cionales, la "nueva crítica" aplicará los de la "automatización" o de la "manipulación de la cámara".

b) Este cambio de criterios tendrá como consecuencia que la "nueva crítica de la fotografía" apunte en una dirección distinta de la de la crítica tradicional. Puesto que ya no está interesada en diferenciar los parámetros estéticos, éticos y epistemológicos de una foto dada (en distinguir entre fotos artísticas, políticas y científicas), por considerar que toda foto reúne los tres parámetros, será una crítica de la cultura en general, una "crítica cultural", en una acepción novedosa del término. La crítica de cualquier foto se entenderá como crítica del aparato cultural en general y de la posición del ser humano dentro de este aparato.

Y esto es bueno. Cuando se comprende que toda foto es el resultado de una lucha entre la intención humana (la libertad) y los programas *aparáticos*, que la intención fotográfica no se dirige contra un objeto inanimado (p. ej., una hoja de papel), sino contra los caprichos inertes de los aparatos, se reconoce que la crítica de la fotografía equivale al intento de esclarecer lo oculto en la cultura *aparática*.

La crítica es un quehacer con cabeza de Jano. Se dirige al autor del fenómeno criticado para explicarle lo que ha "perpetrado". Y también se dirige a los receptores del fenómeno criticado para explicarles qué es lo que reciben. Una función de la crítica de la fotografía que aquí se reivindica es la de explicar al fotógrafo su verdadero compromiso, a saber: tratar de dominar los aparatos que quieran programarle, tratar de defender su libertad. Y la otra, la de advertir al público del peligro que acecha en las fotos: su condición de fenómenos destinados a manipular al público. Esto es lo emocionante de la crítica de la fotografía: ella puede contribuir a la emancipación de la sociedad del totalitarismo de los aparatos.

12
TEXTO E IMAGEN, 1984

Ambos, el texto y la imagen, son medios. Tienen la finalidad de mediar entre el ser humano y su entorno, así como entre los seres humanos. Ambos están sujetos a una dialéctica interna: se ponen delante de lo que han de representar, y estorban a la vez que median. Además, existe una contradicción entre ambos: las imágenes hacen imaginable ("ilustran") lo que cuentan los textos, y los textos hacen concebible ("cuentan") lo que representan las imágenes. La dialéctica "interna" y "externa" de los textos y las imágenes constituye buena parte de la dinámica que llamamos "historia". El análisis de estas contradicciones cruzadas puede considerarse, por consiguiente, como una crítica de la historia (la pasada y la presente) y como un pronóstico del futuro inmediato. Este análisis es lo que se propone el siguiente ensayo.

Con el fin de ordenar mi análisis, voy a utilizar la misma hipótesis de trabajo que en un libro que se editará a finales de este año y que pienso titular *Introducción en el universo de las imágenes técnicas*:

El animal está inmerso en un entorno cuatridimensional, esto es, en un mundo de cuerpos que lo asedian. Estos cuerpos son o comestibles o cubribles o peligrosos. Todo lo que no se ajuste a estas tres categorías no asedia al animal y, por tanto, no forma parte de su entorno.

El ser humano tiene manos con las que retener el asedio de los cuerpos. Los cuerpos retenidos conforman su situación. Los cuerpos retenidos, "comprendidos", se transforman en cosas, objetos, problemas. Obstruyen el camino del hombre y tienen que ser removidos o ser resueltos. La situación humana es objetiva y problemática y debe ser transformada o "informada". El extender la mano hacia el entorno es el primer acto. Este acto es una abstracción: abstrae el asedio y el tiempo del entorno. Esta abstracción abre un abismo: en un lado está la situación objetiva, y en el otro, el hombre cual sujeto de su situación. La "cultura" o los objetos informados son la consecuencia; cuchillos de sílex, por ejemplo. La cultura es lo intermediario entre la situación y el ser humano por encima del abismo.

Las manos no actúan a ciegas, sino bajo el control de los ojos. La coordinación entre ojo y mano, entre mirar y actuar, entre "teoría" y "práctica", es un tema fundamental de la existencia humana. Hemos tardado millones de años en aprender a mirar primero y actuar después, a formarnos, antes de actuar, una imagen del objeto sobre el que vamos a actuar. La dificultad al hacerse una imagen está en que los ojos sólo ven las superficies de los objetos. Tuvimos que aprender a abstraer la profundidad de los objetos y a plasmar en dos dimensiones el resultado de esta abstracción; en las paredes de una cueva, por ejemplo. Después de aprender a hacernos imágenes, éramos capaces de construir un mundo imaginario que pudiera mediar entre nosotros y la situación objetiva. Ese mundo imaginario nos representaría la situación y nos serviría de modelo para nuestros actos.

En las imágenes, los objetos representados se relacionan de forma significativa. Se designan recíprocamente. Son símbolos. Y esta designación recíproca muestra la situación. Esta situación ya no es inmediata, sino comprensible únicamente a través de las representaciones. La designación recíproca de las representaciones de una imagen es reversible: una representación recibe su significado de otra representación y otorga a esta otra, a su vez, un significado. El significado de las imágenes es mágico. Por este motivo, las imágenes no permiten concebir la situación más que mágicamente. La estructura mágica de la imagen encubre la situación que la imagen representa. Pasaron decenas de miles de años hasta que aprendimos a superar esta magia inherente a las imágenes, a explicar las imágenes, a contar y a relatar las representaciones contenidas en la imagen y a concebir la imagen. Este aprendizaje se vio complicado por el hecho de que las imágenes no eran asibles, sino que sólo se podían palpar con los dedos. Tuvimos que aprender a arrancar las representaciones de su superficie con los dedos para colocarlas en fila y, en lo sucesivo, para contarlas y relatarlas. Después de aprender a colocarlas en fila, es decir, después de aprender la escritura lineal, ya sabíamos construir un mundo conceptual compuesto de textos, para que mediara entre nosotros y el mundo imaginario; en Ugarit, por ejemplo. Este mundo textual lineal abstrae la anchura de la superficie de la imagen y transforma las escenas de la imagen en procesos. Con la invención de la escritura lineal comenzó la historia *sensu stricto*. El hombre histórico concibe lo que se imagina a través de los textos para poder comprender y tratar la situación, gracias a las ideas concebidas, no de forma mágica sino de forma lógica.

Los textos son líneas lógicas de conceptos enhebrados a modo de ábaco. El orden de los conceptos obedece a unas reglas (p. ej., las reglas de la sintaxis, de la lógica, de la matemática). Estas reglas son convenciones. Son reglas de escritura u ortografías, como lo es, por ejemplo, la regla de escribir de izquierda a derecha. En su calidad de intermediarios entre el mundo imaginario y el ser humano, los textos imponen su estructura convencional al mundo que han de facilitarnos. Hemos tardado tres milenios y medio en aprender que las regularidades descubiertas en el universo concebido (p. ej., las concatenaciones

causales) eran proyectadas por la estructura textual y que concebíamos el mundo a través de la estructura de los textos, del mismo modo del que lo había concebido el hombre prehistórico a través de la estructura de las imágenes. Este conocimiento fue tan difícil de conquistar porque el mundo concebido de forma lógico-matemática había permitido desarrollar una técnica realmente eficaz (por cierto, al igual que el mundo imaginario había engendrado una magia realmente eficaz).

Sin embargo, actualmente se está descubriendo el carácter convencional de todas las regularidades, p. ej., de las llamadas "leyes de la Naturaleza". El mundo concebido empieza a descomponerse en cuantos, en genes, en *bits*, que no se comportan según reglas sino de forma aleatoria. Empezamos a desconfiar de las estructuras textuales. Se deshacen los hilos que ordenan los conceptos en líneas de texto, y los conceptos empiezan a dispersarse. La longitud empieza a ser abstraída de la línea, y lo que queda son elementos con forma de puntos de cero dimensiones. Estos elementos son inasibles (no pueden cogerse con las manos), inimaginables (no pueden verse con los ojos) e inconcebibles (no pueden palparse con los dedos). En cambio, sí son calculables (de *calculus* = piedrecilla). Y en cuanto estos elementos están calculados, pueden reunirse en imágenes secundarias o procesarse por ordenador. Estas imágenes secundarias se fabrican para volver a hacer imaginable el mundo granulado de los conceptos, que se ha hecho inconcebible. Ellas (las imágenes "técnicas": las fotos, las películas, los vídeos y las imágenes sintéticas de ordenador) tienen la función de mediar entre nosotros y el mundo conceptual de los textos. Pero para poder fabricar este tipo de imágenes, primero tenemos que inventar aparatos capaces de calcular y de procesar los puntos inasibles, inimaginables e inconcebibles para nosotros. Cuando estos aparatos se hayan inventado, con un funcionamiento, si cabe, automático, surgirá un mundo secundario imaginario que nos permitirá de nuevo concebir, imaginar, asir y transformar la situación. Ésta es nuestra situación actual según la hipótesis de la historia humana que aquí se utiliza.

El esquema que presentamos como hipótesis está pensado para destacar algunos aspectos de las imágenes y de los textos y de la relación entre ellos, dentro de una serie de escalones de abstracción emergentes. Explicaré primero los escalones y, después, la relación que según el esquema existe dentro de ellos entre imagen y texto.

El esquema muestra una sucesión lineal de emergencias en el pasado de la humanidad. El ser humano, ese mamífero de la especie *homo*, emergió de su entorno "natural" cuando abstrajo de él el tiempo. El ser humano propiamente dicho, la especie *Homo sapiens sapiens*, emergió de su situación cuando abstrajo de ella la profundidad. El ser humano histórico emergió del mundo de su imaginación cuando abstrajo de él la anchura. Y nosotros estamos en vías de emerger de nuestro mundo conceptual al abstraer de él la longitud. Por consiguiente, podemos distinguir cinco escalones. El cuatridimensional del espacio-tiempo, el tridimensional de los instrumentos de piedra y hueso, el bidimensional de las imágenes, el unidimensional de los textos y el de cero dimensiones de las imágenes técnicas compuestas de puntos, a modo de mosaico. En el primer escalón no existe el medio: el animal está directamente inmerso en su entorno. En cada uno de los escalones emergentes, sin embargo, los productos fabricados (instrumentos, imágenes, textos e imágenes técnicas) tienen la misión de mediar entre el hombre "existente", alienado de su entorno, y su entorno perdido, por encima del abismo de la abstracción.

El instrumento está dirigido hacia el entorno para informarlo y para convertirlo en "cultura", en situación humana. La imagen está dirigida hacia la situación para representarla y para abarcar sus relaciones, convertirla en escena. El texto está dirigido hacia la escena para concebirla y para dividir sus relaciones en procesos, convertirla en mundo conceptual. La imagen técnica está dirigida hacia el mundo conceptual para volver a hacerlo imaginable y para reunir sus puntos, disponerlos en superficies. El instrumento designa el entorno, la imagen designa la situación, el texto designa el mundo de las imágenes y la

imagen técnica designa el mundo conceptual. Si bien, al fin y al cabo, todos los medios designan el entorno perdido y sirven para desalienar al ser humano, cuanto más elevado sea el escalón de abstracción, más indirecta será la manera como designan los intermediarios. La imagen técnica no designa el entorno más que por mediación de los textos, de las imágenes y de los instrumentos. La suposición de que la imagen técnica designe inmediatamente el entorno es un cortocircuito.

El ser humano desarrolla en cada escalón una capacidad específica que le permite fabricar sus medios. Dicho de otro modo: en el ser humano surgen de forma escalonada nuevos niveles de conciencia que le permiten desalienarse. Propongo llamar a estos niveles de conciencia emergentes poder de acción, poder de representación, poder de concepción y poder de imaginación. La especie "humana" dispone del poder de acción que le permite fabricar instrumentos. La especie *Homo sapiens sapiens* dispone del poder de representación que le permite fabricar imágenes. El ser humano histórico dispone del poder de concepción que le permite crear textos. Y nosotros empezamos a disponer del poder de imaginación que nos permite fabricar imágenes técnicas. Según el esquema propuesto, no ha existido en el pasado ningún poder de imaginación en el sentido aquí empleado. Las fotos, películas, vídeos y hologramas son productos de un nivel de conciencia que antes no era ni imaginable ni concebible.

Estos niveles de conciencia sucesivos deben entenderse como bucles de retroalimentación. El gesto de fabricar instrumentos produce poder de acción, y el poder de acción se refuerza por la fabricación de instrumentos. El gesto de fabricar imágenes produce poder de representación, y el poder de representación se refuerza por la fabricación de imágenes. El gesto de escribir produce poder de concepción, y el poder de concepción se refuerza por la escritura. El gesto de fabricar imágenes técnicas produce poder de imaginación, aunque, como no hemos hecho más que empezar a fabricar tales imágenes, todavía no somos capaces de prever un poder de imaginación plenamente desarrollado. El nivel de conciencia al que empezamos a pasar todavía

está subdesarrollado. Las imágenes técnicas que se generan actualmente deben considerarse como precursoras; el "mundo imaginado" sólo está en vías de formación.

Ninguno de los escalones mencionados suprime el precedente, sino que cada escalón es "elevado" al siguiente. Los instrumentos se hacen imaginativos en el escalón del poder de representación; en el escalón del poder de concepción se convierten en máquinas; y en el escalón del poder de imaginación, en aparatos. Las imágenes se hacen conceptuales en el escalón del poder de concepción, y aún no prevemos lo que serán las imágenes tradicionales en el escalón del poder de imaginación. Tampoco sabemos qué será de los textos en el universo de las imágenes técnicas. Por tanto, quien ve un desplazamiento de las imágenes tradicionales y de los textos por las imágenes técnicas se equivoca. Se trata más bien de una transformación radical de estos dos medios. Y esta transformación ya está germinando.

Profundicemos ahora en la citada "elevación" de las imágenes tradicionales al nivel de conciencia del pensamiento conceptual. Esto quiere decir: describamos la historia *sensu stricto* como una dialéctica entre texto e imagen, entre pensamiento imaginativo y pensamiento conceptual, entre poder de representación y poder de concepción. Centraré mi descripción en un intervalo histórico que abarca desde la segunda mitad del segundo milenio antes de Cristo hasta la primera mitad del siglo XIX después de Cristo, limitando el espacio observado a la historia de Occidente. Mis motivos son éstos: en la segunda mitad del segundo milenio antes de Cristo se inventó el alfabeto, y en la primera mitad del siglo XIX, la fotografía; y la civilización occidental es la única que puede llamarse "histórica" en el sentido empleado.

La escritura lineal fue inventada por comerciantes. El problema consistía en expedir facturas, listas de almacenaje y listas de cargamentos. Se trataba de contar. Para poder contar, es conveniente colocar en fila los objetos del recuento, p. ej., en cadenas de perlas. Los objetos del recuento son representaciones: no se cuentan vasijas de aceite reales, sino vasijas de

aceite representadas. Por eso conviene arrancar las representaciones de las vasijas de la superficie de su imagen para disponerlas en filas. Con el tiempo se descubre que no es necesario reproducir fielmente estas representaciones de las vasijas o escribir "pictogramas". Para contar las representaciones, basta con indicarlas, p. ej., con números o con signos que representen sonidos hablados. La escritura calculatoria es una doble abstracción de imágenes: abstrae de la imagen la anchura, al desarrollar su superficie en líneas, y la representación, al simplificarla.

El recuento conduce al relato. Los signos representativos dispuestos en líneas se suceden conforme a unas reglas convencionales: un número sucede a otro conforme a las reglas de la aritmética, y una letra sucede a otra conforme a las reglas de la lengua anotada. La línea ordena las representaciones que designa según estas reglas: las relata. El texto relata imágenes y traduce escenas en procesos. Concibe acontecimientos allá donde la imagen representa escenas. El hombre tardó mucho en descubrir que con la escritura, además de contar, se podía relatar. Mucho tiempo tuvo que pasar hasta que el nivel de conciencia histórica y conceptual pudo surgir del gesto de la escritura. El hombre no pudo aprender a escribir hasta mucho tiempo después de inventarse la escritura.

Los primeros escritores plenamente conscientes fueron los presocráticos y los profetas judíos. Ellos eran conscientes de desarrollar las imágenes y de traducir, por tanto, las relaciones mágicas entre las representaciones de la imagen en relaciones procesuales entre los conceptos de un texto; conscientes de relatar imágenes para deshacerlas, y conscientes de estar comprometidos en combatir las imágenes. Ese compromiso de los filósofos y los profetas en contra de las imágenes se explica por la dialéctica consustancial a las imágenes. Las imágenes encubren lo que han de representar. Se vuelven intransparentes para la situación que designan. Los seres humanos viven en función de sus imágenes. Ya no se orientan en su entorno con la ayuda de imágenes, sino que se orientan en la imagen

mediante el entorno. Es ésta una locura que los profetas llaman "idolatría", adoración de las imágenes, y que Platón combate con vehemencia. Los profetas y los filósofos escriben para hacer transparentes las imágenes, para destruirlas y así emancipar al hombre de la locura de la magia. Ellos saben que la escritura es un gesto iconoclasta, un gesto de la conciencia histórica.

El mundo helenístico demuestra que las imágenes no se rinden a este ataque iconoclasta, sino que se ven fortalecidas por él. Y que se transforman a raíz de él. Demuestra que pueden designar no sólo la situación, sino también los propios textos atacantes. Es cierto que los textos explican las imágenes para destruirlas, pero no es menos cierto que las imágenes son capaces de hacer imaginables y de ilustrar los textos destructores. Son capaces de absorber los textos y de retraducirlos en imágenes. Gran parte de las imágenes griegas son una traducción de textos, p. ej., de textos homéricos. Esta retroacción entre texto e imagen implica una penetración siempre renovada del mundo conceptual en el mundo representativo y del mundo representativo en el mundo conceptual. El poder de representación y el poder de concepción se refuerzan mutuamente. Las imágenes van siendo cada vez más conceptuales, y los textos, cada vez más imaginativos. Las imágenes están cargadas cada vez más de historia, y los textos, cada vez más de magia. Sin embargo, esto no impedirá que la sociedad se divida en dos capas, una capa alta de *litterati* (clero), que se orienta por textos, y una amplia capa baja de analfabetos, que viven prehistóricamente y se orientan por imágenes, si bien por imágenes nutridas de historia.

Esta escisión se hace patente tras el ascenso del cristianismo al poder. La capa orientada por textos se llama "cristiana", y la capa orientada por imágenes, "pagana". Sin embargo, la retroacción entre texto e imagen continúa a lo largo de la Edad Media. Las imágenes ilustran, de modo cada vez más claro, los textos "sagrados" (p. ej., los capiteles románicos, las vidrieras góticas), y los textos se hacen más gráficos (p. ej., las iluminaciones). En otras palabras: el paganismo se hace cada vez más

cristiano (p. ej., las fiestas cíclicas se adaptan a la historia lineal de la salvación), mientras que el cristianismo se paganiza (p. ej., el culto a los santos). Aun así, se conserva la división en *litterati* y analfabetos.

La retroacción entre texto e imagen se interrumpe con la invención de la imprenta y, más adelante, con la introducción de la enseñanza general obligatoria, y la historia cambia de carácter. Los textos llegan a ser más baratos y mecánicamente multiplicables y se difunden primero entre la burguesía y, más tarde, entre todas las capas de la sociedad. A su paso, desplazan las imágenes de la vida cotidiana. Las imágenes quedan envueltas en el aura de las "Bellas Artes" y se confinan a los museos y las academias. Ahora los textos ya no necesitan atacar las imágenes desterradas, sino que pueden ceder sin trabas a su tendencia intrínseca a la linealidad. Las ciencias, la técnica, la Revolución Industrial, en suma: el progreso es la consecuencia de estos textos liberados del freno de las imágenes. La Edad Moderna.

Los textos así emancipados de las imágenes se dividen desde comienzos del siglo XIX, a su vez, en dos ramas. Una rama se dirige a la capa antiguamente informada por imágenes y ahora dotada de una conciencia histórica rudimentaria. Este tipo de texto, con fuerte carga mágica, sustituye las imágenes abandonadas por literatura barata, es decir, la idolatría por una textolatría gracias a la cual la magia se transforma en ideología. La otra rama se mantiene para la capa social alfabetizada de antes, engrosada ahora por la burguesía, pero va produciendo textos cada vez menos representables. Como la función de los textos ya no es la explicación de las imágenes, sino la obediencia a la inercia dinámica de sus discursos, generan unos universos cada vez más conceptuales (p. ej., el universo de las ciencias naturales). Por tanto, la escritura ha perdido su función original de *desmagificar* las imágenes. La primera rama de textos conduce a una locura semejante a la idolatría, a saber, a la locura ideológica, en la que los seres humanos actúan en función de textos. Y la segunda rama genera conceptos inimaginables, esto es, "vacíos". La historia *sensu stricto*, entendida como dialéctica entre poder de representación y poder de concepción, ha terminado.

En este punto final de la historia se inventó la fotografía. Si bien sus inventores opinaban que serviría a la recuperación de las imágenes desterradas para la vida cotidiana, al igual que los inventores de la escritura lineal habían opinado que ésta serviría al recuento, en realidad surgió con la fotografía un nuevo nivel de conciencia, el del poder de imaginación, dando lugar a una revolución cultural comparable únicamente a la que estalló en el Mediterráneo oriental en el segundo milenio antes de Cristo.

A continuación voy a intentar analizar la fabricación de fotografías (y de imágenes técnicas en general). Digo "intentar" porque aún nos falta la distancia conveniente para valorar correctamente este gesto novedoso.

La fotografía nace de la segunda rama de textos descrita en los párrafos anteriores. Nace de los textos sobre óptica, química y mecánica. En el momento de la invención de la fotografía los textos comenzaban a bosquejar una visión granulada –por tanto, irrepresentable– del universo de las ciencias. Esta estructura granulada acabará imponiéndose a lo largo de los siglos XIX y XX, alcanzando a todas las materias del saber. No sólo en los planos físico, químico y biológico el mundo objetivo se presentará como un montón de elementos en forma de puntos (como un montón de partículas, moléculas y genes), sino que el mundo mental se descompondrá, asimismo, en elementos en forma de puntos (en *bits* de información, en *culturemas*, en *actomas*). Esta desintegración de los procesos en mosaicos, que provocaron los textos "avanzados", exige una reflexión.

Los textos "avanzados", libres de la necesidad de representaciones, han seguido a sus guías, las reglas de la lógica y de la matemática, y han penetrado así hasta la esencia del mundo objetivo y mental. Llegadas a esta esencia, sin embargo, las guías y las reglas han resultado convencionales. En el núcleo del

átomo las partículas no actúan conforme a causalidades, sino que saltan. Las especies biológicas no se forman lógicamente, sino por transmisión equivocada de información genética desde un germen a otro, por equivocaciones debidas al desplazamiento de elementos con forma de puntos, concretamente de genes. Los procesos lógicos del pensamiento están compuestos de elementos en forma de puntos, de *bits* de información, y las informaciones nuevas se generan por desplazamiento a modo de mosaico de estos puntos. Los actos (y decisiones) humanos pueden descomponerse en puntos (*actomas*, saltos de decisión) y recomponerse con estos puntos. Dicho de otro modo: en el núcleo del mundo objetivo y mental las guías del pensamiento conceptual nos abandonan y nos obligan a echar mano de otros métodos de pensamiento (p. ej., el del cálculo y del cómputo). Allá, la escritura debe sustituirse por un nuevo tipo de medio (p. ej., por proyecciones de ordenador). Además, hay que definir nuevas categorías de pensamiento. Por ejemplo, la categoría de la "causalidad" debe sustituirse por la del "azar", y la de la "evolución", por la del "programa".

Cuando se inventó la fotografía, esta descomposición de los procesos en cuantos, esta conversión de la conciencia conceptual histórica en conciencia comunicativa posthistórica acababa de empezar. En la fotografía se trataba de imprimir los efectos de los fotones en las moléculas de compuestos de plata sobre una superficie similar a una imagen, aunque, de hecho, más parecida a un mosaico. Esto equivale a reunir los elementos en forma de puntos en superficies virtuales o a representar los puntos en imágenes. Entonces todavía se trabajaba con estructuras de grano gordo, con moléculas. En cambio, las imágenes técnicas actuales se basan en partículas del campo electromagnético. Mientras que en las fotos y en las películas todavía se trataba de imaginar estos granos gordos en superficies objetivas (p. ej., sobre papel), la generación de las imágenes técnicas de hoy día consiste en imaginar granos finos en el vacío de un tubo. A pesar de eso, ya la fotografía deja entrever el nuevo gesto de la imaginación.

Los granos que hay que imaginar no son ni asibles con las manos ni visibles con los ojos ni palpables con los dedos. Por consiguiente, no se los puede reunir con ningún órgano del cuerpo. Hay que inventar aparatos capaces de efectuar esta reunión, dotados del poder de imaginación necesario. Estos aparatos deben estar construidos conforme a la estructura compuesta de puntos del universo. Es decir, que tienen que reunir los elementos en forma de puntos según un programa de manera aleatoria. De acuerdo con esta idea, los aparatos pueden hacer este trabajo automáticamente, esto es, sin intervención humana. Las cámaras, conforme a la hipótesis, no precisan ningún fotógrafo. Sin embargo, la intención latente en la imaginación es la de generar no todas las imágenes posibles, sino sólo imágenes "informativas", es decir, combinaciones improbables de puntos. Por tanto, los aparatos tienen que estar equipados con teclas que permitan al hombre detener el aparato en el momento de producirse una casualidad improbable, pero intencionada. El gesto de la imaginación consiste en pulsar una tecla.

No puedo entrar aquí en las contradicciones externas e internas de este gesto. Ya las analicé en parte en mi ensayo *Por una filosofía de la fotografía*. La cuestión principal es qué señalan las puntas de los dedos del imaginador al pulsar la tecla. Apuntan a los elementos en forma de puntos, de la misma manera que los reúne el aparato. Estos elementos con forma de puntos significan conceptos en el universo desintegrado del pensamiento textual conceptual. A su vez, este pensamiento textual designa el universo imaginario de las imágenes representativas y representadas. Y sólo ese universo designa la situación que, por su parte, expresa el mundo perdido. En consecuencia, al contrario de las imágenes tradicionales, las imágenes técnicas no designan objetos de la situación, sino elementos en forma de puntos que expresan conceptos, y sólo a través de estos conceptos pueden designar en algún caso y muy indirectamente objetos de la situación. Lo que imaginan los imaginadores son conceptos designados por puntos. Criticar una imagen técnica equivale a analizar los conceptos que han programado la imagen y el apa-

rato generador de la imagen. El universo de las imágenes técnicas no se basa en la situación, sino en el mundo conceptual desintegrado, y su intención no es la de abstraer de la situación, sino de concretar el mundo conceptual desintegrado. Su intención es calcular ese mundo y procesarlo para hacerlo imaginable y, en conclusión, experimentable; dar sentido a su absurdo.

El gesto de la imaginación (del fotografiar, del sintetizar imágenes mediante ordenadores) es un gesto de concreción. Induce a que los aparatos proyecten puntos de cero dimensiones en las dos dimensiones de las superficies. Las imágenes técnicas son proyecciones. Por esta razón, en realidad, sólo podemos preguntarnos a qué apuntan. Apuntan al universo de puntos desintegrado. En ellas coinciden el "sentido" y el "significado", *significance* y *meaning*. El significado de las imágenes técnicas consiste en darle sentido al absurdo universo compuesto de puntos (y a la conciencia conceptual desintegrada en él). Las imágenes técnicas son guías por las que orientamos nuestro comportamiento. Son modelos. Y para los modelos no es importante si designan algo "real". La distinción entre "verdadero" y "falso", entre "natural" y "artificial", no es aplicable a las imágenes técnicas. El universo imaginado no es ni verdadero ni falso, ni natural ni artificial, sino que puede y debe experimentarse concretamente. La distinción que debe hacerse es entre concreto y abstracto, y el universo imaginado es una concreción de lo abstracto. "Imaginar" equivale a concretar lo abstracto. La fabricación de imágenes técnicas es un gesto de concreción de lo abstracto mediante el cálculo y el cómputo. Éste es el nuevo nivel de conciencia al que estamos ascendiendo.

Ahora quisiera enfocar la relación entre los textos y las imágenes técnicas, es decir, analizar la función que desempeñan (y seguramente desempeñarán en el futuro) los textos en el universo de las imágenes técnicas. No me detendré a considerar la función de las imágenes tradicionales en el universo de las imágenes técnicas por exceder del marco de este ensayo. Espero que esa función se deduzca espontáneamente de las siguientes reflexiones.

La investigación de la función de los textos en una situación dominada por las imágenes técnicas exige una clasificación de las imágenes técnicas, por una parte, y de los textos, por otra parte. Desde el punto de vista de los textos, se presentan dos clases de imágenes técnicas: las imágenes mudas (sólo visuales), esto es, las fotos; y las imágenes sonoras (audiovisuales), esto es, todas las demás. De modo análogo, desde la perspectiva de las imágenes, los signos de los textos se dividen en tres clases, a saber: signos fonéticos (letras como "a"), signos lógicos (del tipo de "=") e ideogramas (como "2" o "£"). A primera vista, pues, el problema se presenta de este modo: las fotos, siendo tan mudas como las imágenes tradicionales, actúan con relación a los textos de un modo similar a como actuarían las imágenes tradicionales con relación a ellas. Esto es: entre la imagen técnica (la foto) y el texto puede desarrollarse una dialéctica similar a la dialéctica histórica, con la única diferencia de que aquí el poder de concepción no se enfrenta al poder de representación, sino al poder de imaginación. Las demás imágenes técnicas, que se diferencian de las tradicionales por tener sonido, pueden prescindir de los signos fonéticos, ya que son capaces de "pronunciarlos" por sí mismos. Por cierto, la escritura de los signos fonéticos es innecesaria desde que se inventó el disco fonográfico. En cuanto a los signos lógicos e ideogramas, son "puramente visuales" y no son "pronunciables" más que indirectamente ("libra esterlina" no es el modo en que deba pronunciarse "£", sino el nombre castellano de este signo). Es decir: según la hipótesis, estos signos pueden aparecer como elementos de imagen en la imagen técnica. Pero, puesto que el significado de estos signos depende de la estructura lineal de los textos ("=" y "2" no tienen ningún significado si no se integran en una estructura lineal del tipo "1 + 1 = 2"), sobrevivirá, a pesar del predominio de las imágenes técnicas, la escritura lineal de signos de escritura lógica e ideográfica (sobre todo, los textos matemáticos y de programación de ordenadores).

Por consiguiente, el primer diagnóstico y pronóstico de la función de los textos en el universo de las imágenes técnicas

sería éste: el alfabeto es un código que se está quedando obsoleto y, en realidad, ya sólo debería ser aprendido por los historiadores. Mas mientras existan fotos, aquellas imágenes de primitiva mudez, el alfabeto podrá servir para la descripción y, sobre todo, para la titulación o subtitulación de las fotos. Por lo pronto, los periódicos ilustrados y las revistas, quizá incluso los libros ilustrados, siguen siendo posibles. Los demás textos deberían depurarse de los signos fonéticos para convertirse en códigos meramente simbólicos del tipo de los textos matemáticos, lógicos y del "lenguaje" de ordenadores. Este tipo de escritura sólo lo tendrían que aprender los especialistas (en primer lugar, los operadores que programen las imágenes técnicas). En suma: la función de los textos como código universal ha terminado, porque las imágenes técnicas constituyen un código universal imperialista que no tolera ningún otro código; los textos serán códigos para especialistas al servicio del código universal de las imágenes técnicas. Esto es: el poder de concepción dejará de ser un bien común y quedará reservado a una élite que fabricará las imágenes.

El citado diagnóstico y pronóstico vaticina, pues, una escisión de la sociedad, que ya se está iniciando y que se asemeja a la escisión medieval. Por un lado, tendremos a una élite que sabrá escribir (si bien se trata, en este caso, de una escritura puramente simbólica) y, por el otro, una masa iletrada que se orientará en función de imágenes (aunque, en esta ocasión, en función no de imágenes representativas, sino de imágenes imaginativas). Esta escisión es prevista por muchos críticos culturales y ya tiene nombres: p. ej., "tecnocracia" o "totalitarismo de los aparatos". Estos críticos ya saben aducir toda una retahíla de síntomas que prueban esta escisión, p. ej.: el hecho de que la élite defina unas disciplinas cada vez más especializadas y el hecho de que entre el resto de la humanidad surja una cultura de masas. Por tanto, el primer juicio de la situación en el universo de las imágenes técnicas parece estar en lo cierto.

A pesar de eso, opino que este juicio es equivocado. Si no me lo pareciera, no habría escrito el presente texto. Admito sin

ambages que en un futuro cercano será una empresa estéril intentar escribir de la misma manera que antes del surgimiento de las imágenes técnicas; es más, quizá ya hoy mismo el deseo de escribir y publicar textos parezca un arcaísmo conmovedor, ante la existencia de cintas magnéticas y discos de vídeo. Aun así, estoy convencido de que la fabricación de textos, si bien de textos diferentes de los convencionales, seguirá siendo una forma de comunicación universal. Lo creo porque las propias imágenes técnicas la reclamarán.

Voy a defender esta afirmación con dos argumentos muy dispares. En primer lugar, trataré de demostrar que el poder de concepción, que se manifiesta en el gesto de la escritura, se verá reforzado por las imágenes técnicas, por lo que incitará a escribir cada vez más. Y, en segundo lugar, intentaré evidenciar que la situación actual de las imágenes técnicas no corresponde al carácter de estas imágenes, por lo que evolucionará de modo tal que la escritura sea, en su nueva forma, en cierto modo, un fundamento de las imágenes técnicas.

La estructura ofrecida al principio y que proponía un esquema de surgimientos de niveles de conciencia o niveles de mediación, ha intentado ilustrar cómo cada nivel es elevado al siguiente nivel emergente. Así, el surgimiento de la escritura lineal y de la conciencia conceptual no ha provocado la supresión de las imágenes o del poder de representación, sino, por el contrario, una verdadera explosión de imágenes facilitada por un poder de representación enriquecido por los conceptos, puesto que las imágenes y el poder de representación tenían que defenderse de los ataques de los textos y del pensamiento conceptual. Algo análogo es de esperar ante el actual surgimiento del nivel de las imágenes técnicas y del poder de imaginación.

Para comprender mejor el problema, voy a exponer el argumento diciendo "poder crítico" en lugar de "poder de concepción". Después de todo, en los términos del análisis anterior, "concebir" equivale a criticar imágenes. Ahora bien, sostengo que las imágenes técnicas nos incitan a la crítica al menos con la misma vehemencia que lo hicieron las imágenes tradiciona-

les en la época de los profetas y los filósofos. La locura de la idolatría que en aquel entonces emanaba de las imágenes es perfectamente comparable con la fascinación que ejercen hoy las imágenes técnicas. Por eso, estas imágenes nos desafían a actuar de profetas y de filósofos frente a ellas. Naturalmente, no tenemos que combatir representaciones mágicas, como hicieron los profetas y los filósofos de entonces, sino imaginaciones programadas. Y, por este motivo, los textos con los que expresaremos nuestro empeño serán distintos. Sin embargo, la crítica de las imágenes técnicas, p. ej., la crítica de la fotografía, es el equivalente de la profecía y la filosofía en el nivel de conciencia actual.

La batalla contra las imágenes técnicas ciertamente es comparable a la batalla de entonces contra las imágenes tradicionales, pero la comparación alumbra diferencias. En realidad, las imágenes técnicas deben su nacimiento justamente a la conciencia crítica que ahora se vuelve en su contra. Deben su existencia a la clase de textos (p. ej., los textos científicos) de los que esperamos que eliminen estas imágenes a fuerza de explicarlas. Dicho de otro modo: las imágenes técnicas son un metacódigo de los textos, y nuestro empeño crítico apunta a utilizar textos como metacódigo de las imágenes técnicas. Posiblemente se trate de una cuestión conocida, concretamente la cuestión de la traducción. Si traduzco del inglés al alemán y después retraduzco esa traducción al inglés, habré transformado lo que originalmente era un metacódigo en un código de objeto. En el caso de este ejemplo, por cierto, es probable que el segundo texto inglés no sea idéntico al primero. Mas en la crítica de las imágenes técnicas la cuestión del metacódigo se plantea de otra forma que en una retraducción, ya que no se trata de dos códigos pertenecientes al mismo nivel (como las lenguas inglesa y alemana), sino de dos códigos superpuestos. Es ésta una cuestión epistemológica.

La complicación de esta cuestión se manifiesta en la palabrería (por no decir, la "charlatanería") general en torno a ella. Algo así como: "es absurdo criticar imágenes, ya que se puede ver con los propios ojos lo que designan". O bien: "si se pudieran expresar las imágenes en palabras, no sería necesario hacer imágenes". Lo que cuestiona esta palabrería es la competencia de la conciencia conceptual para las imaginaciones. La propia palabrería es síntoma de la fascinación alienante que provocan las imágenes técnicas, síntoma de una descomposición de la conciencia crítica. Con todo, la cuestión que plantea (y resuelve mal) esa palabrería está justificada.

Intentaré resolver de otra forma la cuestión de la competencia para la crítica de las imágenes técnicas. Como superficies imaginadas, las imágenes técnicas son intransparentes a pesar de su estructura granulada, visible al mirarlas de cerca. Pero no lo son del mismo modo que las imágenes tradicionales. Las imágenes tradicionales eran intransparentes en cuanto a la situación que designaban, mientras que las técnicas lo son en cuanto a la caja negra (ese complejo de funciones *aparáticas* y humanas) que las ha fabricado. Esta intransparencia inversa se comprende si se tiene en cuenta que en las imágenes técnicas se han invertido los vectores de significado. Las imágenes tradicionales son espejos que reflejan los vectores de significado que les llegan del entorno. Las imágenes técnicas, en cambio, son proyecciones que proyectan significados en el mundo de afuera. En la dialéctica interna de todo medio, el origen del vector de significado es siempre intransparente y sólo puede ser descubierto por el análisis crítico. Ese origen intransparente del vector de significado se encuentra en las imágenes técnicas en el lado opuesto a aquel en que se encuentra en las imágenes tradicionales. Por consiguiente, la crítica de las imágenes técnicas ha de dirigirse en el sentido contrario al de la crítica de las representaciones tradicionales. Los textos que nos reclaman las imágenes técnicas son antitextos. Y como antitextos pueden ser competentes para la crítica de las imágenes técnicas.

Un aserto tan apodíctico debe explicarse para poder ser comprendido. En concreto: debo definir "texto" y "antitexto" a estos efectos. Es una ocasión que me invita a reflexionar sobre el gesto de la escritura y a preguntar: "¿qué me conduce a escribir?". Una respuesta posible es: mi intención es aclarar para mí

y para mis lectores las representaciones que me hago del mundo. El caso es que las representaciones que almaceno se acumulan dentro de mí como bancos de nubes, de modo que casi me obligan a descargarlas en forma de textos fulminantes. Es cierto que los textos que escribo son capaces de descargar las nubes de representaciones porque las someten al orden lineal de la escritura o a la lógica. Por tanto, escribo para traducir en conceptos el poder de representación concentrado en mí, para *desmagificar* la magia concentrada en mí, para liberarme del poder de la magia. Es decir, que todo texto "verdadero", toda escritura conforme al carácter de la escritura, se dirige contra las imágenes, mientras que todo texto que no comparta esta orientación es una traición del espíritu de la escritura. Así es como quiero definir "texto" y así están caracterizados los textos de la ciencia, de la filosofía y de la literatura.

Ahora bien, una vez que hayan surgido las imágenes técnicas, ya no se podrá escribir. Lo que en mí se concentra y se acumula ahora ya no son representaciones, según la terminología aquí empleada, sino imaginaciones. Hace tiempo que he perdido todas las representaciones del mundo objetivo y de mí mismo. Hace tiempo que los textos destruyeron todas las representaciones. En realidad, tampoco conservo conceptos de mí mismo o del mundo de afuera. Se autodestruyeron en los textos. Lo que se concentra y se acumula dentro de mí son imaginaciones de mí mismo y del mundo, y, aunque sé que no son más que imaginaciones, me condicionan por completo. Escribo, pues, para someter estas representaciones al orden lineal del pensamiento conceptual y así librarme de ellas; para traducir en conceptos el poder de imaginación concentrado en mí; para desideologizar la ideología concentrada en mí; para liberarme del poder de la ideología programada en las imágenes técnicas. En suma, todos los antitextos según la definición aquí empleada están dirigidos contra las imágenes técnicas, y la escritura de los antitextos es una necesidad no sólo exterior, sino, sobre todo, interior, si no queremos sucumbir a la fascinación del mundo imaginado.

Voy a describirlo desde otra perspectiva. La escritura se hizo necesaria cuando el poder de representación amenazaba con convertirse en alucinación. El poder de representación era tal que se escribía para no volverse loco. Este modo de escritura hoy ya no es necesario ni es posible, pues nuestro poder de representación se sometió a nuestro poder de concepción y degeneró. Ahora es el recién conquistado poder de imaginación el que empieza a transformarse en alucinación. Un ejemplo francamente pedagógico de esta transformación es el nazismo. Él fue uno de los primeros resultados de la fascinación por las imágenes técnicas. A esta fascinación la tenemos que combatir, y la única vía de hacerlo es escribiendo. Pero nuestra escritura ya no puede recurrir a aquel poder de concepción del que se sirvieron los escritores de antaño. Al fin y al cabo, este mismo poder de concepción generó las imágenes técnicas contra las que hemos de escribir (el nazismo no habría sido posible sin este tipo de textos). Nosotros tenemos que escribir en el sentido opuesto a estos textos. Eso es lo que quiero decir con "antitexto".

Uno puede preguntar qué aspecto tendrán estos antitextos, estas sartas de anticonceptos que se desarrollan a la inversa. Semejante pregunta prematura sería respondida con balbuceos. ¿Acaso se parecerán a los textos de Kafka? ¿O a los de los dadaístas? Muy probablemente, la literatura del futuro será totalmente distinta. Los escritores de mañana no imprimirán signos sobre papel, sino que pulsarán teclas de ordenador. En el párrafo siguiente daré mi visión de esta futura antiliteratura. Pero antes quiero resumir lo que acabo de exponer.

En un principio parece que las imágenes técnicas anulan nuestro poder de concepción, nuestra capacidad crítica, de modo que nos volvemos incapaces de escribir. Sin embargo, si nos ponemos a profundizar en la situación y, sobre todo, si miramos nuestro interior, reconoceremos que las imágenes técnicas nos desafían a escribir contra ellas. De no hacerlo, nos volveríamos locos. Por tanto, habrá una auténtica avalancha de textos contra las imágenes, una verdadera carrera de líneas. Los textos no se ahogarán, sino que explotarán como antitextos. La sociedad no se

volverá iletrada, sino que estará llena de escritores. Quiero aventurarme a retratar esta sociedad futura, en la que predominará una dialéctica entre el poder de imaginación y el poder de concepción invertido, entre la imagen técnica y el antitexto, dialéctica de cuyo poder no tenemos más que una vaga noción.

En el primer párrafo de este ensayo he dicho que los textos y las imágenes no son sólo intermediarios entre el hombre y su entorno, sino también entre los hombres. Aunque esta segunda función es la que destacan los teóricos de la comunicación, aún no ha sido tratada en este ensayo. Y el motivo es que en mi opinión se destaca demasiado. Pero ahora no tengo más remedio que hablar de ella, ya que quiero bosquejar la estructura comunicativa de una sociedad dominada por las imágenes técnicas.

Actualmente, la gran mayoría de las imágenes técnicas operan de forma "discursiva", a saber: parten de un emisor y se dirigen a un receptor. Este circuito se reconoce mejor en el ejemplo de la televisión. En este caso hay emisoras centrales que emiten a través de unos canales de modo que alcanzan los rincones más recónditos del espacio privado. Un circuito parecido existe en casi todas las demás imágenes técnicas. Las fotografías son generadas por emisores, pasan a través de canales llamados "medios" y llegan al espacio privado del receptor en forma de periódicos, revistas o libros. Es el mismo caso de las cintas, los discos de vídeo y, aunque de una manera ligeramente modificada, de las películas. Las imágenes de ordenador están empezando a romper ese circuito, pero de eso hablaré más adelante.

Se trata de una inversión de la dirección de la corriente informativa. Antes había que trasladarse al espacio público para recibir informaciones (a la plaza, a la escuela, al teatro). Ahora hay que quedarse en el espacio privado. La dinámica de la comunicación era la siguiente: quien poseyera (o hubiera elaborado) una información se desplazaba con ella hasta la plaza del mercado para "publicarla", y quien quisiera recibir esta información tenía que acudir a la plaza para reunirse con el emisor. Durante la reunión el emisor y el receptor podían comunicarse de forma dialogal. La dinámica de la comunicación descrita se llama "política", y sus fases son: publicación discursiva de información privada, diálogo público, privatización de lo público. Ahora la dinámica de la comunicación consiste en que las informaciones se elaboran en aparatos de emisión (estudios cinematográficos, redacciones, administraciones), se difunden a través de unos canales y se reciben en el espacio privado. El espacio público se ha cerrado (la plaza del mercado está saturada de canales), y la política propiamente dicha es imposible. La actual sensación de aislamiento en medio de una comunicación cósmica se debe a la imposibilidad de los diálogos, al fin de la política.

El esquema de circuitos actual, sin embargo, no corresponde al carácter de las imágenes técnicas. En realidad, las viola. Quizá no sea solamente por "mala voluntad", es decir, por ponerlas al servicio del nuevo totalitarismo, sino tal vez también se deba a que hasta ahora las imágenes técnicas no se hayan entendido. Se las consideraba como un nuevo tipo de imagen. Las imágenes tradicionales son, ellas sí, superficies "discursivas". En cuanto a las imágenes técnicas, ahora nos damos cuenta de que exigen por naturaleza un circuito dialogal. Este nuevo conocimiento se llama "telemática".

Las imágenes técnicas surgieron cuando se empezaban a calcular y a procesar los puntos del universo desintegrado. Una cámara es un dispositivo para calcular y procesar moléculas. Más o menos al mismo tiempo se inventó el telégrafo; él es un dispositivo para calcular y procesar impulsos eléctricos. Los dos aparatos, la cámara y el telégrafo, convierten los puntos procesados en símbolos. Pero mientras que la cámara es discursiva, el telégrafo es dialogal. Curiosamente, en aquel entonces no se reconocía la base común a ambos. No se descubría que se podían combinar ni que era muy útil combinarlos para telegrafiar fotos. Tuvieron que pasar casi ciento cincuenta años hasta que se conoció lo característico de la imaginación, a saber, el que las imágenes técnicas pueden y deben ser puestas en circuito dialogal. Entretanto, se ha levantado un aparato monstruoso de medios de comunicación, que, como obstáculos infranqueables, separan a los seres humanos entre ellos.

No hay duda de que tarde o temprano prevalecerán las tendencias dialogales en las imágenes técnicas, por encima de este aparato de los medios de comunicación. Las redes de cable y satélite (que son auténticas redes y no redes impuestas como los haces de rayos de los medios de comunicación), actualmente en expansión, anticipan lo que será la estructura de comunicación de una verdadera "sociedad de información". Será una sociedad de seres humanos sentados delante de terminales de ordenador para recibir informaciones, procesarlas y devolverlas procesadas. Será una estructura de comunicación dialogal. Los seres humanos mantendrán un diálogo cósmico. Creo que McLuhan se equivoca al hablar de un "pueblo cósmico", pues en ese diálogo cósmico no habrá espacio público, no habrá "plaza", sino que todos los interlocutores permanecerán en el espacio privado. Estarán interconectados, al igual que los centros nerviosos, por fibras de nervios, para elaborar juntos informaciones. Más que de un "pueblo cósmico" habría que hablar de un "cerebro cósmico", lo cual reclama, lógicamente, que renovemos las categorías políticas convencionales.

Cuando contemplamos las imágenes técnicas, podemos reconocer en todas ellas y, sobre todo, en la más antigua de ellas, la fotografía, esa tendencia a la electromagnetización y a la conexión dialogal. Todas ellas son imágenes que exigen "sintetización"; que quieren ser productos de diálogos. Si luego tenemos en cuenta hasta qué punto ya es posible sintetizar imágenes con la ayuda de ordenadores, vemos que la imaginación, es decir, la fabricación de imágenes, va precedida de una especie de escritura, concretamente, de la programación del ordenador, de la fabricación de un *software*. Esta escritura se realiza en los llamados "lenguajes de ordenador", es decir, en códigos lineales novedosos. Por su parte, estos códigos se hacen cada vez más inteligibles para el consumidor, esto es, que se parecen más y más a los códigos de escritura tradicionales. En otras palabras: para poder comunicar dialogalmente a través de imágenes, primero hay que fabricar textos. Y estos textos pueden ser introducidos en el terminal y transmitidos a otros terminales de manera dialogal por cualquier persona. A esto me refería con el término "antitexto" en el párrafo anterior.

Me temo que sea muy árida esta descripción de la estructura de la comunicación futura. Por tanto, no quiero seguir menguando el fuego que arde en ella. Estoy hablando de una sociedad de personas creativas; de personas que transformen imaginaciones en nuevos conceptos y estos conceptos en nuevas transformaciones; y que lo hagan en un diálogo cósmico con todos los seres humanos del mundo. Estoy hablando de la primera sociedad humana realmente libre, concretamente, de una sociedad liberada de la necesidad de cambiar la situación (actividad que pueden realizar aparatos automáticos), para una interpretación dialogal de la vida, incluida la programación dialogal de los aparatos de transformación automática de la situación. Estoy hablando de la era final con la que sueñan todas las utopías, pero que ahora se ha hecho técnicamente posible.

En una situación tan utópica los textos y las imágenes técnicas (y desde luego también la música y las imágenes tradicionales) conducen interactuando a unos niveles de conciencia cada vez más elevados. Así, el poder de imaginación será cada vez más conceptual, más exacto, más disciplinado, mientras que el universo de las imágenes técnicas cubrirá como un mundo imaginativo matemático-lógico cada vez más exacto el abismo que se abre bajo nuestros pies al descomponerse el mundo objetivo y mental en elementos con forma de puntos. Al mismo tiempo, el poder de concepción se hará más gráfico, más concreto, más interesante, y el universo de las imágenes técnicas estará alimentado con textos de este tipo y los originará incesantemente. En resumen: la ciencia se convertirá en una especie de arte, y el arte, en una especie de ciencia, mientras la humanidad salta, en medio de una ciencia ficción y de una ficción ciencia, de una aventura improbable a otra todavía más improbable. Éste creo que es el significado de la "sociedad de la información".

No quiero decir que crea realmente en ella. Entre nosotros y esta forma de sociedad hay toda una serie de probables catástrofes; catástrofes "externas", como la guerra nuclear o la rebe-

lión de las masas desnutridas, e "internas", como el derrumbamiento de esa forma de sociedad cibernética tan compleja y, por consiguiente, inestable. Mas aunque no crea realmente en ella, al menos considero la lucha, esa lucha por la interacción entre texto e imagen técnica, como la única causa digna que nos queda. Y con "digna" quiero decir movilizadora de los poderes de imaginación y de concepción.

El presente ensayo ha tratado de la relación entre los textos y las imágenes. Ha intentado perseguir esta relación desde sus inicios (a saber, desde la invención del texto), a través de la historia occidental, hasta el presente y el futuro cercano. Este empeño le impuso la necesidad de distinguir entre imágenes tradicionales e imágenes técnicas. El resultado de esta persecución es, en forma resumida, el siguiente:

Los textos se inventaron para explicar y disolver las imágenes mediante su explicación. No lo consiguieron. Las imágenes desviaron este ataque de los textos e invadieron los textos en forma de ilustraciones. Gracias a esta dialéctica entre el texto y la imagen, los textos se han hecho cada vez más gráficos, y las imágenes, cada vez más conceptuales, lo que constituye la dinámica que impulsó a la civilización occidental en la Edad Antigua y en el Medievo.

La invención de la imprenta y la introducción de la enseñanza general obligatoria cambiaron la situación. Los textos multiplicables y accesibles para todo el mundo han desplazado las imágenes de la vida cotidiana y han llegado a ser el código universal de la sociedad occidental. Por una parte, los textos ocupan el lugar de las imágenes desplazadas, sustituyendo la magia inherente a las imágenes por la ideología, es decir, las imágenes que en ellos se encuentran cifradas. Y, por otra parte, siguieron su tendencia intrínseca a la linealidad, "progresaron" y condujeron, a través de la ciencia, la técnica y la Revolución Industrial, a una seudoimagen ya no representable del mundo objetivo de afuera y del mundo mental de adentro. Ésta es, en pocas palabras, la dinámica que impulsó a la civilización occidental en la Edad Moderna.

El discurso progresista de los textos científicos ha desintegrado el mundo objetivo y el mundo mental en elementos con forma de puntos. Como consecuencia, se descompusieron los hilos conductores de los textos. Se inventaron aparatos para calcular y procesar los granos de la descomposición. Estos aparatos generan, en parte bajo control humano, imágenes técnicas. Estas imágenes parece que hacen innecesarios los textos, que a su vez se encuentran en vías de desintegración. Los textos, si significan sonidos, pueden ser reproducidos auditivamente por estas imágenes, y, si son visuales, pueden aparecer en las imágenes. Sólo en las fotos, esas imágenes mudas, los textos aún tienen alguna importancia, si bien de segundo orden: pueden servir de títulos, de subtítulos o de introducción. Por decirlo concisamente, parece que los textos no representan más que un interludio de tres milenios y medio entre la situación anterior a la invención de la escritura y la invención de las imágenes técnicas.

A la luz de un análisis más riguroso, esto resulta ser un error. La generación de imágenes técnicas exige textos, incluso textos siempre nuevos. La recepción de las imágenes incita a analizarlas críticamente, esto es, textualmente. Finalmente, las imágenes técnicas tienden a ser generadas dialogalmente, y en estos diálogos los textos tendrán la misma relevancia que las imágenes. Por estos motivos es de esperar que surja una nueva dialéctica entre los textos y las imágenes, que, si bien es comparable con la dialéctica de la Edad Antigua y la Edad Media, requerirá nuevas categorías de pensamiento para ser asimilada. En suma: habrá textos novedosos y una relación novedosa entre ellos y las imágenes novedosas.

A lo largo de estas reflexiones se ha confirmado la sospecha de que, al tratar el tema de "texto e imagen", hablamos de cosas esenciales para nuestra existencia individual y social. La intención de este ensayo ha sido llamar la atención sobre esa fuerte sospecha.