

**ANTES DE LA APARIENCIA ESTÁ EL APARECER. CONSIDERACIONES SOBRE UNA ESTÉTICA DE LOS MEDIOS**

Martin Seel

Institut für Philosophie, Goethe Universität, Frankfurt am Main

seel@em.uni-frankfurt.de

Traducción: Esteban Juarez

Facultad de Ciencias de la Comunicación y Facultad de Filosofía y Humanidades.  
Universidad Nacional de Cordoba

juarezzeal@hormail.com

**Resumen**

Traducción al español del artículo “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”, de Martin Seel. Versión original publicada en *Merkur*, Heft 9/10, Sept/Okt. 1993, 47. Jahrgang, pp. 770-783. Versión revisada y ampliada: “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”, en M. Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a./M., Suhrkamp, 1996, pp. 104-125. Traducido y publicado con autorización del autor.

**Palabras claves:** estética del aparecer, estética de los medios, medios electrónicos, arte medial

**BEFORE THE APPEARANCE IS APPEARING. CONSIDERATIONS ABOUT A MEDIA AESTHETIC**

**Abstract**

Spanish translation of the article “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”, by Martin Seel. Original version published in *Merkur*, Heft 9/10, Sept / Okt. 1993, 47. Jahrgang, pp. 770-783. Revised and expanded version: “Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien”, in M. Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a./M., Suhrkamp, 1996, pp. 104-125. Translated and published with permission of the author.

**Key words:** Appearance aesthetics, media aesthetics, electronic media, medial art

## I.

Desde la crítica de Platón a la pintura y a la poesía, la reflexión sobre el arte está dominada por la alternativa entre una estética del ser y una estética de la apariencia. Platón reprochaba a estas artes que sólo imitaran lo que aparece, en vez de considerarlo en su verdad; todo aquello que podría producir un poeta o un pintor sería una apariencia de lo que aparece, pero no lo que aparece o la esencia misma de lo que aparece. De esta manera obligó a los amigos del arte a escoger entre dos posibilidades: o bien podían intentar transformar el juicio aniquilador sobre el arte en una virtud y aprobar la apariencia estética –así ocurre en Kant y sobre todo en Nietzsche-, o bien podían intentar revisar el análisis completo y mostrar, contra Platón, que también (o quizás precisamente) el arte conserva un acceso privilegiado al ser y a la verdad –así ocurre en Schopenhauer o Heidegger. Incluso cuando la misma estética de la verdad se sirvió de la terminología de la apariencia –por ejemplo en Hegel y Adorno-, esta combinación no pudo escapar realmente al esquema tradicional; el discurso de la apariencia se puso al servicio de una estética de la revelación del ser. La alternativa acuñada por Platón permaneció intacta. Pareciera que la estética debe elegir su concepto fundamental entre el concepto del ser o el de la apariencia.

Este escenario se pone en duda en la discusión actual sobre la estética de los nuevos medios. En esto radica su significado filosófico. En efecto, casi todos los que participan en esta discusión están de acuerdo en que, en el campo de la estética, la alternativa entre ser y apariencia se ha vuelto obsoleta. Quien se dedica a la estética de los medios electrónicos debería evitar la clásica alternativa entre una estética del ser y una estética de la apariencia. A más tardar, la realidad de los nuevos medios obligaría a abandonar la posición platónica.

Sin embargo, en el debate actual esta idea, que trae consigo importantes consecuencias, va acompañada de un equívoco, con consecuencias no menos importantes. Según la opinión dominante, la vieja jerarquía del pensamiento se equivocaría *porque* se habría confirmado la caducidad de la *oposición* entre ser y apariencia. Los nuevos medios habrían revelado y producido la inconsistencia de cualquier diferencia fundamental entre ser y apariencia. La vanguardia de la estética de los medios se deja hipnotizar de tal modo por estas ideas que cae involuntariamente incluso en aquellas esquematizaciones que deseaba superar. También la negación de la diferencia entre ser y apariencia permanece sujeta al dualismo clásico –en última instancia, porque esta diferencia no se puede negar sensatamente. Sólo mientras uno permanece dentro del orden tradicional del pensamiento, la disolución de su oposición básica surge como la única solución posible.

Pero en realidad existe otra salida. Sólo se debería percibir que la opción entre los conceptos de ser y apariencia no constituye una distinción excesiva, sino una insuficiente. Existe, en efecto, un tercer concepto que en el caso de la estética es más fundamental que los otros dos: el del *aparecer*. Antes de que la obra de arte pueda ser comprendida como defensora del ser o de la apariencia, antes de que se le pueda atribuir un sentido o una función en general, ella debe ser percibida en el modo de su aparecer. Este aparecer está antes de cada relación con algo que podría mostrarse u ocultarse en él; está antes que las funciones de apertura del ser o de evocación de una apariencia. La única relación en la que las obras de arte ingresan necesariamente es la de ser objetos de un tipo especial de percepción. Ellas son objetos de un modo especial de percibir –un modo que está orientado

hacia la realización, que está guiado por los sentidos y que es autorreferencial. Estas obras no están para otra cosa más que para ser percibidas en su complejo aparecer.

Es fundamental no entender este aparecer de la obra de arte como un aparecer *de algo*, sino como un aparecer *de sí mismas*. El aparecer de la obra de arte no significa aquí el resplandor de una verdad superior, sino, antes que nada, sólo el modo en el que la obra de arte se presenta a la capacidad de percepción de su espectador. Su esencia no está en el aparecer de una esencia o de una apariencia. Está en el aparecer para una percepción que se comporta de un modo especial con respecto a él como lo que aparece. El ser de la obra de arte es su aparecer.

En todo caso, mientras la tratemos como obra de arte, la encontraremos en ese estado. No la determinaremos mediante cualidades que le podemos atribuir sin una referencia a la situación de su percepción orientada a la realización. Así, el simple dato del peso de una escultura no brinda ninguna información sobre su constitución estética. Este dato obtiene un carácter estético recién cuando se refiere al proceso de percepción de esta escultura, por ejemplo, a si este peso es perceptible o no. Y esto vale para cualquier cualidad que constituya el carácter artístico de las obras de arte. Los enunciados sobre la condición estética incluyen necesariamente suposiciones sobre la modalidad del aparecer de esta condición. Todas las cualidades relevantes de una obra de arte son cualidades de su aparecer para una percepción que se focaliza igualmente en el acto y en el objeto de esta percepción.

Este estatus de la obra de arte –de existir en su aparecer para una percepción concentrada en este aparecer- es más fundamental que toda cercanía al ser o a la apariencia. Pues este aparecer puede ser interpretado *ya sea* como una revelación del ser *o* como una presentación de la apariencia. Sin embargo, a menudo, es *más o menos*, *o al mismo tiempo*, lo uno o lo otro. Finalmente, también puede *no ser ninguna de las dos* (sino sólo un mero juego de apariciones). Con ello, a una estética del aparecer se le abren todas las opciones que se contraponen una a la otra desde una estética del ser o de la apariencia -y algunas más. Además, una estética del aparecer puede superar la reducción de la estética a una teoría del arte de un modo más sencillo que la estética clásica; ella puede definir en general la atención estética como una atención orientada a la realización del aparecer de lo que aparece. En cuanto a los objetos de esta atención valdría decir que, antes de la alternativa entre ser y apariencia, está la insistencia de su aparecer.

## II.

Esto puede ser plausible o no. Su plausibilidad puede ser probada aquí con algunas reflexiones sobre la estética de los medios electrónicos. Incluso es bueno recordar que la estética del arte, a más tardar desde Hegel, también fue siempre una estética de los *medios*. Siempre que la estética se atuvo a la especificidad de las artes singulares, también debió atenerse a la especificidad del medio (o de los medios) de estas formas de arte. A ella le fue necesario aclarar cómo la piedra, el sonido, el color, la palabra, el movimiento corporal, etc., aparecían en la constelación de una obra de arte *como* piedra, sonido, color, etc. Lo que hoy denominamos de forma abreviada estética de los medios es, por lo tanto, sólo la

estética de un *tipo especial* de medios empleados estéticamente –en este caso, de los electrónicos. Sin embargo, la diferencia con las artes tradicionales es evidente. Mientras unas trabajan con medios que son a la vez material sensible, o al menos son confeccionados claramente a la medida de tal material, como en la notación musical, en las nuevas formas de arte los medios y los materiales son separables. El primer medio de los nuevos medios es la posibilidad de almacenamiento digital, su código “inmaterial”, que no es perceptible en sí mismo pero puede materializarse en formas diversas de efectos perceptibles.

Mientras que una imagen tradicional se adhiere inextricablemente a la imagen-objeto en la que se vuelve visible, la imagen digital es independiente de la pantalla específica en la que aparece. De ahí que aquella también esté terminada en un sentido completamente diferente que ésta. Pues la imagen digital no sólo puede ser modificada a cada momento sin dejar huella –por ejemplo, por una nueva entrada de datos-, sino que también puede ser manipulada en su aparecer en cualquier momento –por ejemplo, gracias a la modificación del valor cromático-; y también puede estar explícitamente destinada a esta manipulación. Mientras la obra de arte tradicional debió tratar siempre con materiales sensibles, que son los medios de su configuración, con la codificación digital se dispone de un medio no sensible al cual no se le inscribe ningún material específico –cognoscible sensiblemente. Este mismo *software* puede ser realizado con diferentes *hardware*; imágenes y textos pueden ser reproducidos, en principio, como sonidos y a la inversa; la misma configuración de datos permite realizaciones fenoménicamente muy diversas. También es cierto que conocemos esto por las piezas musicales o teatrales; sin embargo, aquí, por una parte, el tipo de notación determina, por lo menos, el “material” de la realización y, por otra, la ejecución de tal obra no supone una intervención fundamental sobre la misma obra. En cambio, el medio de una obra codificada de modo digital ya no está ligado a la presencia sensible de un material específico, y ella misma puede experimentar, por lo menos en principio, una transformación con cada una de sus realizaciones.

Es obvio que la codificación digital por sí misma no constituye todavía ningún arte medial. También el texto del *Fausto* se puede guardar digitalmente. Tratamos con el arte medial en sentido estricto recién cuando las obras en cuestión *no* pueden ser conservadas (parcial o totalmente) de *otra forma*. Sólo estas obras tienen una naturaleza en cierto sentido digital. Pero precisamente de estos objetos se puede decir que la separación de todo material específico de su medio nunca puede ser completa –al menos mientras hablemos de productos *estéticos*. La obra que, a diferencia de las imágenes y las esculturas tradicionales, no proviene de la esfera del cuerpo humano y no es perceptible en su codificación por los sentidos humanos, debe poder alcanzar de algún modo la esfera del cuerpo. Pues sólo allí se dan los fenómenos estéticos. El aparecer en la esfera de la apreciabilidad sensorial –en cuanto escritura, sonido, imagen, secuencia de imagen o espacio de imagen- es el requisito insoslayable para que algo en general pueda ser entendido como construcción estética. También la obra digital, en cuanto obra de arte, permanece ligada a tal aparecer; su destino se decide en la “intersección” entre el ser humano y el aparato. Dicho de otro modo: si quieren lograr el estatus de las invenciones artísticas, también aquellas cantidades de datos que, en cuanto tales, no tienen nada estético en sí, deben ser, si no concebidas para determinados modos del aparecer, al menos aptas para ellos.

Si esto es correcto, el arte medial, como cualquier otro arte, no es en primer lugar un arte del ser o de la apariencia, sino un arte del aparecer. La particularidad de este arte debe mostrarse, como en cualquier otro arte, en el cómo de su aparecer. Las reflexiones ontológicas sobre la identidad cambiante de estas obras son, por lo tanto, inseparables de las observaciones fenomenológicas sobre la presencia cambiante de su realización. Una obra esencialmente codificada de modo digital, según se puede presuponer, tiene una constitución fenoménicamente distinta de una obra convencional. Walter Benjamin ha discutido con buenas razones la pérdida del aura a partir del tema de la reproductibilidad de la obra de arte; pues cada cambio en el ser del arte puede consumarse únicamente como una revolución de su aparecer.

Una de estas innovaciones radica en el empleo de técnicas “interactivas”. En *Documenta IX*, el americano Gary Hill configuró un espacio de proyección que utiliza esta posibilidad de un modo convincente, aunque técnicamente sea más bien modesto. En una sala alargada, muy oscura y silenciosa, son proyectadas sobre la pared, con luz tenue, personas masculinas y femeninas (también niños) de diversos tamaños. Cuando un observador se dirige hacia ellas, éstas se levantan desde una postura en cuclillas. Se mueven a su vez desde su lugar hacia el del observador, hacen algunos gestos en su dirección (o en la de algún otro que esté frente a ellas, invisible, “detrás” del observador) y, luego de un rato, se vuelven de nuevo. El conjunto da la impresión de una recreación del Hades –un silencioso reino de sombras en el cual se va al encuentro con seres con los que no es posible un encuentro real, pero que, sin embargo, involucran al espectador en diferentes formas de encuentro interpersonal. Por ejemplo, si sentimos vergüenza frente a estos seres de sombras, que sería infundada, ella no nos recordaría una vergüenza social; pero, a la vez, delante de estos sujetos ilusorios podemos entregarnos a un voyeurismo de la contemplación que, frente a un ser humano real, sería totalmente desvergonzado. También nos sentimos desconcertados por el animismo con el que a menudo nos encontramos en las representaciones figurativas en el arte, en especial, en esculturas. En una situación irregular de encuentro personal percibimos, al mismo tiempo, posibilidades e imposibilidades de nuestra percepción social y estética.

Para las estéticas de la apariencia y del ser esto parece arrojar agua para su molino. ¿Pues no se trata aquí de una apariencia del encuentro personal, a la cual podemos abandonarnos como a una apariencia, o bien debemos interpretarla como el presente de nuestro ser interpersonal? Puede ser. Pero la cuestión es saber qué dicen estas posibilidades de interpretación sobre la constitución de la obra. ¿Cuál sería, entonces, la base de la apariencia (transparente o no) a la cual se remiten ambas partes? ¿No sería aquella situación en medio de las figuras proyectadas, de la cual los espectadores saben en todo momento que son proyecciones? Éstas no *parecen* estar frente a ellos; *están* frente a ellos. La apariencia puede referirse sólo al estatus de las figuras proyectadas como algo *frente* a nosotros –de ahí surgen las reacciones de aversión o vergüenza, que suelen ser permanentemente sustituidas, sin embargo, por una mirada despreocupada. Hill escenifica una situación que permite originar y disolver esta apariencia. Cuando, por medio de su presencia en la zona de contacto, los espectadores se dan cuenta de que son ellos mismos los que causan el movimiento de las figuras a las que se enfrentan, salen –en medio de la situación de la obra- de la ilusión. La interacción inducida técnicamente con el objeto

artístico tiene primacía sobre la apariencia de una interacción personal. Los espectadores reaccionan a la presencia de la obra originada bajo el influjo de su comportamiento. En una palabra: es el *aparecer medial* de la obra el que provoca todos los fenómenos de la apariencia (transparente o no).

Sin ningún resto de ilusionismo se las arregla bien la instalación *Anthro-Socio* de Bruce Nauman, que también fue expuesta en *Documenta IX* y que hoy, en otra versión, es propiedad de la Galería de Arte de Hamburgo (a la que me remito en lo siguiente). Mucho antes de que se vea algo de la obra, se escucha un tipo de grito acompasado, pero sin que se pudiese descifrar allí el orden. Sólo quien se introduce en medio del ruido y mantiene su oído directamente delante del parlante de cada uno de los cuatro monitores televisivos colocados en el centro de la instalación, puede oír qué exclaman las voces superpuestas en una repetición interminable. Se trata, no obstante, de esta misma voz que declama por vez diferentes textos breves en un recitado rítmico. Como resuena repetidas veces simultáneamente, la voz produce un efecto des-individualizado, no sostenido por ningún cuerpo hablante evidente. Los tres textos recitados dicen: *Help me / Hurt me / Sociology; Feed me / Eat me / Anthropology; Feed me / Help me / Eat me / Hurt me*. Las dos primeras estrofas son transmitidas cada una por uno de los altoparlantes; la última, por dos. La declamación de los primeros textos por separado está muy articulada; la palabra “Anthropology”, sobre todo, es declamada de un modo verdaderamente celebrador, de tal suerte que en la ruidosa mezcla se pueden percibir siempre momentos de una coloratura; se la puede escuchar como un oratorio desquiciado. Las secuencias de palabras tienen al mismo tiempo algo muy expresivo, ya que el volumen y la pronunciación aguda de imperativos breves hacen aparecer al campo sonoro como compuesto de gritos de desesperación. Por lo tanto, la acústica de la obra es, a la vez, de una extraordinaria creaturalidad y artificialidad, corporalidad y abstracción. La condición sonora de la instalación no puede ser sintetizada; es, al mismo tiempo, canto y ruido, sin ser un tercero.

La instalación en general se caracteriza por esta no-conciliación de lo simultáneo. Así como no hay ninguna referencia auditiva a partir de la cual se podría escuchar todo, tampoco hay un punto de observación a partir del cual se podría abarcar visualmente a la obra. En un espacio bastante amplio y apenas crepuscular se ubican cuatro monitores de colores - orientados en parte hacia la pared, en parte hacia el interior-, de tal modo que las pantallas nunca se pueden percibir de modo simultáneo. Todas muestran la cabeza rapada de un hombre que gira en torno de un eje vertical; serio, vigoroso y concentrado, declama cada vez, con una expresión rígida y uniforme, uno de los textos expuestos. Tres proyectores adicionales lanzan en distintas dimensiones la imagen de la cabeza girando sobre las paredes blancas de la sala levemente oscurecida. El centro de la sala está vacío; si uno se sitúa en el medio se ve menos que desde una posición lateral. Mientras los videos muestran un movimiento extremadamente centrado, para el espectador no existe ningún centro de observación. Pero también la imagen de la cabeza girando, repetida siete veces –en tres de las pantallas, está invertida- carece, en realidad, de centro. En su movimiento, la cabeza parece desprendida de su propio cuerpo. El cuerpo del cual provienen los sonidos de la voz no se ve; de este modo, la cabeza que exclama es signo de una extrema corporalidad y, al mismo tiempo, de una ausencia de corporalidad. En el acontecer de las imágenes se repite la ambigüedad que subyace en la diferencia entre gritos y canto. La cabeza visible muestra,

por un lado, el rostro de una persona entregada casi con placer a la tarea de la declamación; por el lado, una cabeza anónima y vulnerable en un movimiento sin lugar y forzoso –lo cual genera también un contraste totalmente cómico.

Ruido versus canto, cabeza versus cuerpo, artificialidad versus naturalidad –tales polaridades constituyen el carácter fundamental de esta obra. El procedimiento de Nauman es el de una reducción paradójica del ser humano a creaturalidad y artificialidad a la vez. Interrelaciona los hechos fundamentales y contrastantes de su naturaleza (devorar y ser devorado) y de su cultura (ayudar y vejar). En lo artificial exhibe la naturalidad y, en la naturalidad, lo artificial. El espacio sonoro y visual así producido es el de una representación altamente artificial de lo creatural, que tiene, en su violencia y opacidad, los mismos rasgos de un estado natural.

No hay ningún rastro de la apariencia. En cuanto al contenido, la obra de Nauman se puede comprender indudablemente en el sentido de que allí se pone en práctica una irrealización simultánea de lo natural y de lo artificial, que luego también se puede referir al concepto de una doble apariencia al que se atiene obra. Además, sería posible decir que aquí se expone la naturaleza de un estado de la sociedad que habría llegado a un punto muerto en su dominio de la naturaleza. Sin embargo, estas interpretaciones, como podrían ser sugeridas por una estética de la apariencia o del ser, se quedan nuevamente cortas. Pues ambas interpretaciones deben tomar como punto de partida la polaridad estética de la obra, la cual precede a la diferencia de ser y apariencia; es decir, deben basarse en su *aparecer* artificial y caótico, calculado y agresivo, corporal e incorporeal. La presencia fenoménica de la obra asume, incluso, las interpretaciones referidas al ser y a la apariencia, y no en el sentido trivial de que ella debe ser algo ahí perceptible, para que pueda ser perceptible como arte. Más bien ella posibilita estas interpretaciones en el significado categorial de que todo sentido de la obra y de su percepción está anclado, en su totalidad, en el aparecer situacional y literal de su materialidad. La imagen técnica de una cabeza sin cuerpo visible, el sonido técnico de una voz multiplicada entre el grito y la canción, la disposición espacial de los monitores, proyectores y procesadores con cableado visible y colocados aleatoriamente sobre las cajas de los fabricantes: la presencia de esta instalación armada con aparatos, alimentada eléctricamente y ejecutada de modo electrónico, es lo que recién nos permite atribuir a este objeto artístico la ejecución y los gestos vinculados al ser y la ejecución y los gestos que aspiran a la apariencia. Antes del ser y de la apariencia está el aparecer.

### III.

Pienso que esto sucede así de un modo general –y precisamente también allí donde tratamos con los usos artísticos de los nuevos medios. Es cierto que dos ejemplos de instalaciones que trabajan con video no bastan para probar todo esto. Por ello se agregarán un par de observaciones referidas a aquel arte que todavía hoy no existe, pero que en la teoría a menudo es tratado como si ya existiera: un arte que podría basarse en las posibilidades del ciberespacio. Es evidente que el ciberespacio tiene algo que ver con la apariencia –sobre todo cuando pensamos este espacio como un espacio transitable en la

situación virtual. Pues nos movemos en lugares en los cuales no nos encontramos físicamente. Nuestra percepción está centrada en el acontecer de un lugar que no es el lugar de nuestra residencia corporal. Si se piensa en la lectura de una novela o en ir al cine, esto no suele sonar como algo insólito; pero la situación es diferente en el caso del ciberespacio. Pues en este caso no estamos *metafóricamente* en un espacio imaginario (como sucede a menudo en el cine), sino lo estamos *de hecho*: nos encontramos en un espacio cuyo aspecto se modifica en el curso de nuestro movimiento físico; la experiencia del espacio imaginario está conectada aquí al movimiento real de nuestro cuerpo, lo cual provoca cambios reales de nuestro campo de percepción (por medio de los movimientos de la mano en el guante cibernético o por movimientos de la cabina de pilotaje con la que accedemos al espacio virtual, o por movimientos en este estado perceptivo). Pero también se debe decir que percibimos nuestros movimientos en el espacio real tan verdaderamente *como si fueran* movimientos en aquel espacio imaginario; pero eso que nos encontramos allí nos es dado realmente gracias a la disposición del aparato, y no es, por ejemplo, sólo un producto de nuestra imaginación. No imaginamos un espacio, nos *encontramos* en un espacio que, sin embargo, no es uno real, sino uno simulado.

Éste puede ser el espacio de una ciudad virtual o el de un sistema de archivos virtual. Pero también puede ser el espacio de una participación virtual en un acontecimiento actual, por ejemplo, cuando se transmite un partido de fútbol que tiene lugar realmente, de tal modo que podemos recorrer el escenario de este acontecimiento virtual (sin poder intervenir, claro, en la acción real –pues *esto* sólo podemos imaginarlo). Con esta modalidad también se podrían disfrutar obras de teatro o películas, o simplemente producirlas. En las situaciones de este tipo nos encontraríamos en medio de personas y plexos de acción –un audaz desarrollo del primitivo espacio de proyección de Hill-, que representarían sólo una contraparte simulada y una posibilidad simulada de acción. Siguiendo la expresión de Benjamin, se nos ha abierto un “espacio de la imagen” (Bildraum) que, sin embargo, de modo diferente a como lo había pensado Benjamin en su ensayo sobre el surrealismo, *no* sería idéntico al espacio real y tampoco podría llegar a serlo. En efecto, encontrarse en un espacio virtual significa estar en un espacio real que, por medio de sus aparatos, abre un acceso a un espacio virtual. La apariencia constitutiva para el ciberespacio consistiría, por lo tanto, en el encontrarse en *un* espacio, a pesar de que uno se encuentra en *dos* espacios (por *un* lapso de tiempo<sup>1</sup>): en uno real y en uno virtual.

Ahora no debemos olvidar que aún nos falta por completo una fenomenología del espacio virtual que sea sólida –esto es, una fenomenología del encontrarse en tales espacios-, porque hasta el momento sólo conocemos los grados cero (Schwundstufen). Con ello también falta toda posibilidad de una valoración fundada de lo tentador que podría llegar a ser la permanencia efectiva en tales espacios, más allá de los fines prácticos (por ejemplo, en los bancos de datos o en centros de investigación transitables virtualmente). No obstante,

<sup>1</sup> Dado que no existe un tiempo virtual, el discurso sobre la realidad virtual es, en rigor, inaceptable: la virtualidad es un fenómeno de una consciencia del espacio, no de una consciencia del tiempo y del espacio de un tipo particular. La apariencia radica precisamente en el hecho de que el espacio virtual es una realidad de tipo particular. Sobre algunas de las paradojas que resultan de la diferencia entre espacio real y espacio imaginario, véase Florian Rötzer, *Ästhetische Herausforderungen von Cyberspace*, en J. Huber et. al. (Hrsg.) *Raum und Verfahren. Interventionen*, Basel/Frankfurt a.M., Stroemfeld/Roter Stern, 1993, pp. 29s

si queremos hablar de una posible estética de tales espacios, debemos ser capaces de diferenciar el *simple* encontrarse en ellos –para los fines de archivar algo o de investigación- de su percepción *estética*. La posible *accesibilidad* de los espacios virtuales y la posible *utilización* artística de estos mundos son cosas distintas. Debido a la novedad de los espacios virtuales, muchos comentaristas son propensos simplemente a pasar por alto esta diferencia. Pero sólo mientras la accesibilidad del ciberespacio sea algo nuevo, la permanencia en este espacio seguirá siendo, para la mayoría de los observadores, equivalente a su exploración como un fin en sí mismo. Esto no se mantendría así. Si el caso del ciberespacio se convirtiese en una posibilidad habitual de praxis humana (en un lugar accesorio a nuestras oficinas y laboratorios), se debería desarrollar necesariamente aquella diferencia que también vale para toda percepción anterior: la diferencia entre una percepción *pragmática*, que refiere esencialmente a los objetos de la acción y del conocimiento, y una percepción *estética*, que refiere esencialmente al espacio-tiempo de la misma percepción. La técnica del ciberespacio no es, en cuanto tal, una técnica artística. El espacio de la imagen virtual recién podría adquirir un carácter decididamente estético, y más aun uno artístico, si se pudiese marcar en él una doble diferencia: la de la permanencia común tanto en un espacio real como en uno imaginario. Sólo de este modo la permanencia en un espacio imaginario se convertiría en permanencia en un *espacio de la imaginación*: en un espacio en el cual se confundirían las posibilidades de la existencia virtual y real, con lo que se pondrían de manifiesto las condiciones de posibilidad y de realidad de *ambos* espacios.

Aquí también se podría poner en entredicho la certeza del *límite* entre el mundo primario y secundario. Pero el relajamiento de esta certeza no puede preceder al ingreso en los espacios virtuales –de otro modo no sería nada más que un mundo del horror-; esto debería ocurrir sólo como consecuencia de la conquista de los espacios alternativos: es decir, en la tematización artística del habitar en lo real y en lo virtual al mismo tiempo. El objeto de este tipo de arte sería la unidad del espacio real y el virtual. Lo cual haría aparecer el espacio virtual en el real y el real en el imaginario. De esta manera haría algo que el arte en sí siempre ha hecho: ofrecer al ser humano una perspectiva de la inseguridad de su permanencia en el mundo histórico y, al mismo tiempo, darle formas de distanciamiento de las formas de su participación en las cosas de la vida. De este modo quedaría indudablemente de *este lado de la apariencia* (Schein), justo también de aquél que sería constitutivo de la permanencia “normal” en las esferas virtuales. Pues este arte ni comenzaría en la apariencia de realidad del espacio virtual, ni lo haría en la certeza de un ser primario sin apariencia. Comenzaría exactamente *entre estos*: en el aparecer del espacio virtual en el que la orientación sensible se experimenta *al mismo tiempo* en una situación real y en una virtual. Así se convertiría el *aparecer* (Erscheinen) de espacios virtuales en objeto de una experiencia para la cual la demarcación usual entre la experiencia primaria y la secundaria perdería toda significación. Pues la experiencia estética es siempre una experiencia primaria, también cuando se ha llevado a cabo con medios de una experiencia (supuesta o realmente) secundaria. Ella es siempre experiencia de un aparecer que se hace presente por sí mismo –aquí da lo mismo si los fenómenos que llegan de este modo al aparecer son clasificados, por lo demás, bajo la rúbrica del ser o de la apariencia. Por esto,

también en el reino de un arte cibernético debería valer que, antes de la apariencia y el ser, esté el aparecer.

#### IV.

Esto puede parecer puramente especulativo o no. En todo caso, hasta ahora no se ha tratado aquella revolución de la imagen del mundo, aquel cambio epocal de la historia del ser que es invocado en tantos artículos sobre los nuevos medios. De un modo coherente, la “estética de los medios” es comprendida por los exponentes de esta disciplina sólo marginalmente como una teoría del arte. Aquella pretende formular una teoría de las formas epocales de la percepción, que se habría modificado de una manera fundamental por la influencia de los medios. Acorde a esto, los amigos de los nuevos medios no consideran ya a la “estética” como el análisis de una forma especial de percepción, diferente de otras capacidades perceptivas, ya sean prácticas o teóricas, sino como el análisis de un supuesto tipo fundamental de percepción en la época posmoderna. Esta estética (Ästhetik) se presenta a menudo bajo el soberbio nombre de una “estética” (Aisthetik), con la pretensión de sustituir la vieja teoría del conocimiento por una nueva filosofía primera –o, al menos, por nueva “ciencia principal”.<sup>2</sup> Por lo tanto, intentar aplicar la cuestión de una estética de los medios a ejemplos del reducido segmento del arte podría ser indicio de una total ceguera.

Por eso desearía someter mis actuales reflexiones a un examen que se podría nombrar como el *Test Rötzer*. Florian Rötzer tiene el mérito de haber presentado a un público más amplio la discusión en torno a los nuevos medios con una serie de publicaciones. Recorro a la quizá más conocida de esas publicaciones para analizar cuán incorrecto ha sido comprender la estética de los medios como una cuestión de la estética en el sentido tradicional del término –en el sentido de un análisis de *una entre otras* formas de la percepción (Rötzer, 1991).

Algunos de los autores de la recopilación de Rötzer observan, por lo menos, que los nuevos medios plantean problemas específicos de la teoría del arte. Así, Peter Weibel desea mostrar que, ante lo que él llama tecno-arte, la estructura tradicional del concepto de estética se ha vuelto obsoleta. Su conclusión dice lo siguiente:

“La transformación del arte por los medios técnicos comienza precisamente en los conceptos claves de esta estética: original, obra, autor, creador, verdad, objeto, universal, ser, etc. En el arte de los medios técnicos, cada uno de estos conceptos es anulado, negado y sustituido por medio de otro: en lugar de estática, dinámica; en lugar de ser, proceso; en lugar de absoluto, relativo, y en lugar de universal, particular. En lugar de original, reproductibilidad técnica, apropiación y simulación; en lugar de autor, colectivo, máquina, texto; en lugar de verdad, verificación y virtualidad; en lugar de cosa, medio; en lugar de material, inmaterialidad; en lugar de realidad, ficción. En lugar de ser y realidad, sólo signo, ficción y simulación” (Weibel en Rötzer, 1991, p. 242).

---

<sup>2</sup> Cfr. M. Seel, Ästhetik und Aisthetik, en M. Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1996, pp. 36-70.

Apoyándose en Foucault, Weibel sigue el programa de un arte irónico, que desenmascara las relaciones de poder que conforman la realidad y en las que él mismo participa. “En lugar de una fundamentación ontológica del arte, que oculta la cuestión del poder, apostamos por una fundamentación semiótica del arte, porque ésta plantea la cuestión del poder” (Ibid., p. 241). Weibel observa el arte que trabaja con nuevos medios técnicos como una instancia que descubre constantemente el carácter ficcional de toda realidad, pero sin ofrecer él mismo otra cosa más que mundos ficticios. Pues la realidad no sería otra cosa más que un efecto producido por los sistemas contingentes de signos y de poder. El hecho de mantenerse siempre consciente de esto –como modalidad de resistencia a las formas fosilizadas y fosilizadoras del poder– constituye, por cierto, una función de la crítica de la ideología, que Weibel atribuye a un proceso artístico dinamizado y liberado del lastre de la metafísica y de la filosofía de la historia.

Es obvio que, en teoría del arte, no tiene importancia si se sostiene una ontología del ser o una del poder. Desde un punto de vista formal, el rol del arte es el mismo: revelar algo que se realiza y se oculta detrás de los fenómenos (Ercheinungen). Si este algo responde al nombre del ser o del poder, no hace aquí gran diferencia. La estética semiótica del poder de Weibel es ella misma una versión de la estética del ser, contra la que ella se dirige con gesto subversivo. Incluso cualquier orden conceptual con una cierta potencia ha sobrevivido con honores a su mera inversión.

Más original es el argumento con el cual Paul Virilio desea desbancar a la estética tradicional. A partir del lema de una “estética del desaparecer”, Virilio describe lo siguiente:

“Hasta la invención de la placa fotográfica por Niepce existía para nosotros una estética del aparecer. Las cosas provenían desde el ser, provenían de la piedra de la escultura, del lienzo de la pintura, de la construcción arquitectónica. Su desaparecer significa su decadencia. Desde miles de años, desde las pinturas rupestres hasta la invención de la fotografía, el ser humano se ha esforzado por hacer aparecer formas que hacen aparecer la realidad. Y repentinamente todo se invierte: las cosas existen sólo gracias a la cualidad del desaparecer; no por su lenta decadencia como hasta ahora, sino por su desaparecer inmediato, por el simple y puro desaparecer. La presencia de 24 imágenes por segundo nos hace presente la realidad mucho más que la estética del aparecer, mucho más que la del *Moisés* de Miguel Ángel, que se encarna, pieza por pieza, en la materia del mármol. En la estética del desaparecer, cuanto más presentes están las cosas, tanto más se nos escapan” (Virilio en Rötzer, 1991, p. 339).

De repente, una vez más, todo ha sido invertido. Podemos dispensar al autor del hecho de que al ya antiguo arte temporal de la música no le cuadra por completo este diagnóstico. También sería mezquino empeñarse en que, en el caso mismo del “puro” desaparecer, al principio algo debe aparecer o estar ahí para que luego pueda desaparecer (puro o no). Tampoco la idea de que “las” cosas desaparezcan puede ser tomada en serio. Algunas cosas (como, por ejemplo, las imágenes proyectadas) desaparecen; *otras* (el monitor o el lienzo, por ejemplo) permanecen allí. Si no existiesen fenómenos permanentes comparables,

tampoco existirían fenómenos transitorios comparables. Con otras palabras: también una estética del desaparecer es siempre una estética del aparecer.

Nos queda por preguntar cómo puede comprenderse este aparecer. Virilio explica claramente cómo quiere que *no* se interprete esto. No desea que se entienda en el sentido de *aquel* aparecer que sería sólo el resplandor de algo dado, independiente de este aparecer. Virilio quisiera abandonar el contexto de una estética del ser y *su* discurso del aparecer y de la apariencia. Al mismo tiempo, pasa por alto que en el contexto estético el aparecer no debe ser interpretado necesariamente como el aparecer de algo diferente. Eso puede ser percibido como aparecer autónomo, según se describió antes. Esto naturalmente no es una novedad tan excitante. Pues también la escultura de Miguel Ángel puede entenderse como objeto de un aparecer con relación a sí mismo, a pesar de que en sus apariciones sea notablemente más constante que las imágenes de un videoclip. (Es cierto también que la escultura, como un original vulnerable, es más débil que éstas). Pero si también las formas de arte tradicional exhiben ya este aparecer no-metafísico, entonces el paso hacia el film y sus efectos no es tan radical como le gustaría a Virilio. Este paso transforma nuestra realidad en importantes aspectos, pero no es un cambio repentino de todo.

No obstante, ésta era la afirmación de Virilio. En una disputa realmente dura, Vilem Flusser puede hacer valer para sí el haber llevado esta afirmación al extremo de su perceptibilidad. Hacia el final de su contribución a la obra colectiva *Apariencia digital*, Flusser concluye sin sentimentalismo que, si los nuevos medios han cambiado realmente todo, entonces “deberíamos preguntarnos si no tendríamos que entender todo, incluidos nosotros mismos, como apariencia digital” (Flusser en Rötzer, 1991, p. 155). Su respuesta es que se debe hacer eso.

“Ahora (...) debemos descubrir los objetos en torno nuestro, pero también nuestro propio yo, que antes se lo llamaba espíritu, alma o simplemente identidad, como ‘computaciones puntuales’ [Punktkomputationen]. No podemos ser más sujetos, porque no hay más objetos de los cuales podríamos ser sujetos, y ningún núcleo duro que podría ser el sujeto de algún objeto. El posicionamiento subjetivo y, por medio de él, cada conocimiento subjetivo también se vuelven insostenible (...) La aventura de la hominización ha entrado con nosotros en una nueva fase. Esto se muestra del modo más evidente en que no podemos establecer más ninguna diferencia entre la verdad y la apariencia o entre la ciencia y el arte” (Ibid., p. 157).

Esto tiene como consecuencia que

“de ahora en adelante debemos considerar a la belleza como el único criterio de verdad aceptable (...) Mientras más bella es la apariencia digital, tanto más reales y auténticos son los mundos alternativos proyectados. El ser humano como proyecto, este pensador formal que analiza y sintetiza el sistema, es un artista” (Ibid., p. 158).

Una vez más el progreso en sí ha de aparecer mucho más grande de lo que en realidad es. ¡Qué el ser humano sea, como artista, creador de su realidad! En la versión de Flusser, este pegadizo eslogan moderno suena así:

“En tanto los mundos alternativos sean percibidos como bellos, ellos serán también realidades dentro de las cuales vivimos. La ‘apariencia digital’ es la luz que ilumina

para nosotros la noche del vacío absoluto alrededor nuestro y en nuestro interior. Nosotros mismos somos entonces los faros que proyectan los mundos alternativos en la nada y contra la nada” (Ibid., p. 159).

No somos más sujetos, pero sí somos “faros” que proyectan en la nada, como sólo puede hacerlo un sujeto creador de mundos. No podemos establecer más la diferencia entre verdad y apariencia, pero en adelante podemos seguir afirmando que todo aquello que ahora nos parece real, debería ser percibido como computación. Estamos en esta nada cósmica, pero de ahora en más tenemos permitido desvariar, en el lenguaje del pensamiento teleológico, sobre la “aventura de la hominización”. No podemos diferenciar más una elaboración flusseriana de una obra de arte porque la diferencia entre arte y ciencia se ha diluido. Pero todo esto no es realmente importante, pues ahora sobre la realidad decide la belleza (quién decide sobre la belleza es algo que lamentablemente no se nos dice). ¿Podemos deducir de esto aquello que ni siquiera Hegel se atrevió a deducir?; es decir, ¿podemos inferir que la realidad sería bella? ¿O debemos concluir que toda verdad sería, en verdad, kitsch?

Estaría dispuesto a considerar este pensamiento realmente estético como humor científico, si este gran dislate intelectual no se hubiera convertido desde hace tiempo en moneda corriente de todo un discurso. Que la diferencia entre ser y apariencia hoy habría caducado es el eslogan al que obedecen los profetas de la época de los medios. Florian Rötzer lo expresa en *Apariencia digital* con la cautela que lo caracteriza: “La diferencia entre percepción e imaginación se retrae más aún, la percepción se hace irrealizable, la imaginación se realiza” (Rötzer, 1991, p. 67). Dietmar Kamper añade de pasada que, sin embargo, “la diferencia entre realidad y ficción es en sí misma una diferencia ficcional” y diagnostica consecuentemente “una suspensión de las diferencias tradicionales” (Kamper en Rötzer, 1991, p. 94). Peter Zec aclara que “la ilusión ya no puede diferenciarse más de lo que es real” (Zec en Rötzer, 1991, p. 105). Holgar van den Boom titula su ensayo de un modo semejante: *Apariencia digital: o la pérdida de la realidad no es ninguna pérdida real* y aclara que “el miedo ante la apariencia nace del hecho de que las personas ven que, ante sus ojos asombrados, más y más partes de la realidad se disuelven en software” (van den Boom en Rötzer, 1991, p. 183). Por último, Norbert Bolz resume el credo de la apariencia digital en la parte final de su *Breve historia de la apariencia*:

“Así, la estética digital nos conduce con el hilo de Ariadna del sentido de posibilidad a un más allá de la interpretación de signos, sentido y *sujeto*. Sin embargo, este hilo de Ariadna no nos conduce fuera del laberinto de lo posible, sino que nos introduce siempre más profundamente dentro del mundo de lo combinatorio, de lo múltiple y de los acontecimientos permutables. El arte bajo las condiciones de la computadora construye ‘laberintos estéticos’ en los cuales nos entretenemos lúdicamente en la realidad de la apariencia” (Bolz, 1991, p. 134).

Mejor pasemos por alto el concepto pedagógico popular de arte al que conduce este aventurado pensamiento. En lugar de esto, examinemos la conclusión que está por doquier en la obra y que debería socavar la diferencia entre ser y apariencia. Esta conclusión –que podríamos llamarla el Nietzsche simplificado– dice lo siguiente: porque todo nuestro conocimiento se apoya en un empleo constructivo de los medios de conocimiento (sentidos, lenguaje, cámara, computadora, etc.), todo el conocimiento no es más que construcción

medial. Consecuentemente, toda verdad es, en el fondo, invención, y toda realidad no es más que apariencia.

Esta conclusión es también falsa, aun cuando se acepte la premisa del carácter constructivo y medial de todo conocer. El supuesto de que todo conocer tiene consecuencias constructivas no ofrece ninguna base para sustentar la afirmación más fuerte de que todo conocer *no sería otra cosa* más que libre construcción. De afirmar que la verdad sería una propiedad de nuestros enunciados (y no está escrita ya “ahí afuera”), no se deduce de ninguna manera que toda verdad sería, en el fondo, apariencia, ficción o una cuestión de gusto. De allí sólo se deduce que la verdad sólo nos es accesible mediante una toma de posición con respecto a la verdad de los enunciados. Además de esto, también se sigue la necesidad de desarrollar una explicación de la verdad y de la referencia a la verdad que evite los supuestos de la teoría del reflejo. Pero los teóricos del conocimiento “estético” no quieren saber nada con esta tarea. Ellos afirman simplemente que el abandono de un realismo metafísico obliga a la aceptación del carácter ficcional de lo real. En esto yace un fundamentalismo negativo; pues en esta dificultad sólo puede caer aquél que apruebe tácitamente que un realismo metafísico sería la única posibilidad de mantenerse de este lado del esteticismo de la teoría del conocimiento. Una simple mirada a la filosofía contemporánea que trabaja mediante conceptos y no poéticamente podría disuadirlos de lo contrario.<sup>3</sup>

Si dicha conclusión es errónea, también lo son las grandiosas conclusiones que se extraen de la teoría de los medios. Los procesos de digitalización transforman el procedimiento de nuestro conocer y producen nuevas posibilidades de percepción, lo cual produce transformaciones significativas en el mundo de la vida humana, pero no pone patas para arriba los *conceptos* de verdad y de realidad en su totalidad. Ciertamente, las transformaciones históricas decisivas constituyen, desde siempre, una ocasión para volver a reflexionar sobre los conceptos de la comprensión de nosotros mismos y del mundo. Pero es justamente esta tarea la que con gran esfuerzo evita esta descabellada estética de los medios. Pues aquí deberían ser repensadas todas las *diferenciaciones* necesarias para describir de forma adecuada las nuevas realidades: la diferencia entre ser y apariencia, verdad y mentira, ficción y no ficción; entre categorías estéticas y categorías de teoría del conocimiento, objetos estéticos y no estéticos; entre los modos de procesualidad de las obras de arte más antiguas y de las más nuevas; entre las obras material y digitalmente codificadas – y muchas otras más. Sin tales diferenciaciones no se puede comprender ni la relación del espacio real y del virtual, ni la constitución de una realidad vital que permitiría un evidente acceso a *ambos*. Sin tales diferenciaciones la estructura compleja de obras como las de Hill o de Nauman no podrían ser conocidas ni descritas –sin mencionar los productos de un arte cibernético.

Por lo tanto hay motivos para rechazar aquel criterio al que se ha sometido la mayoría de los colegas de Rötzer: la estética de los nuevos medios sólo puede ser practicada por aquél que hubiese dejado decididamente atrás la diferencia de ser y apariencia –y con ello una serie completa de diferenciaciones tradicionales de la teoría del conocimiento y de la teoría

---

<sup>3</sup> Un ejemplo entre otros: H. Putnam, “Sense, Nonsense and the Senses: An Inquiry into the Powers of Human Mind”, en *Journal of Philosophy* XCI (1994), pp. 445-517.

del arte. Algunos test mejor no aprobar. Una estética de la apariencia absoluta es la respuesta falsa a la estética del ser.

## V.

Un criterio más plausible podría decir lo siguiente: Una estética de los medios que sea adecuada debe desarrollar un lenguaje que dé cuenta de aquello en lo que consiste vivir en un mundo en el que la influencia de los medios aumenta cada vez más, dentro y fuera del arte. Este criterio tendría la ventaja de formular también una expectativa en el propio arte, da lo mismo si se trata de “arte medial” en sentido estricto o no. Del mismo arte contemporáneo podemos esperar que nos confronte a aquello –dentro y fuera del arte- que constituye -o podría constituir- vivir en un mundo en el que la influencia de los medios es cada vez mayor. Por eso deseo retornar a un ejemplo estético que si bien responde a este criterio de un modo bastante convencional, no obstante revela mucho más sobre la realidad medial que la radicalidad verbal de las teorías en boga. La novela “Conejo en paz” de John Updike registra continuamente cómo la experiencia cotidiana de su héroe está atravesada por el esquema medial. Harry Angstrom, un enfermo del corazón, debe someterse a una dilatación en una sala de operaciones montada como un estudio de televisión; parte de su deber como paciente es seguir el procedimiento en el monitor:

“‘Ahora viene la parte delicada’ —susurra el doctor Breit, como un comentarista de golf delante del micrófono cuando se trata de un *putt* decisivo (...)”

Se repite la tensa insuflación, y también las imágenes en la pantalla silenciosas como el choque de moléculas bajo el microscopio en un programa de ciencias naturales, o como gráficas de ordenador en un anuncio de seguros, donde unos fragmentos parpadeantes forman el logotipo. Parece tan remotamente ajeno a su cuerpo como el registro que de sus pecados llevan los ángeles. Si su corazón se detuviera, sería un mero juego de sombras.

‘Parece que está bien’ —dice el doctor Breit; su voz suena nerviosa.

‘¿Qué quieres decir?’ —contesta el doctor Raymond—. ‘Parece *fabuloso*’ —como las voces de la televisión que discuten sobre las bondades de la cerveza Miller” (Updike, 1992, p. 353s).

Aquí se realiza una experiencia primaria no precisamente banal –una experiencia del límite, como se decía antes- en la forma de una simple experiencia secundaria de la vida cotidiana; el zapping en la pantalla de televisión ofrece el modelo de la percepción de una intervención quirúrgica sobre el propio cuerpo. La técnica de la comparación utilizada por Updike (el esquema “eso-era-como” repetido cinco veces en el pasaje citado) puede no ser del todo satisfactoria desde un punto de vista literario, pero presta un importante servicio para el desarrollo de la situación correspondiente. Pues ella marca un límite que, a pesar de que sea experimentado como superado, sin embargo continúa existiendo: entre la situación primaria en la sala de operaciones y el patrón irrealizado de su percepción. Este tipo de percepción se coloca nuevamente en la situación real (repetición en el monitor, puesta en escena de los médicos). No es necesario pensar en el ciberespacio y en todo esto para

encontrar realidades –y obras de arte que exponen realidades-, que se presentan como una en la otra por una situación real y virtual. (Quizá la novela nunca ha hecho otra cosa más que generar tales situaciones). Sin embargo, esto no significa a su vez que de los nuevos medios no se podría esperar nada realmente nuevo. Esto muestra sólo que no podemos ser capaces de entender lo nuevo si no intentamos comprender de una nueva manera también lo viejo. Pues no es la realidad en sí y en su totalidad lo que ha cambiado decisivamente desde que los medios electrónicos llegaran a todos los ámbitos de la vida, sino más bien la forma de entrecruzamiento de las situaciones reales y virtuales.<sup>4</sup>

### Referencias

Bolz, N., 1991. *Eine kurze Geschichte des Scheins*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Rötzer, F. (Hrsg.), 1991. *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Updike, J., 1992. *Rabbit in Ruhe*, Hamburg, Rowohlt Reinbek.

---

<sup>4</sup> Deseo agradecer a Stephan Selle por las valiosas discusiones.