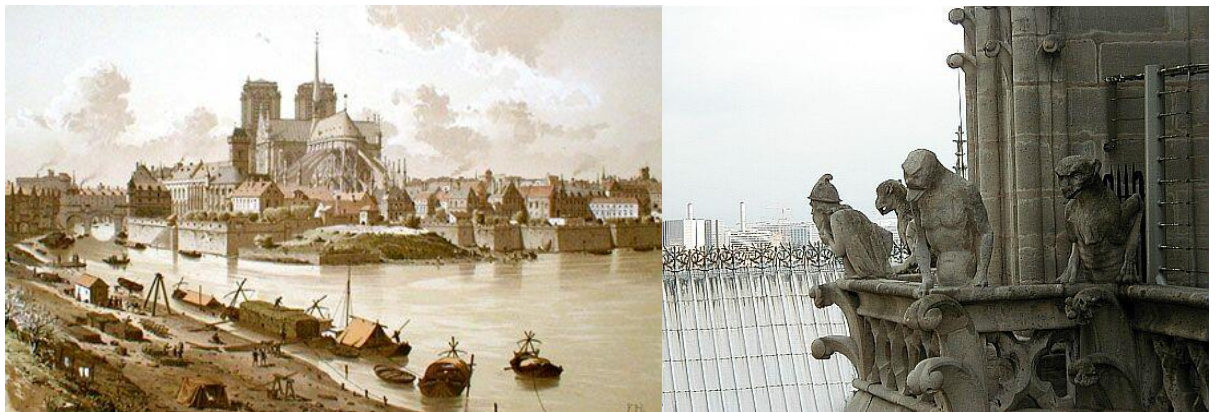


DEL SCRIPTORIUM A INTERNET

Esto matará a aquello

En *Notrê Dame de París*, la novela histórica escrita por Víctor Hugo entre abril de 1830 y enero de 1831, Claude Frollo, archidiácono de la catedral, expresó el espanto que experimentaba ante la aparición de la imprenta. "Esto matará a aquello", dice Frollo en 1482, y agrega: "la imprenta matará a la arquitectura".¹

Frollo asistía al desencadenamiento de un proceso gradual de sustitución de la palabra hablada por la palabra escrita, de la lectura pública y colectiva hecha desde el púlpito por la práctica de la lectura privada e individual que el libro impreso posibilitaba. Veía como en ese proceso la imprenta haría sucumbir a la Iglesia. En síntesis, como un poder iba a suceder a otro poder.



Notrê Dame de París. Izq. La cite en 1870. Der. Las chimières del bestiario medieval.

En efecto, hasta Gutenberg² la arquitectura había sido el gran libro de la humanidad. La pintura, la escultura y la arquitectura constituían los grandes textos de la Edad Media. La catedral era un gran libro de piedra que, destinado a las mayorías ágrafas, debía contarle y explicarle todo: "los pueblos de la tierra, las artes y los oficios, los días del año, las estaciones de siembra y cosecha, los misterios de la fe, los episodios de la historia sagrada y profana, y la vida de los santos, los grandes modelos de conducta".³ "Todos los pensamientos y los caracteres, la naturaleza, la grosería, el erotismo, el desconcierto del espíritu y las guerras, la efusión de los corazones ante Dios, Dios mismo",⁴ todo estaba escrito en la piedra, incluso la herejía y la sedición hostil a la Iglesia. En efecto, en una época en la que no hay libertad de expresión, la arquitectura tenía ese privilegio. "Todo aquel que nacía poeta –sostiene Víctor Hugo– se hacía arquitecto para poder manifestar su pensamiento con este tipo de libros, llamados edificios".

¹ Víctor Hugo. *Notrê Dame de París*. Libro n. II. Esto matará a aquello. On-line en <http://www.bibliotecasvirtuales.com> [ene 2004]

² Johannes Gensfleisch, llamado Gutenberg [Mainz, h. 1397-1468]. Considerado el inventor de la imprenta en Occidente.

³ Umberto Eco. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997. Pág. 27.

⁴ Le Corbusier. *Cuando las catedrales eran blancas*. Barcelona, Poseidon, 1979. Pág. 19.

Emilia Ferreiro destacó, en *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*, que hubo una época en que la escritura y la lectura eran actividades profesionales y que todos los problemas de la alfabetización comenzaron cuando se decidió que escribir no era una profesión sino una obligación.⁵ Mientras la lectura y la escritura fueron una competencia reservada a unos pocos, la tecnología de comunicación de masas se había basado en el empleo de imágenes. Por esta razón, en el año 1025 en el sínodo de Arras, se había establecido que lo que los simples no podían captar a través de la escritura, debía serles enseñado a través de las imágenes.

“El fin de la pintura, dice Honorio de Autum, como buen enciclopedista que reflexiona sobre la sensibilidad de su tiempo, es triple: sirve, ante todo, para embellecer la casa de Dios (*ut domus tali decore ornatur*), para traer a la memoria la vida de los santos y, por último, para delectación de los incultos, dado que la pintura es la literatura de los laicos. *Pictura est laicorum literatura*”.⁶

El Papa Gregorio IX -el mismo que el 13 de abril de 1231 concedió la Bula de creación a la Universidad de París-, confirmó esta concepción:

“En las iglesias se hace uso de la representación pictórica por esta razón: para que los que no conocen las letras puedan al menos leer mirando a las paredes lo que no son capaces de leer en los libros. A fin de que los analfabetos dispongan de medios para alcanzar cierto conocimiento de de la historia [...]. Ya que lo que la escritura ofrece a los lectores, la pintura representa a la contemplación de los ignorantes, para que también ellos cuenten con modelos a seguir. Así leen los analfabetos. Por eso [...] una pintura es el sustituto de la lectura.”⁷

El bestiario medieval expresado por la pintura y, fundamentalmente, por la escultura, tenía como función primaria la evocación. Pero la imprenta impulsó un proceso gradual de sustitución de esa función, originalmente a cargo de la arquitectura concebida como obra de arte total, sustituyendo el libro de piedra por el libro impreso en soporte papel. A partir de ese momento, se inicia un proceso de esencialización de la arquitectura.

Debemos subrayar que esta idea de esencialización de la arquitectura es contemporánea. Proviene del Movimiento Moderno, para el cual lo esencial de la arquitectura es la puesta en evidencia de la estructura compositiva básica. Contrariamente a la idea medieval, para el Movimiento Moderno el ornamento no es esencial, es innecesario, y su empleo, como subrayó Heinrich Tessenow⁸, se fundamenta en la fuerza de la costumbre, el hábito, el hacerlo sólo porque se hacía en el pasado, durante tanto tiempo que hemos acabado por naturalizar su uso.⁹ Paráfrasis de Víctor Hugo: a partir del descubrimiento de la imprenta la arquitectura se va desecando poco a poco, se atrofia y se desnuda, y deja de ser arte total.¹⁰

⁵ Emilia Ferreiro. *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Págs. 11-12.

⁶ Umberto Eco. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona, Lumen, 1997. Pág. 27.

⁷ Ugolino de Segni [Anaghi, h. 1170-Roma, 1241], ocupó el papado en 1227 con el nombre de Gregorio IX. El fragmento es citado por James Burke y Robert Ornstein en *Del hacha al chip [Cómo la tecnología cambia nuestras mentes]*. Barcelona, Planeta, 2001. Pág. 127.

⁸ Heinrich Tessenow [Rostock, 1876-Berlín, 1950].

⁹ José Ignacio Linazasoro. *El proyecto clásico en arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981. Segunda parte. La renovación del Orden Clásico en la Experiencia Contemporánea. 4. El problema de la Ornamentación. Pág. 102.

¹⁰ La arquitectura deja de ser arte total...las demás artes se emancipan, rompen el yugo del arquitecto y cada una se va por su lado y salen ganando en este divorcio. Algo así como un imperio que se desmorona a la muerte de su Alejandro y cuyas provincias se transforman en reinos. Reducida a ella misma...recurre a artesanos en lugar

La arquitectura ha sido hasta el siglo XV el registro principal de la humanidad; en este intervalo no ha aparecido en todo el mundo el más mínimo pensamiento, por complicado que haya sido, que no se haya hecho piedra en un edificio; toda idea popular, como toda ley religiosa, ha tenido sus monumentos; en fin, que no ha existido pensamiento importante que no haya sido escrito en piedra. [...]. El en siglo XV todo cambia. [...] La arquitectura queda destronada. A las letras de piedra de Orfeo van a suceder las letras de plomo de Gutenberg. El libro va a matar al edificio.¹¹

La arquitectura como arte total era el *medium*,¹² el dispositivo de comunicación¹³ de la Edad Media, capaz de transmitir un mismo mensaje al mismo tiempo a muchas personas, ya que durante este extenso y heterogéneo período de la historia occidental -y también durante el Renacimiento-, el único método disponible de documentación y transmisión de información escrita era el código¹⁴, cuyo procedimiento de reproducción artesanal lo hacía inasequible.¹⁵ Al problema de la asequebilidad se sumaba el de la accesibilidad, ya que los códigos más antiguos estaban escritos en *scripto continua*. Dónde se comenzó a dividir el texto sistemáticamente en unidades gráficas fue en los *teach screptra* de las abadías irlandesas. Esto permitió una comprensión casi inmediata, sin pasar por la intermediación de la voz del *praelector*. Y cuando la reproducción mecánica de los textos permitió que los libros llegaran a cada vez más personas, entonces la difusión del conocimiento alcanzó gradualmente escalas nunca antes imaginadas ni por los copistas medievales ni por el propio Gutenberg. Entonces -destaca Emilia Ferreiro- la lectura silenciosa y privada alimentó al mismo tiempo dos consecuencias no previstas: la herejía y el erotismo.

La nueva intimidad con el texto genera dos movimientos complementarios en un mismo acto de complicidad: la libertad del lector, cuya interpretación queda momentáneamente fuera de la esfera de la censura, y la libertad del escritor que puede permitirse expresar, lo que ninguna voz podría expresar en voz alta.¹⁶

Si la arquitectura fue el gran libro de la humanidad, y la Edad Media escribió su última página, el libro impreso la relevó de esa función. Pero la historia no termina ahí.

de artistas y así el vidrio sustituye a las vidrieras, el picapedrero reemplaza al escultor. Víctor Hugo. Notrê Dame de París. Libro quinto. II. Esto matará a aquello. On-line en <http://www.bibliotecasvirtuales.com> [ene 2004].

¹¹ Víctor Hugo. Notrê Dame de París. Libro quinto. II. Esto matará a aquello. On-line en <http://www.bibliotecasvirtuales.com> [ene 2004]

¹² El medium es el entorno, el lugar de la comunicación, que -en la teoría de Marshall McLuhan-, es un determinante de la estructura de un sistema social.

¹³ El concepto de dispositivo es introducido por Michel Foucault definiéndolo como un conjunto heterogéneo de elementos que incluyen discursos, espacios arquitectónicos, reglamentos, proposiciones, proposiciones filosóficas y morales. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos. En Michel Foucault. Historia de la sexualidad. La voluntad de saber. Vol. 1 México, Siglo veintiuno, 1984. También en Michel Foucault. Saber y verdad. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1991.

¹⁴ Código o *codex* es un documento manuscrito anterior a la invención de la imprenta.

¹⁵ Sobre el problema de la asequebilidad del código, ver la descripción de Fred Lerner en Historia de las bibliotecas del mundo, Buenos Aires, Troquel, 1999. VI. La Edad Media. Pág. 97. Al problema de la asequebilidad se sumaba el de la accesibilidad, ya que los códigos más antiguos estaban escritos en *scripto continua*. Dónde se comenzó a dividir el texto sistemáticamente en unidades gráficas fue en los *teach screptra* de las abadías irlandesas. Esto permitía una comprensión casi inmediata, sin pasar por la intermediación de la voz del *praelector*.

¹⁶ Emilia Ferreiro. Pasado y presente de los verbos leer y escribir. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Pág. 48.

La tercera fase

El proceso de penetración de la imprenta en el mundo medieval fue al mismo tiempo un proceso de cambio social, de estructuración del sistema social en función del texto impreso como canal para la transmisión de las comunicaciones, porque el proceso de sustitución determinó la modificación de algunas características de los libros. En particular, mientras el códice medieval estaba iluminado, es decir que incluía numerosas imágenes –algunas hechas mediante serigrafía–, los textos impresos pronto comenzaron a prescindir de ellas a causa de las limitaciones técnicas de la imprenta, limitaciones que, como veremos, persistieron hasta avanzado el siglo diecinueve. Y por esta razón, la imagen, que tradicionalmente había sido el vehículo de comunicación primario de la cultura medieval, fue gradualmente reemplazada por el texto impreso, conformándose una cultura basada fundamentalmente en la transmisión de información de carácter esencialmente textual, en detrimento de las modalidades no-textuales. En *La Galaxia Gutenberg*, Marshall Mc Luhan¹⁷ describe este proceso de penetración y el modo en que la aparición de un nuevo *medium*¹⁸ modifica a los ya existentes, produciendo un híbrido. Para eso, Mc Luhan divide a la historia de la humanidad en tres grandes etapas: la fase previa a la escritura, la fase de la escritura, y la fase de la *aldea global*. Para Mac Luhan, el acceso a la tercera etapa está condicionado por el incremento de la velocidad de circulación de la información. Para ello la sustitución de los canales de comunicación es indispensable, y al mismo tiempo, determinante de nuevos cambios sociales. Como Frolo en 1482, Mac Luhan profetiza –en el inicio de la década del sesenta–, cómo el acceso a la tercera fase inevitablemente sustituirá unos canales por otros.

Debido a la estrecha correlación que hay entre la tercera y la primera fases¹⁹ el acceso a la tercera fase implica la recuperación de algunas características de la primera, en tanto se establece una relación con el mundo análogo a la que se daba en la fase previa a la lectoescritura y a la difusión masiva de esta técnica a través de la imprenta. Desde nuestra perspectiva, el empleo de imágenes fue abandonado por las limitaciones de la tecnología de la imprenta. La fotografía, el cine, la televisión, la informática, etcétera, son tecnologías que han devuelto a la imagen su función original. De ahí que la hipótesis fundamental de este trabajo sostiene que en este proceso de sustitución, la imagen está recuperando un protagonismo transitoriamente perdido. En este proceso, lo sustituto es históricamente preexistente en relación a lo sustituido, contrariamente a lo que ocurrió con la imprenta, que sustituyó la imagen por la escritura. Aún cuando la comunicación no puede caracterizarse únicamente a partir de su soporte tecnológico²⁰, como lo que cambia fundamentalmente es el canal a través del cual se establece la comunicación, la informática y la telemática²¹ como *medium* o lugar de la comunicación, son determinantes de una nueva estructura de transmisión de las comunicaciones que

¹⁷ Marshall Mc Luhan [Toronto 1911-1980].

¹⁸ El médium es para Mc Luhan el entorno, el lugar de la comunicación. Para una panorámica más completa ver Marshall Mc Luhan. *La Galaxia Gutenberg*. Madrid, Aguilar, 1969.

¹⁹ Para una panorámica más completa sobre este tema ver Marshall Mc Luhan. *La Galaxia Gutenberg*, Madrid, Aguilar, 1969.

²⁰ Eliseo Verón. *El living y sus dobles: arquitecturas de pantalla chica*. On-line en <http://www.sociologia.de/soc/index1.htm>

²¹ Telemática. Del inglés *telematics*, acrónimo de *tele-* e *informatics*. Aplicación de las técnicas de la telecomunicación y de la informática a la transmisión a larga distancia de información digital.

modifica los modos de decir y de escribir, y de leer lo escrito, determinando que la literatura se reduzca a ser el privilegio de unos pocos entendidos -como en la Edad Media-, la página web asuma la función de la fachada, relevando por segunda vez a la arquitectura, y el término ciudad se vuelva inaplicable a nuestro actual entorno urbano. En síntesis, otra vez esto matará a aquello.

Pero debemos considerar que los fenómenos anticipados por Frollo no eran observables en su época -aunque si lo eran para Víctor Hugo en 1830-, de la misma manera que los fenómenos que anticipó Marshall McLuhan en los años sesenta.²² Por esta razón, ambos casos -independientemente de la perspectiva histórica desde la que Víctor Hugo describe este fenómeno-, constituyen hipótesis de cambio social determinado por la aparición de nuevas tecnologías. La caracterización de estas hipótesis como profecías se debe, entre otras razones, a la naturalización del *medium* que determina a una cultura. Por ejemplo, la naturalización de la lectoescritura -y la configuración de hábitos de comunicación vinculados con la utilización de esta técnica-, es lo que obstruye la capacidad para advertir que este medio no ha sido -ni es- el único medio de comunicación, y que fue la tecnología de la imprenta la que privilegió lo textual, alimentando la creencia de que es el único *medium*, en detrimento de las formas no textuales.

Al mismo tiempo, la escuela privilegió las formas de inteligencia lógico-matemática y lingüística, en detrimento de las otras formas de inteligencia (musical, cinético-corporal, o espacial), y la lectura alentó la inteligencia secuencial en detrimento de la inteligencia simultánea.²³ Cuando el método didáctico de Jan Amós Komesky encuentra su escenario de aplicación en el proyecto educativo que se inicia con la revolución francesa -cuando la idea de igualdad implica homogenización social-, la *Didáctica Magna* [1657] se constituye en un método de enseñanza basado en el texto impreso. Anticipándose a los empiristas, Komesky ve a la mente del joven como un papel en blanco sobre el cual solo basta imprimir todo a todos por igual, asemejando a la didáctica con la imprenta, incluso acuñando el acrónimo *didacografía*.

“¿por qué no ha de poder el maestro de la escuela enseñar todas las cosas si tiene redactado como en un cartel todo lo que debe enseñar y los procedimientos para ello?

5. Vamos a continuar el ejemplo del arte tipográfico ampliando la comparación que hemos hecho con el armónico artificio de este nuevo método, a fin de que se vea claramente que las ciencias pueden inculcarse en las inteligencias del mismo modo que se imprimen exteriormente en las hojas de papel. Esta es la razón de que no sea un despropósito inventar y aplicar a esta Didáctica nueva un nombre parecido al de Tipografía, llamándola Didacografía. Pero vamos a exponer esta materia por partes.

6. El arte tipográfico tiene sus elementos y operaciones propias. Los elementos son principalmente: papel, tipos, tinta y prensa. Las operaciones: preparación del papel; composición de los tipos conforme al original; disolución de la tinta, investigación de las erratas; impresión; desecación, etc., para todo lo cual existen procedimientos infalibles que, rigurosamente observados, producen resultado eficaz.

7. De igual manera pasan las cosas en la Didacografía (séanos lícito conservar este nombre). El papel son los discípulos cuyas inteligencias han de ser impresas con los caracteres de las ciencias. Los tipos o caracteres, son los libros didácticos y demás instrumentos preparados para este trabajo, gracias a los cuales ha de imprimirse en los entendimientos con facilidad todo cuanto ha de aprenderse. La tinta es la voz viva del Profesor que traslada el sentido de las cosas desde los libros a las mentes de los discípulos. La prensa es la disciplina escolar que dispone y sujeta a todos para recibir las enseñanzas.

8. Todo papel sirve cualquiera que sea su clase; sin embargo, cuanto más limpio esté, con tanta mayor nitidez recibirá y reproducirá lo impreso.²⁴

²² The Gutenberg Galaxie se publicó en 1964. The medium is the Message en 1967.

²³ Raffaele Simone. La tercera fase. Por qué mirar es más fácil que leer. Madrid, Taurus, 2001. Pags. 87-113.

²⁴ Jan Amós Komensky. Didáctica Magna, 1657. Cáp. 32. El orden general de las escuelas rectamente guardado.

Lo que antecede permite deducir que para acceder a la tercera fase –a la *aldea global* a que hace referencia Mc Luhan-, la sustitución de los canales es una condición necesaria pero no suficiente. Será indispensable la sustitución de unos hábitos de comunicación por otros. Esto no implica, claro está, la desaparición del texto, ni siquiera un cambio en su estructuración lineal. Walter Benjamín afirmó en 1929 que “el Libro, en su forma tradicional, se encamina a su fin”, lo que quiere decir que el libro, como formato, puede ser sustituido, no así el texto, aún cuando la imagen recupere su rol protagónico y lo desplace, porque es más fácil mirar que leer. Esto nos lleva a otra cuestión, pues no es la sustitución del libro como formato sino la sustitución del texto por la imagen lo que implica el reemplazo de los canales, es decir, la inversión de un proceso anterior que duró más de quinientos años en el que la imagen había sido sustituida por la autoridad del texto.

Raffaele Simone, autor de *La tercera fase*²⁵, retoma el concepto de etapas de Mc Luhan, al mismo tiempo que las reestructura parcialmente: para Simone la primera fase coincide con el invento de la escritura, mientras que la segunda se inicia con la aparición de la imprenta en Europa.

Gutenberg no inventó la imprenta

Fred Lerner afirma en su *Historia de las bibliotecas del mundo*²⁶, que la Biblioteca Nacional de París posee un libro budista impreso con tipos móviles de las mismas características que los empleados por Gutenberg, y que este libro data de 1377. Y se sabe que, en Corea, hacia 1230, ya había imprentas de libros que empleaban tipos móviles de metal. No obstante, en 1455 la única imprenta de tipos móviles de metal que había en Europa era la de Gutenberg.²⁷ En 1482, ya había imprentas en las ciudades más importantes de Europa. Y hacia el año 1500 había imprentas en por lo menos doscientas cuarenta y cinco ciudades europeas, y se calcula que estas habían producido en conjunto y hasta entonces unos veinte millones de libros, es decir, uno por cada cinco habitantes. Y entre 1500 y 1600 se imprimieron entre ciento cincuenta y doscientos millones de libros.²⁸

No obstante, es preciso destacar que la imprenta de Gutenberg evolucionó escasamente durante ese período. Por ejemplo, entre 1751 y 1765, cuando se publicó la *Encyclopédie* de Denis Diderot y Jean Le Ron D’Alembert²⁹, las imprentas aún no estaban mecanizadas, y el procedimiento de impresión manual insumía tiempo y demandaba esfuerzo, y las imágenes se imprimían por el sistema de grabado. Como consecuencia los libros, aún cuando los datos demuestran que se producían en creciente cantidad,

²⁵ Para una panorámica más completa sobre inteligencias múltiples: Howard Gardner. *Inteligencias Múltiples*. Para inteligencia secuencial y simultánea: Raffaele Simone. *La tercera fase*, Madrid, Taurus, 2001, pág. .

²⁶ Fred Lerner. *Historia de las bibliotecas del mundo*. Buenos Aires, Troquel, 1999. Pág. 117.

²⁷ Dietrich Schwanitz afirma que “En 1444, Johannes Gutenberg [sic] **inventó** la imprenta en Maguncia...” Dietrich Schwanitz. *La cultura*. Buenos Aires, Taurus, 2002. [la negrita es nuestra]. Por su parte James Burke y Robert Ornstein sostienen que no es importante saber si Gutenberg había tomado la idea “de algún relato de algún viajero que hubiera conocido el método coreano, o por sí mismo.” James Burke/Robert Ornstein. *Del hacha al chip*. Barcelona, Planeta, 2001. Pág. 152. Finalmente, Fred Lerner afirma que “Gutenberg no fue el inventor de la imprenta.” Fred Lerner. *Historia de las bibliotecas del mundo*. Buenos Aires, Troquel, 1999. Pág. 117.

²⁸ James Burke/Robert Ornstein. *Del hacha al chip*. Barcelona, Planeta, 2001. Págs.

²⁹ Denis Diderot [Langres 1713-París 1784]. Jean Le Ron D’Alembert [París 1717-1738].

continuaban siendo exorbitantemente caros, y por esta causa inasequibles para la mayoría de las personas. Hasta 1813 no se inventó el sistema de palanca que permitía ejercer una fuerte presión sobre el plano de impresión con mínimo esfuerzo físico. Y la primera imprenta mecánica propulsada por un cilindro de presión a vapor fue construida por Friedrich Koenig³⁰ en 1811. Koenig no pudo obtener una patente en Alemania, pero en 1814 perfeccionó el sistema introduciendo dos cilindros de presión en ambas extremidades, y entonces dos de estas máquinas se instalaron en la imprenta del *Times* en Londres, donde se hizo la primera impresión mecánica.³¹ Desde nuestra perspectiva de análisis, este hecho es aún más revolucionario que el perfeccionamiento que hizo Gutenberg de los tipos de metal, porque se produce entre 1801 y 1841, período en el que la población de Londres se duplicó, llegando a los dos millones.

El soporte tecnológico del *Times* proporciona, por primera vez, un *mass-medium*, un dispositivo de comunicación accesible y asequible capaz de alcanzar a un gran número de personas, modificando no solo las condiciones de producción sino -lo que es más importante aún-, las de recepción. En suma, lo que hace masivo al texto impreso en formato libro o periódico no es la imprenta en si misma sino la mecanización del proceso mediante la aplicación de la máquina de vapor, inventada por James Watt en 1769. Esta imprenta, como toda máquina, trabaja incesante, infalible e incansablemente, en una furia productiva sin fin, posibilitando transmitir el mismo mensaje homogenizador, en el mismo momento a todos, sin distorsión. Los cambios que provoca esta tecnología son al mismo tiempo determinantes. Mc Luhan explicó que la sociedad está determinada por una tecnología específica. Esta tecnología le provee los recursos técnicos y, al mismo tiempo, configura las prácticas y hábitos de la cultura de masas.³² El resultado de la combinación de dos tecnologías como la imprenta y la máquina de vapor, da nacimiento a una nueva tecnología que difundirá "el libro en su forma tradicional" al que alude Benjamín, hasta convertirlo en soporte y símbolo del conocimiento moderno, pero aún relegando a la imagen.

Hasta que punto el texto ha relevado a la imagen puede deducirse de *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* -óleo encargado por el mismo Nicolaes Tulp a Rembrandt en 1632³³-, en el análisis que hace de esta obra Francis Barker.³⁴ Barker destaca que en la imagen puede advertirse que no hay ningún ojo que vea el cuerpo, sino que todos ven hacia el texto que se encuentra al pie del cadáver. Aún cuando Barker explica que esta acción "remite al escolasticismo de la anatomía medieval, conforme al cual el praelector dictaba la lección desde el texto de la autoridad sin examinar un cuerpo o sin que hubiera siquiera un cadáver disponible para el examen", lo que deduce de la pintura es que la autoridad del texto ha sustituido a la realidad del cuerpo. Esta posibilidad provoca un cierto asombro, porque nuestra cultura ha naturalizado la intervención de la ciencia sobre los propios cuerpos. Por esta razón esta imagen nos asombra. Pero por ejemplo, en la imagen de la derecha -correspondiente a la liberación de un campo de concentración nazi

³⁰ Friedrich Koenig [1744-1833].

³¹ AAVV, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica Leonardo da Vinci [Guida], Milano, Skira editore, 1997. Pág. 92.

³² Por esta razón hemos diseñado una encuesta de hábitos y recursos informáticos y telemáticos en el marco del proyecto de investigación en tecnologías e-learning aplicadas a la enseñanza de la arquitectura, porque además de conocer de cuanto capital cognitivo y corpóreo se dispone, consideramos indispensable conocer cómo nos comportamos ante la computadora e Internet. On-line en <http://www.america.farq.unr.edu.ar/el/index.htm>

³³ De anatomische les van Dr. Nicolaes Tulp. Rembrandt Harmensz Van Rijn [Leiden, 1606-Amsterdam 1669], óleo sobre lienzo, 169.5 x 216 cm., 1632, Museo Mauritshuis, Den Haag. On-line en <http://www.mauritshuis.nl>

³⁴ Francis Barker. Cuerpo y temblor [Un ensayo sobre la sujeción]. Buenos Aires, Per Abbat Editora, 1984. En la cripta. Págs. 93-144.

en Alemania, en 1944-, la fotografía registra una escena análoga: se mira el texto (el dispositivo, las instalaciones arquitectónicas), pero no hay ningún ojo que mire hacia los numerosos cadáveres que yacen apilados. Todos evitan mirarlos. Ambas imágenes muestran la misma relación de los vivos con los muertos, en dos épocas distantes. La primera en una época en que la visión de los cadáveres está vedada, en la segunda, cuando la visión de los cadáveres resulta intolerable. Pero además de esto, las imágenes mediatizan la relación con el verdadero observador de la escena que mira efectivamente, pero asincrónicamente, desde afuera, desde la pantalla.



Izq. Rembrandt. La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp. Oleo sobre lienzo, 169.5 x 216 cm., 1632, Museo Mauritshuis, Den Haag. On-line en <http://www.mauritshuis.nl>.

El inventor de la pantalla

Pocos años antes de que en el teatro de anatomía de Waaggebouw ocurrieran los hechos registrados por Rembrandt, en Parma, Italia, un arquitecto de nombre Giovanni Battista Aleotti³⁵ transformó, entre 1617 y 1618, la sala de armas del Palazzo della Pilotta en un teatro. Es común encontrar en las guías de turismo italianas la afirmación de que este teatro, conocido como Teatro Farnese, es una copia del Teatro Olímpico de Vicenza, diseñado en 1579 por Andrea Palladio³⁶, y acabado en 1585 por su discípulo Vincenzo Scamozzi. Ambos teatros son semejantes, pero lo que los acerca es la tecnología con que fueron construidos: el Teatro Olímpico, considerado el más antiguo de Europa,³⁷ está construido enteramente en madera. Aleotti utilizó la misma técnica que emplearan Palladio y Scamozzi en Vicenza, pero porque debía construir el teatro en pocos meses. La consecuencia es una semejanza evidente que se expresa en la materialidad manifiesta de

³⁵ Giovan Battista Aleotti [Argenta, 1546-Ferrara, 1636]. Arquitecto, especialista en matemáticas, en hidráulica, teatros, escenografías, y arquitectura militar.

³⁶ Andrea Palladio [Vicenza, 1508-1580]. Palladio es el arquetipo del arquitecto renacentista. Su arquitectura original, sistemática y comunicable, se constituyó en una fuente infalible de reglas de composición, agrupadas en sus *Quattro libri dell'architettura*, publicado en Venezia, en 1570.

³⁷ El Teatro Olímpico es el primer teatro cubierto. Constituye por ello una innovación arquitectónica, pero al mismo tiempo es una obra de transición, porque mantiene el esquema del anfiteatro clásico en el que las gradas describen un ángulo de 180°, y el techo está pintado asemejando el cielo, para crear el efecto de estar en el exterior, como en los teatros griegos y romanos.

ambos teatros, pero conceptualmente son muy diferentes, porque mientras que el Teatro Olímpico de Vicenza se asemeja a los anfiteatros griegos y romanos, donde el escenario y las gradas se encuentran en un espacio unitario, en el Teatro Farnese se introduce una innovación fundamental: la división física entre la escena y el espectador, creando una boca de escenario de 12 metros en una sala que originalmente tiene 32.15 m de ancho.³⁸ Esta solución, claramente lo diferencia del teatro clásico, porque permite alojar y esconder el telón, las escenografías, y –fundamentalmente– posibilita la iluminación del escenario al mismo tiempo que el oscurecimiento del auditorio, haciendo que los tres mil espectadores se concentren en ese *agujero iluminado* en el que transcurre la acción.



Interno del Teatro Farnese, Parma [1617-1618] en 360°. De izquierda a derecha: gradas en U, boccascena.

En el teatro griego el público y los actores compartían un espacio de estructura circular, un panóptico al revés en el que el actor o los actores ocupaban el centro físico del espacio, donde podían ser observados por espectadores a los cuales ellos no podían ver en su totalidad ni simultáneamente. La innovación de Aleotti implicó el reemplazo de este dispositivo por otro, en el que los espacios destinados al público y los actores aparecen no solamente diferenciados, sino fundamentalmente dispuestos en una estructura lineal, en una secuencia en la que se alineaban las gradas –que en el Teatro Farnese aún reproduce la tipología clásica,³⁹ pero que posteriormente evoluciona hacia la disposición frontal al escenario–, el proscenio y el escenario, separado este último por la *boccascena*.

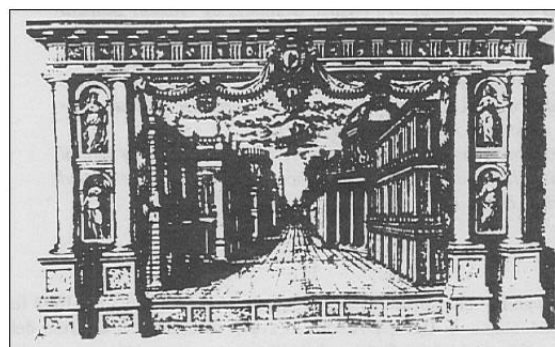
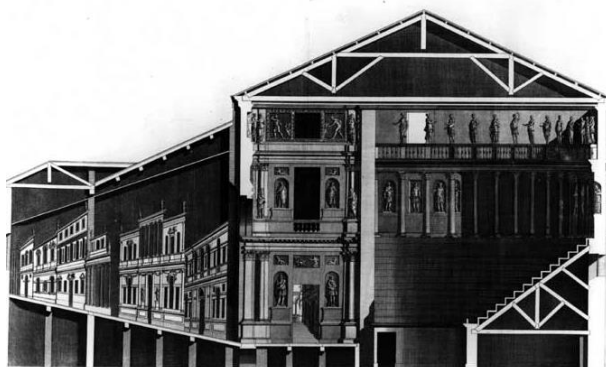


Fig. 1 - Arco Scenico nell'incisione di O. Gatti

Izq. Teatro Olímpico de Vicenza [Andrea Palladio, 1580]. Der. Arco del proscenio, Teatro degli Intrepidi de Ferrara [Giovanni Battista Aleotti, 1605].

Pero el Teatro Farnese no es el primer teatro que incorpora estos conceptos. El embrión está en otra obra de Aleotti, el Teatro degli Intrepidi, construido en Ferrara en 1605. Es

³⁸ La sala de armas del Palazzo della Pilotta tiene 87.20 m de largo, 32.15 de ancho y 22.65 de altura, y está ubicada en el primer piso del edificio.

³⁹ La disposición adoptada para las gradas en el Teatro Farnese responde a la tipología anfiteatro, pero a causa de las proporciones de la sala en la que debe construir el teatro, Aleotti dispone las catorce filas de gradas en U.

aquí donde Aleotti experimenta por primera vez suprimir la escena fija –como la del Teatro Olímpico de Vicenza- introduciendo el arco del proscenio, que se constituirá, con el tiempo, en el elemento arquitectónico más importante del teatro moderno.

Así, el escenario aparece como una realidad autónoma, separada de los espectadores. Y se convierte en el precedente de la pantalla, y Aleotti en su inventor. Y si la pantalla es lo que nos permite *mirar a través de*, en una relación mediática inicialmente sincrónica, y más tarde asincrónica, el teatro de Aleotti configura un modo de mirar diferente del que lo precede históricamente.

La invención de la perspectiva durante el Renacimiento presupone también la idea de pantalla plana –sobre la que se proyectan en dos dimensiones puntos que representan objetos de tres dimensiones-, a través de la que se mira –puesto que la palabra latina *ítem perspectiva* significa mirar a través-, y aún cuando la perspectiva es “una ventana a través de la cual nos parece estar viendo el espacio”,⁴⁰ la perspectiva es pura imagen estática, en contraste con el teatro, que ofrece imágenes dinámicas e interactivas.

La perspectiva –como la pintura y la fotografía-, tiene como propósito la representación. Su medio es la imagen estática. El cine tiene el mismo propósito pero emplea una secuencia de imágenes estáticas proyectadas. Como el libro impreso, la perspectiva, la pintura, la fotografía, el cine o la televisión no son canales interactivos, por lo tanto son inmodificables. En cambio el teatro es interactivo porque tiene la posibilidad intrínseca de interacción entre los actores y el público. Y aún cuando esto no constituya una práctica corriente, la obra de teatro puede ser permanentemente modificada, desmembrada – como el cadáver de Adriaan Adriaanszoon-,⁴¹ o reconstruida por la acción de los actores y/o del público. En suma, la pantalla del teatro –a diferencia de la ventana de la perspectiva- es interactiva. Por ello es más pertinente establecer una analogía entre la pantalla del teatro moderno y la interfase de un sistema informático contemporáneo.

Aún cuando hayamos naturalizado la condición “inmodificable” de una obra de teatro –o de un libro impreso-, es evidente que esta condición se configura a partir de la idea de que la obra o el texto son objetos terminados, en el sentido clásico, es decir, que están completos, por lo tanto no admiten adiciones ni sustituciones. Umberto Eco sostiene que “La función de los relatos ‘inmodificables’ es precisamente ésta: contra cualquier deseo nuestro de cambiar el destino, nos hacen tocar con nuestras propias manos la imposibilidad de cambiarlo.”⁴² Es decir que los relatos “inmodificables” tienen para Eco una función represiva, mientras que los mecanismos hipertextuales nos ayudarían a ser libres y creativos. De ahí que modificar lo “inmodificable” es parte fundamental del mecanismo hipertextual. En la tercera fase, un texto, una pintura, una sinfonía, un edificio, una ciudad, o un cuerpo, pueden ser modificados *ad infinitum*.

Pero antes de introducirnos en los fenómenos específicos de esta tercera fase, es vital subrayar el carácter gradual de los cambios que conducen a ella. Por ejemplo, si la hipótesis de Francis Barker consideró la autoridad del texto impreso sobre las impresiones del sentido de la vista, la visión del cadáver resulta ser innecesaria en el contexto al que pertenece la pintura. Pero en 1889 Thomas Eakins, pintó –con la misma técnica de Rembrandt-, *The Agnew Clinic*. La imagen es análoga, pero ahora todos miran hacia el objeto de estudio. Eakins ya había pintado un óleo análogo, *The Gross Clinic*, en

⁴⁰ Erwin Panofsky. La perspectiva como forma simbólica. Barcelona, Fábula, 1999. Pág. 11.

⁴¹ Adriaan Adriaanszoon es la identidad del cadáver de *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. Francis Barker. Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción. Buenos Aires, Per Abbat Editora, 1984. Pág. 93.

⁴² Umberto Eco. Sobre literatura. Barcelona, RqueR, 2002. Pág. 23.

1875.⁴³ Al comparar las pinturas de Eakins con *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* no solo podemos ver que la autoridad del texto es ahora disputada por la imagen del cuerpo, sino también la modificación de los hábitos por parte de los discípulos: ahora la lección de anatomía se ha convertido en una puesta en escena, haciendo que la atención de los espectadores se concentre en ese *agujero iluminado* en el que transcurre la acción que ha sido registrada por Eakins.



Thomas Eakins. *The Agnew Clinic* [oleo sobre lienzo, 1889] On-line en <http://www.artchive.com>

Si con Rembrandt el texto es el medium que detenta la autoridad, con Eakins esto ha cambiado. La imagen se vuelve necesaria para validar la palabra. La litografía, y pocos años más tarde la fotografía, capacitó a la imprenta para ilustrar el texto escrito. Esta técnica de reproducción es la que permite que la imagen recupere protagonismo, pero es al mismo tiempo la necesidad de convalidar la palabra con la imagen lo que prepara los modos de percepción sensorial para esta tecnología de comunicación. Debe tenerse en cuenta que la litografía fue inventada en Praga, en 1796 por Alois Senefelder, mientras que la mecanización de la imprenta data de 1811, y la fotografía de 1839. Esta coincidencia en el tiempo tendrá como consecuencia la difusión masiva de textos impresos ilustrados con imágenes, en formato de libro o de periódico con tiradas en constante aumento, como la población de las grandes ciudades.

⁴³ Thomas Eakins [Philadelphia, 1844-1916]. *The Agnew Clinic*, oleo sobre lienzo, 1889. Jefferson Medical College of Thomas Jefferson University, Philadelphia, USA. *The Gross Clinic*, oleo sobre lienzo, 1875. University of Pennsylvania, Philadelphia, USA. On-line en <http://www.artchive.com> [mar 2004].

De la ciudad medieval a la ciudad diseminada

La combinación de la litografía con la mecanización de la imprenta generó en la primera mitad del siglo dieciocho un efecto multiplicador en la distribución del conocimiento y de la información, análogo al que está produciendo la combinación de las técnicas de la telecomunicación y de la informática, en el campo de la transmisión a larga distancia de información digital no-textual.

Al mismo tiempo que la fotografía relevó a la pintura de su función representativa, en la arquitectura se iniciaba el proceso gradual de sustitución de la función evocativa anticipado por Frolo. El proceso de esencialización de la arquitectura, el abandono de la ornamentación, es decir, de la pintura y la escultura aplicada a la obra de arquitectura, se debe, entre otras razones a que el libro la relevará de su función representativa de valores y sentidos. La aparente asincronía de este proceso se debe a que la naturaleza del producto arquitectónico hace que este no sea sustituible, al menos no del modo en que lo es una teoría científica. La ciudad, como construcción colectiva, como sumatoria de arquitecturas, pierde la homogeneidad y morfología que la caracterizó. La ciudad industrial no solo desdibujará los límites de la ciudad medieval sino que los destruirá para siempre. En la Edad media, campo y ciudad aparecen claramente definidos con la muralla como límite preciso entre dos espacios, el uno, el espacio de la seguridad, y el otro, el espacio exterior en el que no hay protección frente al peligro.

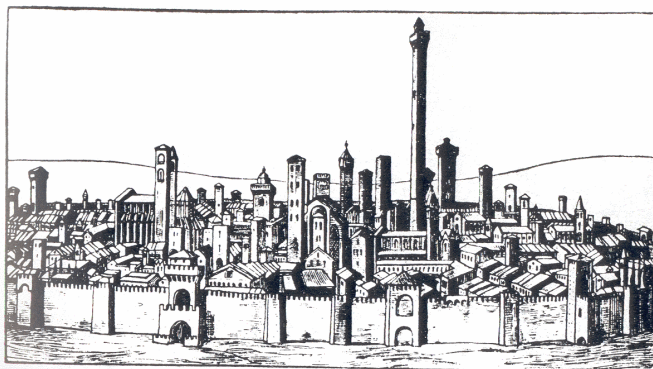


Fig. 131. La más antigua vista de la ciudad de Bologna, de comienzos del siglo XVI.



Izq. Bologna medieval. La definición clara del límite entre lo urbano y lo rural. Der. La metamorfosis de Glasgow entre 1764 y 1814.

La ciudad industrial quiebra ese modelo. El crecimiento de la población, el requerimiento de espacio para la industria y los nuevos asentamientos expandieron los límites hasta hacer que la noción misma de límite se pierda.⁴⁴ La ciudad industrial no sustituyó a la ciudad medieval sino que se construyó directamente encima de ella y en su periferia. Por ejemplo, Glasgow, una de las más pequeñas y bellas ciudades inglesas en 1764, resulta irreconocible en 1814 a causa de la metamorfosis que ha provocado la industrialización. Como este caso, la mayor parte de las ciudades medievales van mutando hacia un modelo extendido, que no comprende un espacio delimitado sino que lo desborda.

⁴⁴ Un notable exposición sobre el concepto de límite puede encontrarse en *Discusión sobre el término zona*, en Juan José Saer, *Cuentos completos* (1957-2000), Buenos Aires, Seix Barral, 2001. *Argumentos* (1969-1975), *Discusión sobre el término zona*, pág. 184.

El crecimiento de la ciudad industrial dará origen a otro tipo de ciudad, la ciudad diseminada, "una ciudad de la que cada vez tenemos menos idea dónde termina, dónde empieza, en qué lugar estamos".⁴⁵ En este punto, las ciudades comienzan a exceder su "capacidad de carga", es decir el límite de sostenibilidad de la vida urbana. El territorio se vietnamiza ante la ruptura del consenso, en palabras de Umberto Eco.⁴⁶ Entonces, como en la Edad media, se busca la seguridad dentro de los límites de las murallas de los barrios cerrados. Aún la vivienda urbana, la vivienda localizada en la ciudad tradicional, se vuelve introvertida, generando una nueva tipología caracterizada por la negación del espacio urbano, ahora el espacio del peligro. Y en el límite de esta tendencia, la fachada arquitectónica es reemplazada por la fachada electrónica. En efecto, Internet comienza a disputarle a la arquitectura la función de representación institucional.

La fachada de un edificio ha tenido históricamente la función de representar los ideales y la solvencia económica y moral de una institución. La perdurabilidad de los valores que la sustentaban estaba vinculada con la solidez de su construcción. Y por esa razón los edificios se hacían para que perduraran en el tiempo, incluso sobreviviendo a las mismas instituciones que le habían dado origen. Por esta razón se "imprimía" en relieve en la fachada para identificar de forma permanente e indeleble. En la actualidad, basta con un edificio anónimo en una ubicación que ofrezca seguridad y accesibilidad, debido a que la ciudad ya no es el escenario *necesario* para la experiencia de los sujetos ni satisface las demandas culturales para las que estaba prevista, en tanto la función representativa se confía a un site en la web en el que se construye la imagen de la institución que es puesta en escena 24 horas on-line, y que –al contrario que la fachada arquitectónica- es más permeable a los permanentes cambios.⁴⁷

En este punto podemos detenernos y analizar la correlación entre la ciudad industrial, en la que el espacio urbano se correlaciona con un espacio textual, y la ciudad diseminada, que se correlaciona con la hipertextualidad. Daniel Link considera que

"La ciudad barroca es ya la ciudad moderna y el espacio que delimita es ya el espacio moderno. La *urbs* barroca es el espacio del viaje, la travesía de la repetición. En ese texto urbano todo es medida, cantidad, repetición, todo es analizable y fragmentable."⁴⁸

⁴⁵ Néstor García Canclini. Imaginarios urbanos. Buenos Aires, Eudeba, 1997. Pág. 82.

⁴⁶ Umberto Eco. La estrategia de la ilusión. Barcelona, Lumen, 1986. II. Hacia una nueva Edad media. 4. La vietnamización del territorio. Págs. 95-98.

⁴⁷ Como ejemplo de lo explicado, podemos citar dos experiencias propias: la primera corresponde a un edificio corporativo proyectado y construido entre los años 1993 y 1997. En el diseño se incluyó la impresión del isotipo de la compañía, en relieve hueco en un tabique de hormigón armado visto que actuaba como fondo del hall principal. El edificio fue terminado en 1997 y en 1999 la compañía modificó su isotipo como parte de un programa de cambio de imagen, lo cual demandaba la demolición del diseño original que habíamos concebido para que perdurara en el tiempo, como símbolo de estabilidad. El nuevo isotipo fue aplicado sobre el anterior, cubriendo el precedente, pero al mismo tiempo en previsión de otro cambio. La segunda experiencia corresponde al año 2003. El proyecto y construcción de un edificio para centralizar la gestión de una industria, implicó el abandono de una localización central por otra periférica en un parque industrial. A la operación arquitectónica le correspondió otra paralela en la que la pérdida de centralidad en la localización se compensó con la construcción de un web site, un *hibridspace arquitectónico* en el que la imagen de la empresa se presenta mediatizada y sin las imperfecciones de la realidad.

⁴⁸ Daniel Link. Como se lee. Buenos Aires, 2003, Norma. Págs. 294-295.

Pero ese espacio del viaje ya no estimula el gusto por viajar. "Para la mayoría viajar por la ciudad es una obligación agotadora, que prefieren evitar cuando el trabajo no lo exige".⁴⁹ De modo que la ciudad contemporánea, como el hipertexto o como las ciudades de la ficción, tiene muchos niveles. Es un *hibridspace* en el que coexiste –no podría ser de otro modo– la ciudad barroca con la ciudad dispersa. Los niveles constituyen verdaderos espacios de segregación cultural. Los más degradados para los más pobres y los mejor dotados para los que disponen de mayor capital corpóreo. A su vez, son estos últimos los que acceden a los canales de comunicación sustitutivos que permiten evitar los viajes, y la necesidad de que los transmisores y receptores de información tengan que estar física y simultáneamente presentes para establecer una comunicación. Desde una perspectiva racional, la invención de la escritura implicó que "la separación en el tiempo ya no era una barrera infranqueable. Un mensaje escrito o dibujado se podía interpretar después de que el autor hubiera abandonado el lugar, e incluso, sorprendentemente, después de su muerte".⁵⁰

"En las sociedades previas a la escritura todo funcionaba dentro del cuadrante Local-sincrónica. No había otra alternativa. Con la aparición de la escritura –tal como ha apuntado Lewis Mumford– una parte importante de la interacción humana se desplazó al cuadrante Local-Asincrónica. [...] con las telecomunicaciones se abrió el cuadrante Remota-Sincrónica. [...] con el desarrollo y despliegue a gran escala de las redes digitales, se ha producido un desplazamiento veloz y masivo de las actividades, cruzando la diagonal de la tabla hacia el costo bajo del cuadrante Remota-Asincrónica. Ese ha sido el efecto más importante de la [mal llamada] revolución digital. ¿Hasta dónde llegaremos? La comodidad y bajo costo de la comunicación en red, remota y asincrónica, ¿eliminará directamente las demás posibilidades?⁵¹

Desde una perspectiva racional, el acceso a una tecnología como Internet o el correo electrónico tiende a reducir los costos de la comunicación. Si bien el encuentro cara a cara "ofrece la interacción más intensa, de más calidad y potencialmente más satisfactoria",⁵² los modos asincrónicos y remotos constituyen una alternativa cuando este no resulta factible por su alto costo, como puede comprobarse en el siguiente cuadro de modos y opciones de comunicación.

	Sincrónica	Asincrónica
Local	Requiere transporte	Requiere transporte
	Requiere coordinación	Elimina la coordinación
	Intensa, personal	Desplaza el tiempo
	Costo alto	Reduce el costo
Remoto	Elimina transporte	Elimina transporte
	Requiere coordinación	Elimina la coordinación
	Desplaza el tiempo	Desplaza el tiempo y el espacio
	Reduce el costo	Costo bajo

Modos y opciones de comunicación

Pero como hemos destacado, esto no está vinculado solo a la economía de presencia, que tiene una lógica estricta, sino a los hábitos. Un hábito es la predisposición que tiene el sujeto a adoptar una determinada conducta ante un determinado estímulo. Si estamos

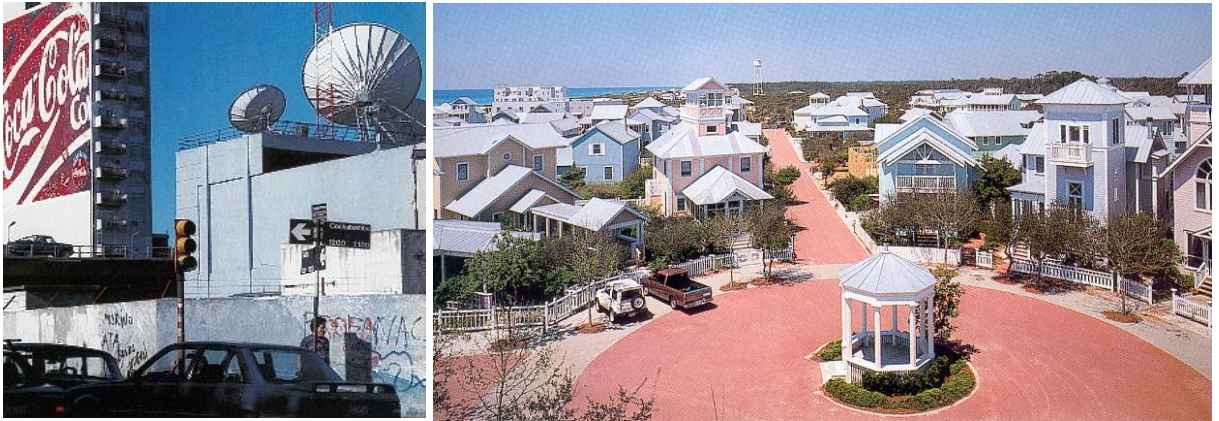
⁴⁹ Nestor García Canclini. *Imaginario urbano*. Buenos Aires, Eudeba, 1997. Pág. 124.

⁵⁰ William Mitchell. *e-topía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. Pág. 139.

⁵¹ William Mitchell. *e-topía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. Pág. 147.

⁵² William Mitchell. *e-topía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. Economía de presencia. Págs. 137-147

habitados a las relaciones cara a cara, es decir siempre en forma sincrónica, adoptar un modo de comunicación asincrónica implica, primero, un cambio de hábitos. No solo es necesario acceder a una tecnología, sino la modificación de los hábitos de comunicación. Es evidente que el ser humano ha modificado sus hábitos aceptando percibir el mundo a través de la pantalla, y, además de ello, otorgando autoridad a la imagen, fenómeno que –como hemos visto- aparece registrado en 1889 por Eakins. El hombre, el *homo sapiens* habría mutado hacia el *homo videns* conforme la hipótesis de Giovanni Sartori,⁵³ asignando a la imagen la autoridad que antes detentaba el texto. Pero visto desde otro ángulo, la recuperación de protagonismo de la imagen está además vinculada con la transformación de la ciudad, puesto que superado el “límite de carga” de la ciudad, la ruptura del consenso determina, por una parte, la búsqueda de refugio por parte de los que pueden hacerlo, mientras que los que no lo consiguen se contentan con el espectáculo que le ofrece la televisión.



Izq. Buenos Aires: contaminación sonora y visual, heterogeneidad, contradicción, caos. Der. Seaside, FL, USA: homogeneidad, racionalidad, paz. La RMBA –Región Metropolitana Buenos Aires- concentraba en el 2000, 370 barrios cerrados, además de cinco emprendimientos de escala urbana, llamados ciudades-pueblo privado.

The Truman Show ofrece una descripción de este fenómeno, exhibiendo un escenario que no es escenografía sino una urbanización cerrada de verdad, Seaside, en las costas del Golfo de México en Florida, USA. Seaside retoma la ciudad tradicional en su forma, pero su concepción implica una visión romántica del pasado y el deseo de volver a él, que es buscado conformando un contexto social de individualismo creciente en un ambiente urbano homogéneo, ordenado, predecible, construido mediante una arquitectura cuyo lenguaje expresivo es el resultado de la racionalización a través de la combinación de unos pocos elementos esenciales. Seaside pertenece más al mundo inteligible, al *topos urano* platónico, que al mundo sensible. Al menos podemos afirmar esto si nos referimos al modelo que representa. En tanto la ciudad muestra sus contradicciones y sus irracionalidades, y lo hace a escala deshumanizada, Seaside es el equivalente al jardín de Epicuro⁵⁴, donde la tragedia y la discordia son desconocidas y reina una paz fácil.

⁵³ Para una panorámica más amplia sobre esta hipótesis, ver Giovanni Sartori, *Homo Videns*. Buenos Aires, Taurus, 1998.

⁵⁴ Epicuro (341-270 a.C.), fundó una escuela de filosofía en Atenas, la de los epicúreos. Desarrolló la ética del placer de Aristipo (que había sido alumno de Sócrates), que creía que la meta de la vida debía ser conseguir el máximo placer sensual, desarrollando un arte de vivir que consistía en evitar toda clase de dolor. Los epicúreos mostraban poco o ningún interés en la política y en la comunidad. Epicuro aconsejaba “¡vive en retiro!”. Se dice que los epicúreos se reunían en un jardín, y de ahí la analogía.

El análisis de las causas de estas migraciones excede los alcances de este paper, pero de este fenómeno se deduce que sin las tecnologías de comunicación la dispersión de la ciudad no hubiese sido posible. De ahí la estrecha relación que existe entre la evolución de las tecnologías de comunicación y la transformación de lo que aún llamamos ciudad.

La arquitectura del comic

Si el término ciudad se ha vuelto inaplicable a nuestro actual entorno urbano; si la fachada arquitectónica está siendo reemplazada por la fachada electrónica, una fachada que no posee las imperfecciones de la realidad, que no envejece nunca, y que aún así es objeto de permanentes operaciones de *aggiornamento*, de verdaderas cirugías estéticas; si al texto escrito ya no se lo considera inmodificable, y la modificación las historias mediante mecanismos hipertextuales permiten crear nuevas historias a partir de las originales, por adición, sustracción, collage, e interpretación gráfica mediante procesos hipermediales, todo esto configura nuevos modos de percepción que son posibilitados por las tecnologías de comunicación. Y, finalmente, si es más fácil mirar que leer porque la visión está originariamente preparada para ver simultáneamente mientras que la lectura obliga a una visión secuencial, lo que implica seguir un proceso racional, ordenado y disciplinado en el abordaje del texto, la preponderancia de la imagen sobre el texto no es solo producto de las posibilidades que proveen las tecnologías de comunicación, fundamentalmente la fotografía, el cine, la televisión e Internet. Esta es una condición necesaria pero no suficiente.

Evitar la imagen de un cuerpo –como sucede en *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*– no es normal, en el sentido de lo biológicamente sano, sino una represión impuesta por una cultura determinada, una cultura textual que niega la autoridad a todas las formas no textuales, aún cuando se funda en la idea aristotélica por la cual todo el conocimiento proviene de nuestra percepción sensorial. Del teatro de Waaggebou en 1632 a The Agnew Clinic en 1889 hay toda una evolución en la que la imagen recupera protagonismo a la par que se desarrolla la técnica que posibilita su reproducción. Desde entonces, la pulsión por mirar a través de la pantalla ha producido modos y alternativas de todo tipo, incluyendo la pornografía. Pero si en 1632 no se miraba aquello acerca de lo que se escribía, en 2004 no se habla de aquello que se mira. Y esto es debido a la represión, al hecho que “en la literatura clínica al mironismo se le llama técnicamente *voyeurismo*, [...] designándose con tales términos la práctica de derivar la gratificación erótica de la mirada depositada sobre un cuerpo desnudo”.⁵⁵ Román Gubern sostiene que “...el voyeurismo es una respuesta biológica canónica y no una perversión, a menos que sustituya totalmente la interacción sexual personalizada con otros sujetos”.⁵⁶

Entre el texto y la imagen existe en el medio gráfico un híbrido, el comic, sobre el cual Umberto Eco ha hecho un extenso análisis en *Apocalípticos e integrados*.⁵⁷ “...el tipo de lenguaje de imágenes bajo el cual es preciso colocar la historieta, no es un tipo puro, sino un híbrido de lenguaje oral más lenguaje visual.”⁵⁸ Este lenguaje, cuya invención precede y anticipa al cine, y es considerado un género menor de la literatura, entre otras razones porque el comic ha tomado entre sus temas el erotismo y la pornografía.

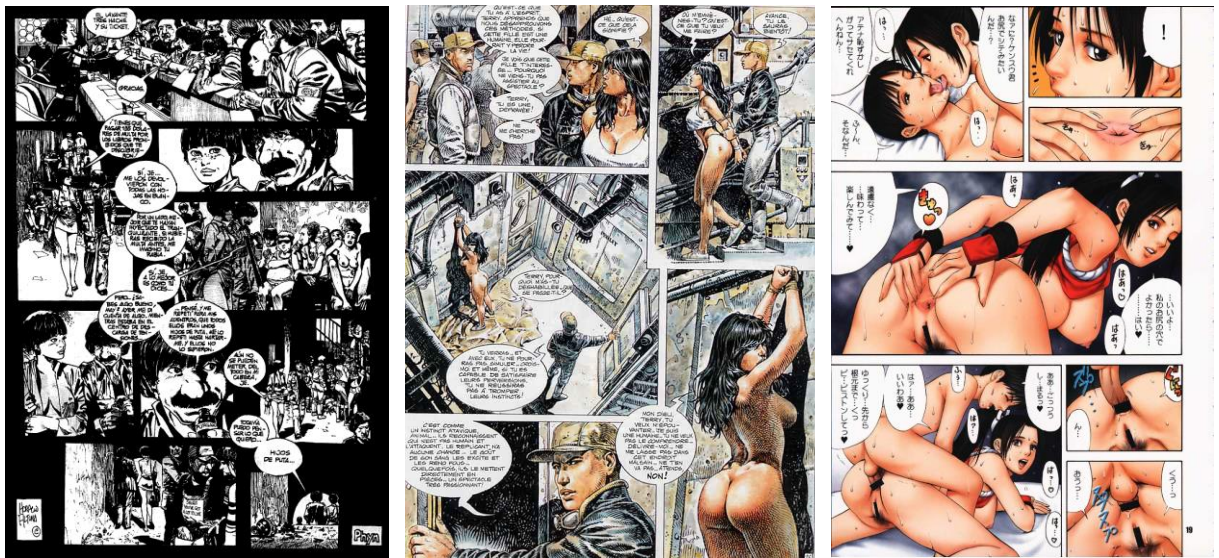
⁵⁵ Román Gubern. *El Eros electrónico*. Madrid, Taurus, 2002. Pág. 174.

⁵⁶ Román Gubern. *El Eros electrónico*. Madrid, Taurus, 2002. Pág. 175.

⁵⁷ Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen y Tusquets Editores, 2001 (4ta. Ed.).

⁵⁸ Oscar Masotta. *Reflexiones sobre la historieta*. En Jorge La Ferla y Martín Groisman (compiladores). *El medio es el diseño*. Buenos Aires, Eudeba, 2000. Pág. 245

Pero mientras que la técnica del comic "consiste en figurar, con medios estáticos, el movimiento real," el soporte digital permite emplear tanto la imagen estática como una imagen animada. Por esta causa, el lenguaje del comic es, en consecuencia, el modo narrativo que más se adapta a la percepción sensorial y a la tecnología de comunicación hipermedial que lo determina. Por ejemplo, las presentaciones tipo Power Point® complementan la imagen con una exposición oral sincrónica, en el modo tradicional, que puede ser asincrónica en el caso de una presentación on-line. La proporción de texto e imagen es variable de acuerdo al autor, pero el software de soporte, como el comic, está concebido para que la proporción de texto sea baja en relación a la imagen. Basta con considerar la facilidad con que se trabajan las imágenes en comparación con los textos en los entornos PPT.



Izq. H. Altuna. Ficcionario [Argentina, 1983]. Centro. P. E. Serpieri. Druuna. [Italia, 1982]. Der. Hentai [Japón].

El comic como producto estético tiene una mayor proporción de imagen que de texto. Esa es su lógica. Por esta razón, es frecuente que a dibujos magistrales, muchas veces hiperrealistas, le corresponden literaturas pobres, como es el caso Druuna, la serie del dibujante italiano Paolo E. Serpieri.⁵⁹ Por esta razón Umberto Eco sostiene que "el dibujo se adaptará a la comprensión de un público más vasto pero menos ilustrado". Y agrega: "¿No será más apropiado unir el dibujo al texto con un juego de compaginación que nos recuerda el comic?"⁶⁰ El comic, cuyo formato revista ha sido la clave de su éxito, ahora se publica en Internet, configurando un nuevo hibridspace en el que es posible ver y leer, o tan solo mirar: miles de sitios alojados en servidores occidentales dedicados al Hentai - el género pornográfico del Manga japonés-, demuestra que no saber leer japonés no constituye un obstáculo para mirar.

Frollo predijo que la imprenta mataría a la arquitectura, y -como hemos visto- la imprenta quebró el monopolio simbólico de los edificios. En 1997, Luis Fernández-Galiano señalaba que "en la era de los medios de comunicación de masas, la arquitectura ha experimentado un retroceso aún mayor en su utilidad como vehículo de significación y ha quedado reducida con frecuencia a meras imágenes consumibles a distancia, que hacen

⁵⁹ On-line en <http://www.druuna.net>

⁶⁰ Umberto Eco. Apocalípticos e integrados. Barcelona, Editorial Lumen y Tusquets Editores, 2001 (4ta. Ed.).

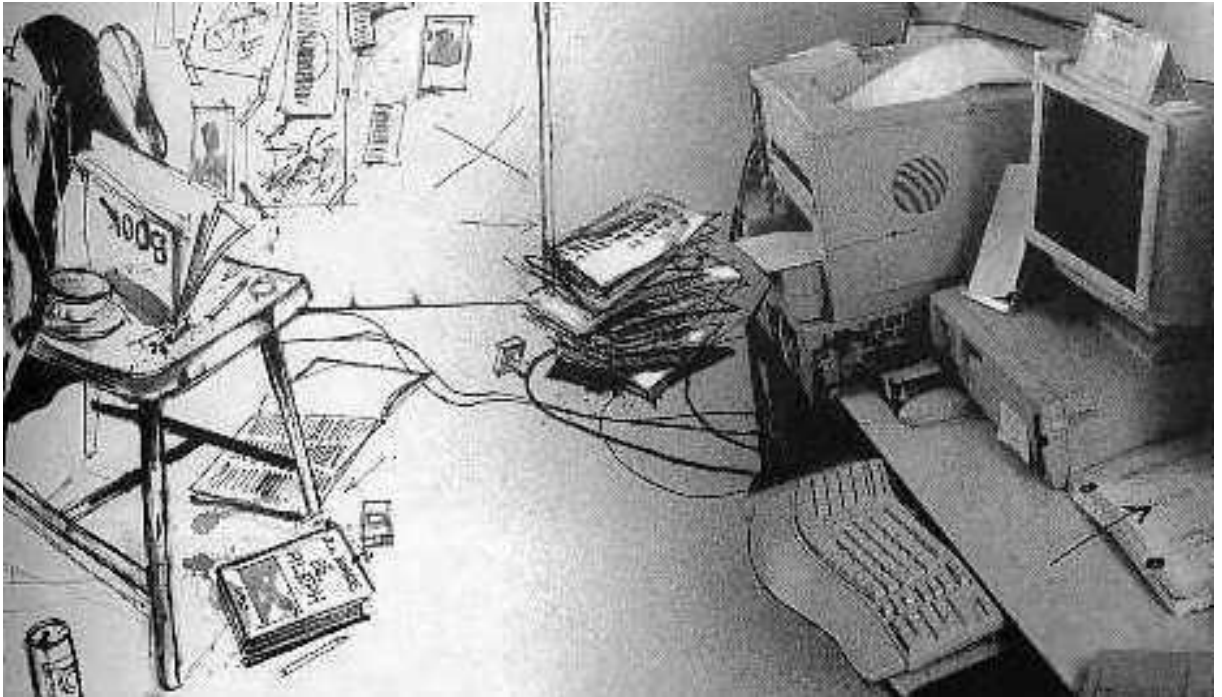
innecesaria o decepcionante la visita".⁶¹ La condición mediática de la arquitectura contemporánea es un hecho observable, pero para la arquitectura el empleo de imágenes constituye una práctica tan antigua como la disciplina, porque desde los orígenes el dibujo ha sido la herramienta básica de pensamiento. Y de comunicación universal, porque tampoco es necesario saber leer japonés para poder interpretar la información que el dibujo contiene. Por esta razón constituye un *medium* y como tal ha sido determinante en la producción de la arquitectura y el urbanismo de todos los tiempos. Basta para confirmarlo evocar la relación entre el dibujo en perspectiva como *medium* y la transformación de París que llevó a cabo Georges-Eugène Haussmann.⁶² La informatización del dibujo no ha modificado esta relación dialéctica entre el dibujo y la arquitectura... aún cuando las máquinas terminaron por ocupar todos los sitios disponibles.

Finalmente los arquitectos fueron eliminados. Como el último se olvidó de desconectar las máquinas, desde entonces seguimos funcionando.⁶³

⁶¹ Luis Fernández-Galiano. *El espectáculo de los arquitectos*. En AV Monografías 63-64 (1997) España 1997 (anuario). Madrid, Arquitectura Viva, 1997.

⁶² Georges-Eugène Asuman [1809-1891]. Funcionario de profesión, prefecto del Sena desde 1853 hasta 1869.

⁶³ Marco Denevi. Apocalipsis.



Bibliografía

Francis Baker. *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Buenos Aires, Per Abbat Editora, 1984.

Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Texto completo disponible on-line en <http://www.udp.cl/docencia/postgrado/diplomado/esteticaypensamiento/docs/03/obradearte.pdf> [marzo 2004].

Ivonne Bordelois. *La palabra amenazada*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2003.

James Burke/Robert Ornstein. *Del hacha al chip [Cómo la tecnología cambia nuestras mentes]*. Barcelona, Planeta, 2001.

Emile Durkheim. *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas. La evolución pedagógica en Francia*. On-line en <http://www.universidadabierta.edu.mx> [sep.2002].

Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen y Tusquets Editores, 2001 (4ta. Ed.).

Umberto Eco. *Arte y estética medieval*. Barcelona, Editorial Lumen, 1997.

Umberto Eco. *Sobre literatura*. Barcelona, RqueR, 2002.

Emilia Ferreiro. *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Umberto Galimberti. *Psiché y Techné*. Revista *Artefacto* n° 4, Buenos Aires, 2001.

Román Gubert. *El eros electrónico*. Madrid, Taurus, 2000.

Víctor Hugo. Notrê Dame de París. 1831. On-line en <http://www.bibliotecasvirtuales.com> [ene 2004]

Jan Amós Komesky. Didáctica Magna. On-line, en <http://www.universidadabierto.edu.mx> [nov 2002]

Jorge La Ferla. Martín Groisman. El medio es el diseño. Buenos Aires, Eudeba, 2000.

Daniel Link. Cómo se lee y otras intervenciones críticas. Buenos Aires, Norma, 2003.

Marshall Mc Luhan. La galaxia Gutenberg. Madrid, Aguilar, 1969.

Armand Mattelart. La comunicación-mundo. Historia de las ideas y de las estrategias. Buenos Aires. Siglo veintiuno, sf. Cap. 2. La era de las multitudes.

William Mitchell. e-topía. "Vida urbana, Jim: pero no la que nosotros conocemos". Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

Henrí Pirenne. Las ciudades de la Edad Media. Madrid, Alianza, 1983 (sexta edición). 1ra. Ed. París, Presse Universitaires de France, 1971.

Henrí Pirenne. Historia económica y social de la Edad Media. 1ra. ed., sl., Presses Universitaires de France, 1933 [1ra. ed. en español, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1939, 1ra. reimpresión en Argentina, 1980]

Beatriz Sarlo. La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992 [1ra. ed. 2da. reimp. 2004]

Richard Sennet. Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid, Alianza, 1997. Tercera parte. Arterias y venas. Cap. 8º Cuerpos en movimiento. Cap. 9. El cuerpo liberado.

Raffaele Simone. La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo. Madrid, 2001, Taurus.

Paul Virilio. *La ciudad sobreexpuesta*, en *The Lost Dimension*, New York. Semiotexte, 1991. On-line en <http://www.nossa.unal.edu.co/biblos/ciudadsobreexpuesta.doc>

Langdon Winner. Tienen política los artefactos? Traducción de la cátedra, de Mario Francisco Villa. Publicación original: "Do Artifacts Have Politics?", en: D. MacKenzie et al. (eds.), *The Social Shaping of Technology*, Philadelphia, Open University Press, 1985. Maestría en diseño de estrategias de comunicación, seminario Historia de las tecnologías de comunicación, sf.

