



ARTÍCULOS
DE REFLEXIÓN

La obsolescencia de la sensibilidad: estética y política en los tiempos del fin según Günther Anders*

Carlos Balzi

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Email: cbalzi@unc.edu.ar

Recibido: 7 de noviembre de 2022 | Aceptado: 28 de abril de 2023

<https://doi.org/10.17533/udea.ef.351767>

Resumen: Günther Anders es un pensador casi secreto todavía, aun cuando su obra ha sido progresivamente redescubierta en las últimas dos décadas. Sus reflexiones, además, están contenidas en una obra dispersa y variada. Es por ello que el propósito de estas páginas es la reconstrucción de una noción estética y política a un tiempo, presente a lo largo de la misma, con el objetivo de contribuir al descubrimiento de una clave de lectura que permita dar una imagen unificada de este conjunto disperso. Se trata de la idea de la opacidad sensible del mundo contemporáneo, que habría sido camuflado de diversas maneras para evitar que los seres humanos tomen conciencia de su situación de meros seres co-históricos con el verdadero sujeto de la historia, la técnica. Mediante el análisis de su origen en sus tempranos escritos sobre filosofía de las artes particulares (literatura, música, plástica) a su generalización como clave crítica para leer los peligros del mundo contemporáneo (el suyo y el nuestro), es nuestra intención poner en evidencia la actualidad de un pensamiento crítico y materialista que, surgido al calor de los acontecimientos, ha dejado un valioso legado para pensar nuestro propio presente.

Palabras clave: Günther Anders, obsolescencia, tiempo del fin, estética, política, sensibilidad

* Este trabajo se inscribe dentro de las actividades del proyecto de investigación "El ser humano, entre la máquina y la sensibilidad: dos concepciones antropológicas en la modernidad y la contemporaneidad", Secretaría de Ciencia, Investigación y Tecnología, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Cómo citar este artículo

Balzi, C. (2023). La obsolescencia de la sensibilidad: estética y política en los tiempos del fin según Günther Anders. *Estudios de Filosofía*, 68, 173-193. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.351767>

OPEN  ACCESS





ARTÍCULOS
DE REFLEXIÓN

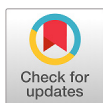
The Obsolescence of Sensibility: Aesthetics and Politics in Ending Time by Günther Anders

Abstract: Günther Anders is still an almost secret thinker, even though his work has been progressively rediscovered in the last two decades. His reflections, moreover, are contained in a dispersed and varied work. That is why the purpose of these pages is to reconstruct an aesthetical and political notion at the same time, present throughout it, to contribute to the discovery of a reading key that gives a unified image of this sparse set. It is about the idea of the sensible opacity of the contemporary world, which would have been camouflaged in various ways to prevent human beings from becoming aware of their situation as mere co-historical beings with the actual subject of history, technique. Through the analysis of its origin in his early writings on the philosophy of particular arts (literature, music, plastic) to its generalization as a critical key to read the dangers of the contemporary world (his and ours), we intend highlight the actuality of critical and materialistic thought that, arisen in the heat of events, has left a valuable legacy to think about our own present.

Keywords: Günther Anders, obsolescence, ending times, aesthetics, politics, sensibility

Carlos Balzi es Doctor en Filosofía (2004) por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Fue becario doctoral de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC (2000-2004) y posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (2005-2007). Actualmente se desempeña como profesor regular en las asignaturas Ética I y Ética II de la Licenciatura en Filosofía de la UNC y dirige un proyecto de investigación titulado *El ser humano, entre la máquina y la sensibilidad. Investigación sobre dos proyectos antropológicos en la modernidad y la contemporaneidad*, financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC.

ORCID: 0000-0002-6044-9788



Se ha vuelto lugar común referirse a la vida y obra de Günther Anders (Breslau, 1902-Viena 1992) como un secreto a ser descubierto.¹ Y eso continúa siendo válido aun cuando en la última década se haya producido una suerte de primavera en los estudios andersianos, que augura una corrección del curioso silencio que rodea su nombre,² unido al hecho de que pensadores tan reconocidos como Peter Sloterdijk (2019, p. 218) o Harum Faroki (2014, p. 177) lo hayan incluido en sus obras. Y, con todo, sigue siendo Anders un relativo desconocido, incluso cuando su obra fundamental, *La obsolescencia del hombre*, esté disponible en nuestra lengua desde hace más de una década.³ Esta situación es algo enigmática, dado que Anders formó parte de una generación fundamental para la historia de la filosofía alemana del siglo XX.⁴ Formado en las fuentes mismas de la fenomenología con Edmund Husserl (quien fuera su director de tesis), alumno de Martin Heidegger y ayudante de Max Scheler, era primo de Walter Benjamin y fue el primer marido de Hannah Arendt, participó de la fundación de la Escuela de Frankfurth y siguió vinculado toda su vida con Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Bertolt Brecht y Hans Jonas. Como muchas y muchos de ellos, sufrió la persecución y el exilio del nazismo y debió emigrar a EEUU hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Su destino norteamericano, sin embargo, es prácticamente único, pues, a diferencia de sus ilustres contemporáneos, que si bien con dificultades evidentes encontraron la manera de continuar su vida académica en su país de asilo, Anders debió ingeniárselas para sobrevivir en diversas ocupaciones, incluido un período empleado como obrero industrial en California. Estas experiencias fueron incorporadas en sus ensayos reunidos en los dos volúmenes de su obra más celebrada, *La obsolescencia*

- 1 Babette Babich (2022, p. 1) habla de un cliché: “the typical Anders-cliché that one can find in many publications: emphasizing that Anders was, as indeed he was, one of the most persistently ignored thinkers of the twentieth century”.
- 2 Sin afán de exhaustividad, cabe señalar la aparición de los siguientes estudios: además de (Babich, 2022), Sonolet, Daglind. “Literature and Modernity: Günther Anders, Hannah Arendt, and Theodor W. Adorno – Interpreters of Kafka.” In Jeffrey A. Halley and Sonolet (eds.), *Bourdieu in Question*, Amsterdam: Brill, 2018, 426–41; Fuchs, Christian, “Günther Anders’ Undiscovered Critical Theory of Technology in the Age of Big Data Capitalism”, *Triple C*, 15(2), 2017, 582-611; Müller, Christopher, *Prometanism. Technology, Digital Culture and Human Obsolescence*, London-New York, Rowman & Littlefield, 2016; Bischof, Günter, Jason Dawsey, and Bernhard Fetz (eds.), *The Life and Work of Günther Anders: Émigré, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters*, London: Taylor & Francis, 2014; Marrades, Julián, “El cuerpo ante la máquina. Günther Anders y la vergüenza prometeica”, *Pasajes* 53 (2017, pp. 114-130); Munster, Arno (2010), *Principe Responsabilité ou Principe Espérance? Hans Jonas, Ernst Bloch, Günther Anders*, Paris, Les Bordes de l’eau, 2010. Onetto Muñoz, Bruno, «La antropología de Günther Anders en el marco de una disonancia existencial», *Endoxa*, n°27 (2011), 215-229; Ballesteros, Virginia, “De Günther Anders al transhumanismo: la obsolescencia del ser humano y la mejora moral”, *Isegoria* 63 (Julio-Diciembre 2020), 289-310.
- 3 *La obsolescencia del hombre I. Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*, Valencia, Pre-Textos, 2011 (Anders, 2011), y *La obsolescencia del hombre II. Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*, Valencia, Pre-Textos, 2011 (Anders, 2011b). Es de notar que ésta, la obra filosófica central del autor, no está enteramente traducida al inglés, un factor de indudable relevancia para comprender el enigma del perdurable anonimato relativo de su autor. Babette Babich brinda detalles de la fallida carrera de la obra en inglés (Babich, 2022, p. 23).
- 4 Y no sólo alemana. La temprana “antropología negativa” andersiana, contenida en las dos conferencias que dió en 1929 en la Kantgesellschaft de Frankfurt (traducidos en Anders, 2014) influyeron en el desarrollo de la filosofía de Jean Paul Sartre, algo que el propio filósofo francés habría reconocido en conversación con Anders (2011b, 134).

del hombre⁵ y le dieron una tonalidad muy particular por su impronta materialista, empírica y atenta a los detalles.

Las reflexiones andersianas están contenidas en una obra dispersa y variada. Es por ello que el propósito de estas páginas es la reconstrucción de una noción presente a lo largo de la misma, con el objetivo de contribuir al descubrimiento de una clave de lectura que permita dar una imagen unificada de este conjunto disperso. Se trata de la idea de la opacidad sensible del mundo contemporáneo, que habría sido camuflado de diversas maneras para evitar que los seres humanos tomen conciencia de su situación de meros seres co-históricos con el verdadero sujeto de la historia, la técnica.

1. Opacidad y vanguardia

La noción de la invisibilidad o la opacidad a la percepción de la realidad contemporánea, si bien no es de estirpe estrictamente filosófico-artística y en ese sentido precisa de una concepción amplia de estética para justificar su inclusión en esta convocatoria, sin embargo puede haber surgido originalmente en el campo de la misma filosofía del arte, un campo de estudios que ocupó a Anders desde temprano y que nunca dejó de frecuentar⁶ y que abarcó la literatura,⁷ la música⁸ y las artes visuales.

Ya en 1938, en ocasión de pronunciar un discurso en la inauguración de la muestra de collages fotográficos de John Heartfield en Nueva York, Anders escribió:

Las imágenes pueden ser tan realistas o naturalistas como se quiera: sólo serán detalles, sólo mostrarían anillos de esa cadena, pero no la realidad, que surge de la concatenación. La conexión, es decir, la realidad, resultaría invisible. Heartfield parte de esa invisibilidad y de esa deficiencia del ojo humano. Supera el principio del naturalismo, que pretende representar el mundo tal como aparece, pues sabe que su *apariencia es engañosa*. Ustedes conocen esa superación gracias

5 El primer volumen, *Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial* apareció en 1956 y el segundo, *Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*, en 1979.

6 Sobre la filosofía del arte andersiana, Lantini (2018).

7 El más conocido de sus ensayos sobre narrativa es sin duda el que dedicó a Kafka: "Kafka. Pro y contra". Dado que en este artículo nos centraremos, por cuestiones de espacio, en sus análisis de artistas visuales, considero oportuno citar un breve pasaje que muestra cómo se manifestaba la idea que intentamos reconstruir en ese contexto: "El hombre actual tropieza miles de veces con aparatos cuya naturaleza le es desconocida y con los que sólo puede tener unas relaciones *alienadas*, porque sus relaciones con el sistema de necesidades del hombre están infinitamente mediatizadas: la *alienación*, en efecto, no es una artimaña del filósofo o poeta Kafka, sino la apariencia del mundo actual; sólo que la alienación está encubierta en la vida cotidiana por una costumbre vacía. Kafka, con su técnica de la alienación, descubre la alienación encubierta de la vida cotidiana y, en ese sentido, es realista. Su *desfiguración configura*" (Anders, 2007, p. 80).

8 Sus escritos sobre música han sido reunidos por Reinhard Ellensohn en Anders (2017), *Musikphilosophische Schriften*, Frankfurt, C.H.Beck (2017). Sobre estos escritos, Hervás, M., "Günther Anders y la filosofía de la música", *Scherzo*, XXXV (2020, pp. 106-108) y Matassi, E., "Escucha y comunidad: desde el 'Fragmento teológico-político' (W. Benjamin) a las 'Investigaciones filosóficas sobre las situaciones musicales' (G. Anders)", *Itamar*, 3 (2010, pp. 118-126).

a todas las teorías progresistas. El progresivo materialismo no confía en el ojo humano como testigo, sino que necesita de la dialéctica como instrumento del pensamiento para conectar los fragmentos individuales visibles —y sólo lo individual es visible—. Exactamente eso son, para Heartfield, los fragmentos individuales: irrealidades, sí, falsificaciones de la realidad. *Para superar esas falsificaciones combina, en el ámbito de la visibilidad, en el marco de una hoja de papel que puede abarcar la vista, esos elementos que están conectados en la realidad.*⁹ Ya en esta temprana etapa de su accidentada carrera intelectual, Anders entiende que la importancia de una obra artística visual excede sus rasgos meramente formales, o, más precisamente, que esos aspectos se explican en función del vínculo de la obra con el mundo al que intenta “representar”. Incluso en la página siguiente Anders precisa la dimensión más “ópticamente” política de esta proto-doctrina de la obsolescencia del sentido:

No es, pues, casual que el verdadero enemigo de Heartfield sea el fascismo. Porque el fascismo no queda satisfecho simplemente con el grado de visibilidad que tiene cada objeto de este mundo. El fascismo se hace visible *precisamente* en sus exhibiciones, para mantenerse invisible en sus verdaderos intereses. La desconfianza que se tiene respecto al mundo visible tiene que ser, pues, mayor frente al fascismo por cuanto utiliza la visibilidad como mampara (Anders, 2007, p. 177).

Invisibilidad y fascismo son así pensados por Anders como fenómenos solidarios, si no necesaria y exhaustivamente co-inclusivos; pues aun cuando el fascismo, a la luz del cual el autor generó sus tempranas reflexiones estético-políticas, fuera derrotado en el campo de batalla, la mendacidad del aspecto del mundo, que tan bien supo aprovechar aquél en su breve duración, signará nuestras vidas hasta el presente.

Sin pretender abundar en la línea de la filosofía del arte andersiana, es digno hacer notar que esta denuncia de la mendacidad del aspecto del mundo y de la consiguiente obsolescencia de la sensibilidad para percibir su verdadera naturaleza, que desde su origen estético habría sido desarrollado en un sentido más amplio como clave hermenéutica de interpretación del mundo de la “tercera revolución industrial”, siguió siendo empleado por Anders para leer obras de arte. Como ejemplo, su estudio sobre George Grosz, en el que leemos:

De hecho, hoy apenas es imaginable una fabulación irrealista más infame que la (supuestamente realista) que pretende que el mundo es de verdad así, que se nos presenta tal como se ve por la mañana, a mediodía o al atardecer (Anders, 2007, p. 201).

9 Anders, G., “Sobre el fotomontaje. Discurso en la inauguración de la exposición de Heartfield en Nueva York en 1938”, en Anders, (2007, p. 175). Los pasajes destacados en *italicas*, como en todas las citas de Anders, se encuentran en los originales.

Y también:

su obra se ha de comprender como una *versión óptica del marxismo*. Porque se posicionaba frente a la *apariencia del mundo* como los teóricos del marxismo lo están frente a las *visiones del mundo*. Si éstos tienen la convicción de que las ‘imágenes del mundo’ (filosóficas o *naives*) no presentan la verdad, sino sistemas de engaño (‘ideológicos’), producidos ad hoc en cada momento e inoculados por las clases dominantes, la convicción (más radical) de Grosz era que el engaño se encontraba en una capa más profunda y que la acción ideológica falsificaba la apariencia efectiva del mundo producido por el hombre (también la de éste mismo) (Anders, 2007, p. 205).

2. El fascismo pasa, la opacidad queda. La bomba.

La temprana filosofía del arte de Anders puede ser leída con provecho en su contexto histórico-político, pues está signada por la urgencia de la lucha contra ese enemigo —el fascismo— responsable de los horrores más conspicuos de un siglo pródigo en ellos. Sin embargo, algunas de las nociones gestadas al calor de ese combate no perimirán con su final, sino que, al contrario, prosperarán y se desarrollarán en el período posfascista que se abre a partir de 1945. Esta pervivencia debería alertar sobre la pretendida superación de las tendencias que dieron origen al fascismo histórico.

Una de estas nociones supervivientes e incluso prósperas es esa cuya naturaleza intentamos develar en estas páginas. Con el tiempo, Anders comprenderá que si la semilla del fascismo ha sido tan próspera fuera de su tiempo se debió a que encontró un territorio sumamente fértil en el desarrollo de la sociedad tecnológica surgida hacia comienzos del siglo XX y paulatinamente acelerada a lo largo del mismo. Un evento y un objeto se destacan en la consolidación de su carrera, por su carácter representativo: la creación y el lanzamiento de las bombas atómicas por el ejército de EEUU sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945.

Este, el hecho fundamental de nuestro tiempo, signó el nacimiento de la última época de la humanidad¹⁰ y el comienzo de una prórroga indefinida de nuestra existencia, desde el momento en que instaló la posibilidad, en adelante imposible de cancelar, de la eliminación de la vida humana —y quizás de la vida sin más— sobre este planeta. Esto lo ha cambiado todo. Y, sin embargo, nuestra especie no parece haber tomado nota de esta espantosa consecuencia de lo que se presenta como la adición de un arma más al ya abarrotado arsenal acumulado por milenios. Esta inconsciencia frente al peligro último, definitivo, se manifiesta de dos maneras: por

¹⁰ Anders medita sobre el final de las épocas en (Anders, 1972).

la permanencia de las éticas tradicionales que, pensadas para los tiempos en que las consecuencias de nuestras elecciones no suponían más riesgo que la condenación de nuestras almas,¹¹ y por la constatación de una negatividad: la ausencia completa de miedo a la aniquilación:

Esta es, pues, nuestra situación. Así de alarmante. Pero, ¿dónde está nuestro miedo? No veo ningún miedo. Ni siquiera puedo encontrar un miedo de mediana magnitud. Tampoco uno como, por ejemplo, el que se produciría ante el peligro de una epidemia de gripe. Ninguno, absolutamente ningún miedo (Anders, 2011b, p. 253).

¿Cómo explicar el desnivel radical entre una situación apocalíptica y unos sentimientos, en particular el miedo, asordados y disminuidos? ¿Por qué estamos tan tranquilos mientras nuestra casa se quema? La respuesta a este inquietante interrogante, que ocupará a Anders a lo largo de todo el segundo volumen de *La obsolescencia del hombre*, tiene dos momentos: el análisis de la pérdida de la experiencia merced a la transformación de la humanidad en un conjunto de seres con “forma de masa” y el develamiento de las estrategias de ocultamiento del verdadero aspecto del mundo.

3. La conversión de la masa y la pérdida de la experiencia

En *La obsolescencia de la masa* (escrito en 1961, pero publicado recién en 1980), Günther Anders revisa una noción que había expuesto en el volumen 1, de 1956: la desprivatización de la esfera pública que se produjo con el advenimiento de la radio y la televisión. La posibilidad técnica de transmitir a cada “hogar” (“el concepto pequeño burgués de ‘estar en casa’ parece haber quedado ya varios milenios atrás”, Anders, 2011b, p. 89) una representación de la realidad, por medio de las noticias pero también mediante productos “artísticos”, había producido una transformación radical en la condición humana: la mediación tecnológica en el proceso de adquisición de conocimientos sobre el mundo implicó la definitiva pérdida de la experiencia, proceso que había comenzado a ser denunciado algunas décadas antes (entre otros, por su primo Walter Benjamin, en *Experiencia y pobreza* y *El narrador*) y, a su vez, la pérdida de la experiencia dificultó el conocimiento y la comprensión del mundo. Y que esa pérdida implicaba la reducción de los hombres y mujeres a la pasividad consumista y, por tanto, a la impotencia política. Apenas cinco años más tarde, Anders descubre un hecho adicional que constituye una radicalización de la servidumbre voluntaria

11 Representativa de esta caducidad es lo que sucede con la ética kantiana del deber (Anders, 2011b, p. 31).

a las usinas de la industria cultural, así como un paso adelante en la debilitación de la potencia de las masas.

Esta segunda revolución en la forma del consumo cultural de masas también tiene una impronta tecnológica. Si en la primera, por medio de la radio y la televisión, el mundo era introducido en la intimidad y los seres humanos extraídos del espacio público, reduciendo de ese modo la posibilidad de que ese espacio se torne escenario de resistencia, la nueva etapa comienza cuando gracias al automóvil, a los radios portátiles y a las consolas de discos en los bares, lo que había sido previamente desprivatizado coloniza el espacio público. La tecnología avanza, las costumbres retroceden:

La tesis, que va más allá de lo descubierto en el primer volumen, suena así: *De la misma manera que el mundo exterior a través de los medios es introducido en casa, uno lleva consigo la mentalidad de 'estar en casa' al salir al mundo exterior.* La observación, repetida a menudo, de que desde hace unas décadas se han borrado la diferencia entre 'privado' y 'público' halla su fundamentación en este 'doble movimiento' (Anders, 2011b, p. 90).

El doble proceso de alienación de la realidad queda así completado. Conviene detenerse un momento para comprender cómo se ha operado este oscurecimiento, pues se encuentra en la base de los peligros reseñados en el apartado anterior: como no vemos el mundo, devenido en fantasma y reemplazado por sucedáneos electrónicos (y en la actualidad, digitales), nuestros sentimientos y nuestra sensibilidad no están a la altura de la situación. Y esto ha sido logrado mediante un proceso de atomización de la población:

En otras palabras: dado que el productor y suministrador de masa puede proporcionar sus productos de masa en todo momento a casa, más aún, a todas las casas, puede desentenderse de la producción de la masa (en el sentido de *crowd*). Dado que se dirige en particular a millones de personas (hechas por completo iguales), impide la formación de la masa sustancial. *Las técnicas de reproducción de los medios no sólo no tienen ningún efecto democratizador, sino al contrario, tienen un efecto directamente des-democratizador, atomizador.* Por completo, esto vale tanto para el Este como para Occidente. Resulta indiferente que los inventores de los *mass-media* hayan previsto o planificado ese efecto atomizador, pues hoy los medios se utilizan en este sentido. A pesar de que hoy cada uno es *en forma de masa* (y sólo sigue siendo uno en sentido numérico), *los que son en forma de masa ya no se presentan como masa. La masa, justo en cuanto "forma de masa", se ha convertido ya en una cualidad de millones de individuos, no en su aglomeración* (Anders, 2011b, p. 87).

Una vez alcanzado el objetivo de convencer a estos atomizados sujetos de que la realidad es eso que llega al hogar mediante pantallas y parlantes,¹² el horizonte para el ejercicio del poder concentrado se encuentra completamente despejado, pues ya no hay que temer una posible resistencia al expolio:

A los consumidores eremitas de hoy también se les puede dejar libres como a estos prisioneros, pues se sabe que seguirán comportándose como eremitas y que continuarán haciéndolo incluso cuando, como aquí, en la sala de juegos de los *pachinkos*, se encuentren apretujados igual que ovejas en un corral. Aunque están hechos completamente iguales, es decir, aunque sean seres de masa, no es probable que queden aglomerados en la masa. El peligro de una acción de masas revolucionaria nunca ha sido menor que en el estadio de la máxima industrialización, en que cada uno ha sido convertido en un ser de masa mediante la manipulación de los *mass-media* (Anders, 2011b, p. 88).

Pero aun cuando la reducción a la pasividad y el error inducido por la hegemonía de los medios de comunicación de masas en la representación (que se pretende presentación) de la realidad parecía completa, la industria todavía se reservaba la invención de una clase de objetos de consumo que terminaría por radicalizarla. Anders pensaba en la aparición de las radios portátiles, así como en la inclusión de radios en los autos (nuestra situación, teléfonos celulares mediante, no sólo no difiere esencialmente a la de hace medio siglo, sino que incluso es aún peor),¹³ que tuvieron como efecto la caída de la separación secular entre lo público y lo privado y la colonización del espacio común por lo particular:

Si me detengo tanto en este 'estar en casa en público' es porque representa un rasgo de nuestra existencia actual que hasta ahora la teoría ha pasado generalmente por alto. Lo que la crítica cultural había puesto en primer plano hasta el momento era siempre la *des-privatización de la esfera privada*. Pero, con eso sólo se había descrito la mitad de nuestra existencia actual. No menos importante es su pareja, a saber, el hecho de que también *la esfera de lo público* ha perdido

12 "Esto puede sonar contradictorio, porque con la expresión 'hogar' nos referimos propiamente a un espacio separado del mundo exterior e impermeabilizado contra la irrupción del mundo exterior; a un espacio, en que estamos *chez nous*, mientras que la finalidad y la prestación de la radio, por el contrario, consiste en llevar a casa el mundo exterior o una imagen deseada del mismo. Sin embargo, esta contradicción no es un error mío, sino que más bien se halla en la realidad misma; en el hecho contradictorio, pero no revocable, de que hoy *percibimos como 'hogar' justo ese espacio, que nos abre las puertas al mundo exterior* y nos pone realmente en contacto con él. *En tiempos políticamente críticos nos apresuramos a meternos en casa para conocer, a través de los medios, lo que ocurre 'fuera'*. El concepto pequeñoburgués de 'estar en casa' parece haber quedado ya varios milenios atrás" (Anders, 2011b, p. 88).

13 En tiempos de supuesta democratización del acceso al conocimiento mediante internet, es oportuno señalar la falsedad de tal pretensión a la luz del control monopólico de los datos que se suministran en la red, en virtud de la posesión, por parte de muy pocos grupos empresarios, tanto del *hardware* de la industria de la comunicación y el entretenimiento, como del *software*, plataformas, aplicaciones, etc. Al respecto puede verse (Costa, 2021).

su univocidad, que esta esfera (a pesar del monopolio, que parecía haber ganado con su des-privatización) a menudo es entendida *sólo como una prolongación de la esfera privada* (por tanto, ya no como pública) (Anders, 2011b, p. 92).

Esta doble tenaza tecnológica, la que introduce una representación falaz del mundo en nuestros hogares y la que permite exportarla al espacio que solíamos llamar “público”, es acontecimental. Su efecto fundamental puede resumirse así: nos priva de la posibilidad de la experiencia.

¿Qué efectos tiene el hecho de que la *imagen* se haya convertido en la categoría principal de nuestra vida? *Somos despojados de la experiencia y la capacidad de tomar una postura*. Dado que no podemos conocer en una visión sensible directa, sino sólo a partir de imágenes, el vasto horizonte del mundo, ‘nuestro mundo’ realmente actual (pues ‘real’ es lo que nos concierne y de lo que dependemos), *lo importante nos llega justo como apariencia y fantasma*, es decir, en una versión edulcorada, cuando no incluso irreal: no como ‘mundo’ (no se puede apropiarse del mundo más que viajando y experimentando) sino como *objeto de consumo* que se nos suministra en casa (...) En el fondo, ya no hay mundo exterior, pues éste *ya no es más que la ocasión para una posible representación doméstica* (Anders, 2011b, p. 252).

Por primera vez en la historia, los seres humanos son reducidos por medio de la reproducción técnica de las imágenes (tanto visuales como sonoras) a la pasividad más plena, completando la pérdida de la capacidad de experiencia.¹⁴ Este fenómeno había sido diagnosticado algunas décadas antes por el célebre primo de Anders, Walter Benjamin, y es sobre su legado que Anders cimienta su propia lectura del fenómeno. Pero la situación ha cambiado, y lo ha hecho para peor. De modo que allí donde Benjamin aún podía manifestar una esperanza en el carácter democratizador de la representación mecánica,¹⁵ Anders es concluyente:

Esta sustitución de la masa por la ‘forma de ser en masa’ provocada ha sido el acontecimiento revolucionario de nuestro siglo. O más exactamente: el acontecimiento contrarrevolucionario, por más que también *el triunfo definitivo de la contrarrevolución es por supuesto un acontecimiento ‘revolucionario’* (Anders, 2011b, p. 93).

14 Y esto sucede de manera permanente, sin lagunas, constituyendo lo que se podría llamar una condición trascendental: “Más bien, el proceso es efectivo de manera ininterrumpida y, a fin de cuentas, no es más que el *modus* de ser tratados, que constantemente ‘experimentamos’ (es decir, que nos afecta de manera constante). Y precisamente por eso no lo ‘experimentamos’ (ahora, en el sentido de que no lo percibimos), pues lo que se experimenta constantemente (en el sentido de ‘ser afectado’), no se experimenta (en el sentido de ‘percibir’). Las condiciones de la experiencia no son los objetos de la experiencia” (Anders, 2011b, p. 203).

15 Por ejemplo en el cine: “La reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica la relación de las masas con el arte. De ser la más retrógrada, por ejemplo, frente a un Picasso, la relación de la masa con el arte tiende a ser progresista, por ejemplo, ante Chaplin” (Benjamin, 2009, p. 115).

4. Una tipología de los objetos técnicos

El proceso descrito en el último apartado no concluye todavía el análisis andersiano de las dimensiones de nuestra situación de desesperada alienación. Pues hasta aquí la crítica del filósofo alemán se ha desplegado en el campo de la industria cultural, que no es más que una parte, si bien importante, de la industria sin más. Y es en el estudio de la manera en que ésta produce sus objetos, en especial en la elaborada estrategia de disimulo de su aspecto, donde Anders apunta al corazón de esta nueva condición humana en la época de la reproductibilidad técnica y de la auto-amenaza extrema.

La profundización de nuestra condición alienada merced a esta segunda estrategia de la industria se puede empezar a comprender indicando que al trabajo de distorsión de la realidad que realiza la industria cultural, ya sea del entretenimiento o de la “información”, que presentaba una versión enmarcada, recortada e interesada del mundo externo, se le añade que ese propio mundo está cada vez más conformado por objetos artificiales, producidos por “nuestras” máquinas con rasgos dignos de atención, que precisan ser clasificados en diversas especies de acuerdo la naturaleza de su apariencia. En primer lugar —tanto en el orden expositivo andersiano como en la magnitud de la novedad implicada— se encuentran aquellos productos que mienten en su apariencia para “parecer menos de lo que son”:

Si nosotros, en cuanto incapaces de imaginación, estamos ciegos, *los aparatos son mudos*: me refiero que *su apariencia no delata nada de su función*. Ciertamente, esta expresión ‘mudos’ no es del todo precisa, pues a los aparatos no se les puede negar una perceptibilidad. Pero a pesar de ser de alguna manera perceptibles, permanecen irreconocibles. Fingen una apariencia que nada tiene que ver con su esencia: *parecen menos de lo que son*. A causa de su apariencia demasiado modesta no se ve directamente lo que son (Anders, 2011b, pp. 39-40).

A esta clase pertenecen algunos de los objetos esencialmente representativos de nuestro tiempo.¹⁶ La propia bomba atómica, indiferenciable externamente de las bombas convencionales, es el primero de los objetos que mienten mediante su aspecto sobre su función. Pero sólo el primero, pues, de hecho:

De casi ningún producto se sabe para qué está ahí, o sea, no sólo silencio su origen, sino también su función. De casi ninguna máquina actual se sabe definir su efecto (en ese sentido, no puedo olvidar un paseo por el CERN, pues

16 Uso la expresión “nuestro tiempo” adrede para referir la situación descrita por Anders hace más de cuatro décadas a nuestra contemporaneidad. Podemos pensar, por ejemplo, en nuestros televisores “Inteligentes”, aparatos que aparentan ser idénticos a los televisores convencionales pero que esconden su naturaleza de mecanismos de extracción de nuestra atención mediante el uso de algoritmos, algo que los aparatos tradicionales —solamente “transmisores” — eran incapaces de hacer. Sobre las implicaciones políticas de esta nueva “cultura algorítmica”, Berti, A. (2022).

no expresaba absolutamente nada). La función nos resulta invisible porque la técnica es tan complicada que nuestra sensibilidad o bien ya no está a su altura (de hecho, *hoy la técnica es 'suprasensible'*) o bien porque a las máquinas no se les da un aspecto para que sea contemplado, sino que se construyen como mejor corresponde a sus funciones, o sea que, en cierto modo, *sólo tienen un aspecto colateral y casual*. Así, por ejemplo, las *centrales nucleares* (en la medida en que intencionalmente no se apartan de la mirada del mundo circundante) *no parecen 'nada'*, como mezcuitas con chimeneas, y no muestran lo más mínimo qué llevan a cabo o qué pueden causar (también esto forma parte de su naturaleza), qué enorme capacidad y qué enorme peligro esconden. En verdad no es casual que los interesados en la energía nuclear acompañen siempre sus escritos de propaganda con fotos idílicas de esas instalaciones para 'demostrar' lo inocuas que son. El aspecto inocuo se consigue no sólo (como pensé cuando acuñé la expresión hace un cuarto de siglo) mediante un vocabulario falso, sino también 'con medios de la verdad', pues las fotos no son falsas en el sentido vulgar de 'no-manipuladas'. Los vasos de ciclón B, con cuyo contenido se había matado a millones, parecían vasos de mermelada (en mi visita a Auschwitz lo vi por primera vez) y, si se hubiera querido (un 'sí' imprecendente), también habría sido imposible asignarles un aspecto más adecuado a su naturaleza (Anders, 2011b, p. 418).

Los productos más representativos de la última época de la humanidad —centrales y bombas nucleares, gas ciclón B— son aquellos en los cuales se concentra la posibilidad real de la aniquilación de la humanidad; y, de manera sólo en apariencia paradójica, al mismo tiempo son aquellos que representan por excelencia la tendencia de la época a velar a la sensibilidad su verdadera función. Por supuesto, a esta altura ya sabemos que tal coincidencia dista de ser paradójica, dado que el propio sistema técnico es el responsable de haber revestido a sus productos más conspicuos de una apariencia inocua, que los vuelve asimilables a cualquier objeto cotidiano: fábricas, latas de conserva, bombas tradicionales. Y, sin embargo, todavía no hemos llegado con esta estrategia de camuflaje al límite extremo de la simulación capitalista-tecnológica. Por dos motivos: porque resta aún considerar una industria central de la mendacidad contemporánea a Anders y porque, en nuestros días, la amenaza de catástrofe se ha extendido a los objetos más cotidianos e "inocentes".

En cuanto a lo primero, la industria en cuestión es la de la publicidad, cuyo secreto protagonismo en el proceso patológico de nuestra conversión en seres prescindibles Anders indaga en detalle en varios de sus ensayos. El efecto principal en lo relativo a la tipología de los objetos industriales, tema de esta sección, es sumar una segunda especie de seres que mienten sobre su función mediante su apariencia engañosa. Si en los párrafos anteriores pasamos rápida revista a los objetos que tratan de parecer menos de lo que son —de lo que pueden—, con la publicidad se suman a este universo

ontológico de la época de la tercera revolución industrial, las publicidades, que apuntan que sus productos parezcan más de lo que son:

Nuestro mundo, por paradójico que pueda sonar, *está vestido de desnudez*; esta 'desnudez' cubre tan por completo el mundo real que ha quedado *degradado a soporte publicitario*. Del mundo capitalista cabe, o, mejor, hay que decir que *ya no aparece tal como es*, que su aspecto auténtico (si es que existe algo así) es *obsoleto*. Mientras en el apartado dedicado a la obsolescencia de la apariencia mostraba cómo los aparatos tratan de *parecer menos de lo que son*, cuando no incluso *no aparentar nada*, aquí nuestro en cambio cómo el mundo de mercancías, mediante el aumento de su visibilidad, trata de *parecer más de lo que es*, incluso de conseguir una visibilidad espectacular en cuanto *apariciencia anticipadora* en imágenes del mundo que hay que consumir. En ambos casos existe una discrepancia entre la cosa y su apariencia. Las cosas de nuestro mundo circundante no son visibles, pues, en el mismo sentido. Más bien se dividen en tres grupos: el grupo de cosas, que ciertamente 'aparecen tal como son';¹⁷ el grupo de las que 'parecen menos'; y por último, el grupo de las que 'parecen más'. La expresión *apariciencia anticipadora*, acuñada por Bloch para designar la anticipación de la felicidad utópica a través del arte, aquí indica el reclamo que precede a la mercancía como un mensajero deslumbrante (Anders, 2011b, p. 309).

En segundo lugar, hoy ya no hay objeto que, debido a su obsolescencia crecientemente abreviada y a la masividad inaudita en su producción, no signifique una amenaza para la subsistencia de la vida en el planeta: si bien infinitesimal por separado, el conjunto increíblemente grande de productos de usar y tirar que la humanidad produce día a día constituye la amenaza más silenciosa —y mejor disimulada— de nuestros días. Anders no llegó a percibir la centralidad de esta amenaza de un apocalipsis gradual.¹⁸ Pero su tipología de los objetos mendaces, las razones de esta estrategia de simulación y la dirección de la civilización técnica que los introducen en nuestra vida son elementos sumamente útiles para pensar este escenario no previsto por el autor.

Uno de estos pensamientos andersianos vuelve a la reflexión sobre aspectos de la filosofía del arte desarrollados en su juventud, que sólo ahora, al final del recorrido,

17 La patria natural de esta especie de objetos en proceso de desaparición es la vieja Unión Soviética y sus países satélites, donde el progreso técnico aún se encontraba retrasado en su influencia sobre las costumbres en relación a Occidente: "Quien, procedente del deslumbrante mundo del exhibicionismo y la publicidad, llega a las calles (incluidas las céntricas calles comerciales) de un Estado socialista —el pasaje del Zoo a la calle Friedrich de Berlín es ejemplar—, cree no sólo haber aterrizado en otro continente, sino también en otra época. No, no en el futuro, sino en el *pasado*. Esta impresión surge de verse trasladado a un mundo que, como había hecho el mundo de anteaer de nuestros antepasados, en comparación menos desconcertante, no estaba compuesto de imágenes estimulantes, sino todavía de objetos, que de la manera más sincera 'aparecen tal como son'". "La obsolescencia de la historia II", en Anders (2011, p. 299).

18 Algo que sí hizo contemporáneamente su amigo Hans Jonas en su obra más celebrada, *El principio de responsabilidad*, publicado en 1979 (Jonas, 1995), casi simultáneamente al segundo volumen de *La obsolescencia del hombre*.

están en condiciones de ser elevados a clave general para enfrentar la opacidad del mundo que amenaza con obturar las últimas posibilidades de retomar el control sobre nuestro destino.

5. Necesidad de la fantasía

Nuestro actual mundo de productos ha llegado a ser desmesurado e incomparablemente más poderoso que sus supuestos creadores y usuarios. Y una de las dimensiones de este fenómeno —que Anders llamó en su momento “desnivel prometeico”—¹⁹ consiste en el fenómeno que hemos intentado reconstruir sucintamente en estas páginas: si somos incapaces de retomar las riendas del curso de las fuerzas productivas que fueron el orgullo de nuestra modernidad, deviniendo así aprendices de brujo metamorfoseados,²⁰ es porque la verdadera naturaleza de los productos ha sido velada a nuestra sensibilidad, la cual, al mismo tiempo, ha sido alimentada en desmedro del resto de nuestras facultades:

Las mil imágenes encubren el contexto del mundo, más aún por cuanto toda imagen —incluida toda escena de actualidad semanal que dura sólo un momento— resulta fragmentada, es decir, nos hace *ciegos respecto a la causalidad*. Dado que las imágenes no muestran los contextos, sino sólo ‘esto o aquello’, quedamos transformados en seres puramente sensibles (Anders, 2011b, p. 254).

Esta reducción a la sensibilidad en un mundo devenido esencialmente opaco a la misma vez cancela cualquier atisbo de comprensión de nuestra existencia por primera vez amenazada. Cambiando por imágenes el mundo real de nuestros objetos (ya ocultos por un camuflaje de ordinariez) por medios de reproducción técnica, la estrategia de los insensatos poderes dominantes —que ignoran a su vez que la humanidad completa, con ellos dentro, está en riesgo en la época atómica— apunta a la desmovilización completa, a la total renuncia a la protesta frente a un destino aciago. Frente a este desolador panorama, en apariencia totalitario, deja con todo una rendija por la cual es posible atisbar una salida:

19 En la introducción al primer volumen de *La obsolescencia del hombre* (Anders, 2011, p. 31), puede leerse: “Llamamos *desnivel prometeico* al hecho de la *a-sincronía del hombre con su mundo de productos*, de esa separación que crece día a día”.

20 “Al contrario: *hoy, nosotros, los aprendices de brujo, no sólo no sabemos que no sabemos la fórmula del desencantamiento o si no hay ninguna, sino que ni siquiera sabemos que somos aprendices de brujo*. Y no lo sabemos porque el principio de la actual *información negativa* —ésta es incomparablemente más amplia que la información positiva y se lleva a cabo sin cesar mediante el suministro de informaciones en apariencia positiva— es no revelarnos directamente que somos aprendices y que los aparatos manipulados por nosotros son directamente ‘espectros’, en la medida en que —y éste es un nuevo paso— esta distinción aún tenga sentido, pues como no nos hemos dado a nosotros mismos la orden de nuestra loca acción no *somos siquiera ‘aprendices’, sino ‘espectros’*” (Anders, 2011b, p. 395).

Puesto que nuestro horizonte de vida (Tesis 6) —aquél dentro del cual podemos alcanzar y ser alcanzados— ha llegado a ser ilimitado, debemos tratar de visualizar esta ilimitación, aunque al tratar de hacerlo violentemos la “estrechez natural” de nuestra imaginación. Aunque insuficiente por su misma naturaleza, solamente la imaginación podría ser considerada como “organon” de la verdad; ciertamente, la percepción no. La percepción es un “falso testigo”, en un sentido mucho más radical que el que le dio la filosofía griega cuando prevenía contra ella. Porque los sentidos son miopes, su horizonte “carente de sentido” es estrecho. No es en la amplia tierra de la fantasía donde los escapistas actuales gustan esconderse, sino en la torre de marfil de la percepción (Anders, 2019, p. 176).

Es preciso, como siempre lo fue, comprender para actuar en consecuencia. Pero hoy, a diferencia de ayer, nuestros sentidos no nos sirven ya para esa tarea: de hecho, son la puerta preferida del engaño. Es otra, así, la facultad que debemos desarrollar si queremos salir de nuestra autoculpable reducción a la incompreensión:

Ahora bien, quien en vez de ojos, que hoy no sirven para nada, tiene fantasía en la cabeza, ve justo en esa falta de apariencia o invisibilidad de los monstruos la monstruosidad de hoy, pues mediante esa invisibilidad somos transformados en seres que, por confiar en sus ojos de la manera más anticuada, pasan ciegos la vida junto a esos aparatos hasta el día en que ya no tendrán tiempo para constatar que hoy ya no se puede confiar en los propios ojos (Anders, 2011b, pp. 418-420).

Es en el cultivo de la fantasía donde se cifra nuestra última posibilidad de escape de la situación a la que nos ha conducido la confianza acrítica en la sensibilidad como fuente de conocimiento. No es sencillo encontrar en la obra de Anders una definición de esta facultad, pero esta abunda, en cambio, en indicaciones sobre dónde encontrarla operando de formas que nos indican la dirección que deberíamos tomar. Y esos pasajes nos devuelven al campo de la filosofía del arte, del cual habíamos partido.

Tanto en la literatura de ficción como en las artes plásticas Anders encuentra ejercicios de comprensión que, basados en el desarrollo de la fantasía, señalan que nuestra servidumbre sensible no es fatal. Ya en su estudio de *Berlin Alexanderplatz*, redactado a comienzos de la década de 1930 pero recién publicado en 1965,²¹ Anders había encontrado en la obra maestra de Alexander Döblin sutiles estrategias de comprensión:

La novela no conoce ni marco ni porción del mundo, sino siempre sólo el mundo entero, desde el cual se monta lo no visto sin tener en cuenta el aquí y allá. Con todo, no se trata de una composición fantástica, pues el montaje no *inventa*, sino que *descubre*; no construye un mundo aparente, en sí mismo

21 Anders relata los detalles de las peripecias del manuscrito en la introducción a (Anders, 2007, pp. 26-27).

convinciente, sino que, mediante el montaje de lo más alejado, sólo desvela la verdadera yuxtaposición de las cosas, que no sería visible sin composición; pues la totalidad del mundo no se puede ver de golpe. En este sentido, la composición es *sur-realista*; sólo ella confiere al mundo su verdadera realidad, lo hace más real de lo que es medianamente *de por sí*, en su visibilidad media; recompone los miembros de la realidad fragmentada en un marco al alcance de la vista y no para encarnar el macrocosmos en el microcosmos, sino para permitir que, por fin, sea visible la *mala infinitud* del mundo, su exceso, sus múltiples estratos, su conjunción transversal, su excesiva dimensión que escapa a la vista (Anders, 2007, pp. 60-61).²²

Pero será en otro género literario en el que el Anders tardío encontrará los recursos para enfrentar los desafíos renovados de su presente. Y no deja de ser curiosa su elección, pues en ella está implicada una revisión de su inicial condena del género.²³ A la novela de ciencia ficción es a donde Anders nos invita a mirar para aprender a desarrollar el tipo de fantasía que debería suplir nuestra obsolescente sensibilidad:

De hecho, encontramos representaciones de los hombres *acuñados* por las máquinas casi sólo en autores de narrativa como Huxley, Orwell o Lem. Éstos, que nunca tuvieron la ambición de ser considerados filósofos (y lo son), dejan muy atrás a los filósofos profesionales de su tiempo (...) Probablemente, esos citados novelistas futurólogos, que ven en los aparatos los *blue prints* de la humanidad de mañana, hacen algo parecido. En cualquier caso, para quienes poseen un rastro de fantasía –y ya he repetido hasta la saciedad que ésta es la ‘percepción de hoy’– la mirada hacia el futuro no es más difícil que la mirada hacia el pasado, a menudo quizás menos difícil (Anders, 2011b, pp. 423-425).

En cuanto a las artes plásticas, en las que nuestro autor también encontrará estrategias invaluable, Anders opera una distinción similar a la implicada en su análisis de las literaturas de ficción. No cualquier plasmación plástica de imágenes técnicas es vehículo de comprensión, de penetración en el misterio de nuestro opaco mundo de aparatos:

Aunque soy consciente de que me hago cansino con este término, no considero ilegítimo o blasfemo afirmar que el “*misterio*” de hoy reside en los *aparatos colosales y los complejos de aparatos, puesto éstos son visibles sólo aparentemente, pero en realidad permanecen invisibles. El intento de percibir*

22 Las referencias andersianas al “montaje” remiten, naturalmente, a los trabajos de su primo Walter Benjamin. Sobre la función del montaje en Benjamin, García (2010).

23 En el apartado 1 de “La obsolescencia del individuo” (2011b, pp. 138-140), titulado de modo ilustrativo “Los profetas como ladrones”, Anders expone esta visión de la ciencia ficción como parte del simulacro mendaz del mundo contemporáneo.

su sentido por medio de nuestros sentidos sería una empresa completamente sin sentido. Y esto es válido no sólo hoy, sino desde hace ya más de un siglo. Ya las máquinas de nuestros bisabuelos tampoco delataban a la percepción lo que eran. Por esta razón resulta también sin sentido representar en cuadros realistas unas máquinas que no delatan nada, como suelen hacer los pintores soviéticos y alemanes orientales en sus enormes cuadros ‘socialistas-realistas’. De hecho, hacen algo parecido a lo que hacían los pintores, ridiculizados por Platón en su *Politeia*, a quienes reprochaba ‘volver a hacer copias de copias’. Si las máquinas mismas, por ruidosas que puedan trabajar (cosa que hacen cada vez menos: los satélites y las computadoras no retumban como las máquinas de la industria pesada del siglo XIX), permanecen ‘mudas’, las reproducciones de lo mudo también tienen que permanecer mudas (Anders, 2011b, p. 41).²⁴

Si no es a la pintura realista –ni en la figurativa en general– a la que podamos considerar aliada en la batalla contra la mendacidad de nuestro mundo, ya que la producción de imágenes en un mundo por ellas dominada profundiza, aun contra su intención original, el fenómeno de la dominación, ¿qué práctica artística puede contar? La respuesta la dará Anders en el marco de un simposio sobre los *mass-media* en 1960:

El hecho de la actual producción y consumo de imágenes –pues éstas conforman la masa principal de nuestro consumo– es tan extenso que su discusión no se puede llevar a cabo en el limitado marco de la teoría del arte; hoy, en cambio, ya no puede ser así, pues todo, incluido lo real, se presenta primero como imagen, hasta el punto de que *el mundo sin sus reproducciones aparecería como un mundo vacío*. El mundo se ha convertido en tan grande, ininteligible y opaco, que hace necesarios modelos y que sus imágenes prevalezcan sobre él mismo, pues la sensibilidad de nuestros ojos no está ya a la altura del mundo; incluso con vistas al conocimiento y la comprensión hay que echar mano de la apariencia. El hecho de que incluso la comprensión exija ya el medio de la apariencia, el establecimiento de un mundo de imágenes, se ha convertido hoy en la enorme posibilidad del engaño. Hoy, en cuanto artistas, tenemos que preguntar: ¿cómo se comporta el arte (que antes había dispuesto de un monopolio casi exclusivo sobre la producción de imágenes) en un mundo que otros poderes han convertido en gran parte en un mundo de imágenes universal? Así, por ejemplo, la ‘ausencia de objetos de arte’ (abstracción) es, entre otras cosas, también una reacción contra la conversión del mundo en imágenes llevada a cabo por otros poderes (Anders, 2011b, pp. 251-252).

24 Anders abunda en la crítica al realismo pictórico (y, de paso, al uso de la fantasía por los surrealistas) en “La obsolescencia de la fantasía” (Anders, 2011b, pp. 315-330).

Aun cuando la omisión de ejemplos por parte del autor la torna ligeramente enigmática, la sugerencia de Anders sobre la clase de representación artística adecuada a los tiempos de la dictadura de las imágenes técnicamente reproducidas es clara. Es tiempo de parquedad, de sustracción, de economía radical: en suma, de abstracción. De qué manera se lleve adelante será, por supuesto, responsabilidad de los propios artistas; pero la tarea crítica de la filosofía está clara: en un tiempo saturado de ruido de toda especie, el arte debe conjurar el silencio.

6. Conclusiones

Nada es más difícil que analizar la conexión
entre la situación histórica de la técnica
en cada momento y la de la moral.
Esto aún no lo hemos aprendido.
Por eso, resulta extraña nuestra afirmación
de que los procesos de reproducción,
que se han convertido en obvios en nuestra época,
están a punto de atrofiar nuestra conciencia moral
y de culpabilidad. Tendremos que volver a aprender

(Anders, 2011b).

Hemos intentado a lo largo de estas páginas reconstruir un elemento de la obra de Günther Anders que consideramos de central importancia para dar cuenta de sus intenciones, pero que sin embargo es abordado por el autor de manera episódica y se halla así disperso en su prolífica y variada producción. Esta reconstrucción apuntó a mostrar que la denuncia de la invisibilidad intencional de los objetos que definen el perfil característico de nuestra actual e inédita situación de vulnerabilidad es objeto legítimo de un análisis estético, tanto en un sentido más laxo —pues están afectadas las condiciones de nuestra sensibilidad— como en el más estrecho vinculado a la reflexión sobre las obras de arte. Para hacerlo, pretendimos revelar la sinuosa trayectoria de la noción a lo largo de esta obra: fue construida por Anders con base en lo que aprendió en sus tempranos encuentros con la literatura de ficción y las artes plásticas, generalizando y adaptando lo que los artistas intuyeron antes para pensar nuestra crisis y volviendo al arte en búsqueda de estrategias para revelar lo oculto por medio de la fantasía.

Llegados al final, consideramos oportuno destacar que hoy, a punto de cumplirse treinta años desde el fallecimiento de Anders, sus descubrimientos sobre su mundo distan de haberse tornado obsoletos con el paso del tiempo. Pues hay al menos dos fenómenos patológicos centrales de nuestra contemporaneidad que las categorías andersianas contribuyen a pensar. De un lado, la recientemente —y aún en marcha mientras escribimos— declarada guerra entre Rusia y Ucrania ha vuelto a poner sobre el escenario mundial la amenaza de la hecatombe nuclear, que con el fin de la así

llamada “Guerra Fría” parecía haber sido archivado entre los miedos del pasado. Que el alivio fue imprudente y apresurado parece confirmar la convicción del autor de que una vez liberado el demonio nuclear nunca más podremos liberarnos a nuestra vez de su amenaza, aun cuando el éxito de la estrategia encubridora se haya puesto de manifiesto en la ausencia, por décadas, del miedo que deberíamos tener ante la magnitud del peligro.

Pero aun cuando se lograra establecer una inimaginable paz nuclear definitiva que desmintiera, por exagerada, la profecía andersiana, permanecería acechante el segundo fenómeno patológico, al que Anders no prestó la atención que seguramente merece y al que sus categorías, sin embargo, permiten comprender: la amenaza de la catástrofe ambiental. Ésta se diferencia de maneras insidiosas del riesgo nuclear, pues las bombas, en tanto forman parte sólo lateralmente del sistema productivo – aun cuando movilicen enormes cantidades de recursos– podrían eventualmente dejar de ser producidas y la lógica del sistema productivo no resultaría afectada por ello. El fenómeno de la devastación medioambiental, en cambio, se produce por el mismo modo de operación de ese sistema, y en ella el fenómeno de la caducidad de nuestro régimen sensible se halla implicado en al menos tres etapas del proceso productivo hoy imperante. En primer lugar, en la división radical del trabajo social, que vuelve invisible al operario el resultado de su acción y lo torna de ese modo irresponsable por los efectos de lo producido;²⁵ luego, en la generación de necesidades artificiales de productos de dudosa o incluso indescifrable función, por medio de la exageración publicitaria que apunta a presentarlos como más de lo que realmente son;²⁶ pero también –y esto es lo que Anders no llegó a ver– porque invisibles son los agentes causales directamente responsables de la devastación (de la cual el propio sistema es la causa lejana), tanto los de acción más explosiva y espectacular –los virus, bacterias y demás agentes patógenos implicados en las pandemias– como los más insidiosos, regulares e insistentes –los gases de efecto invernadero, los agroquímicos industriales o los microplásticos que envenenan los océanos–. Sólo la imaginación y la fantasía, modeladas por la información adecuada, permitirían concebir una tenue esperanza²⁷ de cómo evitar el ominoso –y oculto– destino que nos acecha.

Si bien todo parece conspirar en nuestro mundo de consumismo suicida contra esa esperanza, la dimensión inapreciable de lo que está en riesgo prohíbe el abandono de la lucha. Y en ella la obra de Anders es, todavía, nuestra aliada para enseñarnos lo que debemos volver a aprender.

25 Si bien Anders trata sobre el vínculo entre la división del trabajo, la substracción del producto y la caducidad de la moral tradicional en varios pasajes de su obra, el tratamiento más sistemático se encontrará en “La obsolescencia del trabajo” (2011b, pp. 97-113).

26 *Vid. supra*, p. 12 con nota 31.

27 Conviene leer el énfasis de esta expresión en “tenue” antes que en “esperanza”. Anders, así como Hans Jonas, fueron severamente críticos con la concepción utópica de Ernst Bloch, quien había situado a la esperanza en el centro de su proyecto tardío. Para un análisis de las posiciones encontradas de los tres autores (Münster, 2010).

Referencias

- Anders, G. (1972). *Endzeit und Zeitende. Gedanken über die Atomare Situation*. Beck.
- Anders, G. (2007). *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Pre-Textos.
- Anders, G. (2011). *La obsolescencia del hombre (Vol. I). Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Pre-Textos.
- Anders, G. (2011b). *La obsolescencia del hombre (Vol. II). Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Pre-Textos.
- Anders, G. (2014). *Acerca de la libertad*. Pre-Textos.
- Anders, G. (2017). *Musikphilosophische Schriften*. C.H.Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406706622>
- Anders, G. (2019). Tesis para la era atómica. *Estudios Latinoamericanos*. Nueva Época, 44, 171-184. <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484946e.2019.44.77205>
- Babich, B. (2022). *Günther Anders' Philosophy of Technology. From Phenomenology to Critical Theory*. Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350228610>
- Ballesteros, V. (2020). De Günther Anders al transhumanismo: la obsolescencia del ser humano y la mejora moral. *Isegoría*, 63, 289-310. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2020.063.01>
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Las Cuarenta.
- Berti, A. (2022). *Nanofundio. Crítica de la cultura algorítmica*. La Cebra-Universidad Nacional de Córdoba.
- Bischof, G.-Dawsey, J.-Fetz, B. (2014). *The Life and Work of Günther Anders: Emigré, Iconoclast, Philosopher, Man of Letters*. Taylor & Francis.
- Costa, F. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- Faroki, H. (2014). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Fuchs, C. (2017). Günther Anders' Undiscovered Critical Theory of Technology in the Age of Big Data. *Triple C*. 15(2), 582-611. <https://doi.org/10.31269/triplec.v15i2.898>
- Hervás, M. (2020). Günther Anders y la filosofía de la música. *Scherzo*. XXXV, 361, 106-108.
- Jonas, H. (1995). *El principio de responsabilidad. Ensayo de ética para la civilización tecnológica*. Herder.
- Lantini, M. (2018). *Un'estetica dell'esagerazione. Sulla filosofia de Günther Anders*. Jouvence.
- Marrades, J. (2017). El cuerpo ante la máquina. Günther Anders y la vergüenza prometeica. *Pasajes*, 53, 114-130.
- Matassi, E. (2010). Escucha y comunidad: desde el 'Fragmento teológico-político' (W. Benjamin) a las 'Investigaciones filosóficas sobre las situaciones musicales' (G. Anders). *Itamar*, 3, 118-126.

- Müller, C. (2016). *Prometheanism. Technology, Digital Culture and Human Obsolescence*. Rowman & Littlefield.
- Munster, A. (2010). *Principe Responsabilité ou Principe Espérance? Hans Jonas, Ernst Bloch, Günther Anders*. Les Bordes de l'eau.
- Oneto Muñoz, B. (2011). La antropología de Günther Anders en el marco de una disonancia existencial. *Endoxa*, 27, 215-229. <https://doi.org/10.5944/endoxa.27.2011.5275>
- Sloterdijk, P. (2019). *Crítica de la razón cínica*. Siruela.
- Sonolet, D. (2018). Literature and Modernity: Günther Anders, Hannah Arendt and Theodor W. Adorno, Interpreters of Kafka. En Halley, A.-Sonolet, D. (Eds.), *Bourdieu in Question* (pp. 426-441). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004356719_021