

# Una utopía audiovisual para el siglo XXI

An audiovisual utopy for the XXIst century

Germán LABRADOR

Universidad Autónoma de Madrid

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/bp2017.14>

Recibido: 15/11/2016  
Aprobado: 30/01/2017

**Resumen:** En las líneas que siguen se describe un modo diferente al actual de acceder y utilizar las producciones audiovisuales del presente y del pasado. La utopía audiovisual no existe aún, pero puede vislumbrarse de modo imperfecto en nuestra sociedad, y supone una organización alternativa de importantes aspectos de la vida cotidiana, que ya es posible de forma limitada y en determinados entornos.

*Palabras Clave: utopía, audiovisual, heterotopía, noosfera, poder, censura*

**Abstract:** An entirely different way to access and use audiovisual productions of present and past times is discussed here. Glimpses of this audiovisual utopy can be experienced in present times, although it would imply an alternative organization of different aspects of everyday life, which is already possible in some environments.

*Keywords: utopy, audiovisual, heterotopia, noosphere, power, censorship*

En las líneas que siguen se propone una reflexión sobre el actual modelo de comunicación y creación de contenidos audiovisuales y escritos, si bien de forma indirecta, utilizando como estrategia expositiva la distancia que existe entre la realidad (o más bien, la posibilidad) descrita en la utopía audiovisual y la realidad experimentada por quienes lean estas líneas (o más bien, su posibilidad). No se verifica, por tanto, una reflexión sobre la realidad que se describe, que en todo caso atañe al lector, sino una descripción.

Al fin y al cabo, ese es el propósito de la utopía: describir una situación y un orden o estado de cosas que no se dan en nuestra realidad, pero que podemos, al menos, imaginar, y así poner de relieve algunas de las limitaciones y condicionamientos con los que convivimos. Como en toda utopía, lo que se plantea es una posibilidad, un modo de repensar los fundamentos de nuestra vida social, un mundo que sería posible bajo determinados presupuestos que aún no se dan. Si en algo se inspira esta propuesta sería en la biblioteca, no ilimitada pero sí inabarcable, imaginada por Borges<sup>1</sup>. No obstante, es condición (y límite) del planteamiento de Borges la materialidad del libro impreso y de la biblioteca que describe, y la imposibilidad de aumentar el conocimiento que atesora este espacio, limitaciones ambas que supera nuestro modelo. Más allá de este planteamiento, la elaboración de estas ideas me ha mostrado cómo hace 70 años Teilhard de Chardin imaginó una *Noosfera*, concebida como un organismo (un “cerebro de cerebros”) que la tecnología —la electrónica— hará posible, y que serviría para poner en común el conocimiento humano<sup>2</sup>. La fusión de tecnología y conocimiento e información que imaginó Teilhard suponen también, claramente, un precedente de la utopía que se describe en las páginas que siguen.

La utopía mediática o audiovisual no es en realidad un “lugar”, sino un *espacio*. Lo que distingue esta utopía de otras previas, además de que no tiene una localización geográfica concreta, es que este espacio y muchas de sus consecuencias son ya una realidad, al menos en parte. No obstante, limitaciones de diferente índole muestran que puede existir otro futuro, al menos como posibilidad, libre de las actuales restricciones o de su lógica.

La utopía mediática no se refiere directamente a un modo distinto o alternativo de vivir, sino a la posibilidad de comunicar y comunicarse, de acceder a todo tipo de producciones artísticas y culturales o de difundirlas, sin limitaciones. Aquí se encuentra el principal interés del modelo propuesto, ya que históricamente éstas limitaciones siempre han existido, e inevitablemente han propiciado discursos y espacios marginales y olvidos, así como modelos dignos de emulación o de admiración. Lo marginal, en la utopía mediática, no sería entonces lo que no puede o no debe ser comunicado, sino lo que no suscite interés. En un mundo planteado de este modo, muchas de nuestras prácticas e instituciones perderían su razón de ser o deberían transformarse, y el mismo sistema o equilibrio de poderes que propicia su existencia carecería de sentido; acaso el momento que vivimos sea propicio para introducir estos cambios, o acaso se juzgue que podría haber sido así cuando esto suceda finalmente, en un futuro. También puede ser que la utopía audiovisual no habite nunca entre nosotros y permanezca como una utopía más, pero al menos es posible formularla a la altura de 2016.

<sup>1</sup> Borges, José Luis, “*La biblioteca de Babel*”, en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1942. Posteriormente este cuento se incluyó en *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.

<sup>2</sup> No obstante, Teilhard concibe la Noosfera como una “máquina de pensar”, dotada de conciencia, lo que supera nuestra propuesta. Véase Teilhard de Chardin, Pierre, “The Formation of the Noosphere: A Biological Interpretation of Human History”, en *The Future of Mankind* by Harper & Row, New York and Evanston, 1959, Chapter 10. Originalmente publicado en *Revue des Questions Scientifiques* (Louvain) 1947 (January), pp. 7-35.

### Utopía y heterotopía

A diferencia de las utopías clásicas, la utopía audiovisual no existe del mismo modo para todos los que la habitan. Su existencia, no obstante, se desarrolla y se hace presente en nuestra vida cotidiana, pero no es posible conocer su ubicación material; no ocupa un espacio físico, y aunque se manifiesta en el tiempo, su existencia no depende ni está delimitada por este parámetro.

Un concepto algo elusivo, pero de múltiples aplicaciones, es el de “heterotopía”, entendido según M. Foucault. Lo cierto es que Foucault presenta seis tipos de heterotopía en el que probablemente es el más citado de sus escritos menores, *Des espaces autres*<sup>3</sup>, y al considerar el uso que se ha dado posteriormente a este término se constata fácilmente que el concepto ha hecho fortuna, pero también que la idea de heterotopía ha terminado siendo algo laxa, o algo lejana de la formulación de Foucault.

Sin embargo, parece claro que se trata de un concepto necesario; la idea de un espacio que no tiene una localización geográfica precisa, al que cualquiera puede acceder, y que es independiente o se sobrepone al tiempo es atractiva y, sobre todo, real y cada vez más frecuente. La idea de que los espacios sociales se interpenetran y/o se superponen entre sí fue enunciada por H. Lefebvre en 1974<sup>4</sup>, y la heterotopía que se propone en estas páginas es, fundamentalmente, un espacio social en el sentido de Lefebvre. Al mismo tiempo, es un ejemplo del concepto de “tercer espacio”<sup>5</sup>, simultáneamente real e imaginado. Así pues, la existencia de esta utopía no discrimina entre un “aquí” y un “allí” completamente separados e irreconciliables, ni una realidad separada de la vida cotidiana, que se enfrenta a ella o se propone como alternativa<sup>6</sup>.

Ejemplos de heterotopías, entendidas así, serían las redes sociales o el email, donde es posible comunicarse con otras personas sin depender del lugar ni del tiempo en que se encuentra cada uno, y donde la conversación parece existir en un presente continuo que se puede retomar en cualquier momento. Fuera del mundo virtual otro ejemplo sería la Iglesia Católica<sup>7</sup> o, en 2016, la Puerta de la Misericordia, cuya existencia no depende de una localización física única, sino que se manifiesta simultáneamente en multitud de ubicaciones<sup>8</sup>. La idea de Corte en el Antiguo Régimen, asimismo, sería también una heterotopía: la corte está donde está el rey y sus servidores<sup>9</sup>, de modo que se puede manifestar en diferentes lugares y momentos, que no tienen por qué permanecer invariables.

<sup>3</sup> Foucault, Michel, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, (octubre 1984), pp. 46-49. Foucault enunció su teoría en 1967, aunque no autorizó la publicación de este texto hasta catorce años después.

<sup>4</sup> Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. Cito por la edición inglesa: Oxford, Blackwell, 1991, cap. 2, esp. p. 86: “Social spaces interpenetrate one another and/or superimpose themselves upon one another”. Lefebvre retoma algunas de las intuiciones de Foucault, cuyo trabajo acaso conociera, a pesar de no haberse publicado cuando escribió esta obra.

<sup>5</sup> Este concepto, prefigurado por Lefebvre (*Op. cit.*, p. 33), fue reelaborado en Soja, Edward B., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1996.

<sup>6</sup> No se trata, por tanto, de una utopía de escape ni de una utopía de compensación, en la taxonomía de L. Mumford en su pionero estudio de las utopías históricas. Véase Mumford, Lewis, *The story of Utopias*. New York, Boni and Liveright, 1922, p. 15.

<sup>7</sup> Van Wyk, Tania, “Church as heterotopia”, *HTS Teologiese Studies/Theological Studies* 70 /1 (2014), Art. #2684, 7 pages. h p://dx.doi.org/10.4102/ hts.v70i1.2684

<sup>8</sup> Francisco (Jorge Mario Bergoglio), *Misericordiae Vultus*, Ciudad del Vaticano, Librería Editrice Vaticana, 2015, esp. 3 y 14.

<sup>9</sup> La corte es, en un sentido amplio, no solo el lugar donde está el rey, sino las casas del rey, las instituciones y los cortesanos, y por lo tanto, la forma política del reino. Cfr. Stegmann, André, “La Corte. Saggio di definizione teorica”, en Romani, M. (ed.), *Le Corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, Bulzoni, Roma, 1978, p. XXI: “La Corte é una imagine simbólica dello Stato conosciuto e approvato dalla collettività (...)”.

La heterotopía, por tanto, resulta un concepto atractivo y un modo útil de ver la realidad; fenómenos como el de la cultura cortesana del antiguo régimen o la concepción del carácter ecuménico de la Iglesia se comprenden mejor a través de este concepto, pero también sucede así con realidades de nuestra vida cotidiana que, cada vez más, entran en lo inmaterial o virtual. En las líneas que siguen me ocuparé del mundo virtual y de su condición de utopía, que hace posible un cambio del modo en que accedemos a las producciones audiovisuales y el modo en que las entendemos.

### ***La utopía audiovisual. Treinta propuestas para el debate***

La utopía audiovisual se sitúa al margen de la posibilidad de dominio o manipulación que resultan inseparables de la producción y la difusión de la información y el conocimiento; por tanto, no es una utopía para todos ni para todos los órdenes de la vida cotidiana, sino que está reservada a quienes quieran acceder, libremente, a ella. No propone un modelo de sociedad, sino un modelo de socialización. Tampoco atañe a las necesidades materiales de la vida cotidiana ni a su regulación, aunque su realización implica profundos cambios y diferencias respecto del modo en que se estructura la difusión de información y el conocimiento en nuestra sociedad. Si se quiere entender como una utopía política, atañe en todo caso a una geopolítica del conocimiento. Como toda utopía, es posible que el orden que se describe seguidamente no sea necesariamente deseable, según el criterio de cada quién; en efecto, bajo determinados puntos de vista, es posible plantear lo que se propone en estas páginas como una distopía<sup>10</sup>. En todo caso, sin prejuzgar las consecuencias de una utopía como la que se propone, no parece especialmente aventurado situarla en un futuro posible.

Cuánto hay de realidad y cuánto de propuesta en la formulación de esta utopía depende de las circunstancias y las posibilidades individuales, y del momento y las condiciones en que se acceda a ella; del mismo modo que se trata de una heterotopía y no está determinada por el tiempo ni por el espacio, se trata también de una realidad en continua expansión, cuyas posibilidades sí dependen del momento en que se manifiesta. Enunciada desde la perspectiva actual (Madrid, 2016), la utopía audiovisual se trata de una “realidad en construcción”, aún imposible e impracticable hasta sus últimas consecuencias, pero ya real en parte. Esta utopía se sustancia en seis principios:

<sup>10</sup> Gran parte de la obra de Baudrillard atañe a este problema, y cabe entender que sería un ferviente detractor de la utopía que se propone en estas páginas. El establecimiento en nuestra sociedad del “imperativo categórico de la comunicación” lleva a Baudrillard a considerar la comunicación instantánea, la creciente confusión de lo público con lo privado y la fascinación por el delirio de la comunicación síntomas de un momento fundacional: la era de la hiperrealidad. Cfr. Baudrillard, Jean, “L’extase de la Communications”, en *L’Autre par lui-même: Habilitation. Débats*. Paris, Galilée, 1987. Sigo la edición inglesa: “The ecstasy of Communication”, en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster (ed.). Washington, Bay Press, 1983, pp. 126-134, esp. p. 128: “The era of hyperreality now begins (...) what used to be lived out on earth as metaphor, as mental or metaphorical scene, is henceforth projected into reality, without any metaphor at all, into an absolute space which is also that of simulation”. Asimismo, Foucault, al reflexionar sobre las heterotopías, expone cómo “Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language (...) because they destroy ‘syntax’ in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to ‘hold together’. (...) Heterotopias (...) dissolve our myths and sterilize the lyricism of our sentences”. Cfr. Foucault, Michel, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966. Sigo la edición inglesa: *The Order of Things*, London, Routledge, 1970, p. xviii. Más recientemente, véase el texto de Fernando Castro en este mismo volumen, “Telenada y el imperio del reality show”.

**I.** La utopía audiovisual no es propiamente un “no lugar”. Se trata de una heterotopía y, como tal, no está supeditada a un espacio físico ni temporal para existir.

**II.** La utopía audiovisual se manifiesta gradualmente en las sociedades occidentales desde hace décadas por medio de la tecnología. Es un espacio que, aunque inmaterial, ya está presente en nuestra vida cotidiana, y crece constantemente.

**III.** La utopía audiovisual es un entorno interactivo y autorregulado.

**IV.** La cantidad y cualidad de información que existe en este espacio, que se expande y aumenta continuamente, no tiene límite.

**V.** La única finalidad de la utopía audiovisual es mejorarnos y completarnos por medio del conocimiento, permitiendo un acceso rápido y directo a la producción artística cultural científica de nuestra época y del pasado.

**VI.** El acceso a esta heterotopía es libre e igualitario, y el mismo hecho de acceder implica la posibilidad de aportar contenidos o mejorarlos.

Cada uno de estos seis principios, y la suma de todos ellos, implica ulteriores características, que se recogen seguidamente.

**I. La utopía audiovisual no es propiamente un “no lugar”. Se trata de una heterotopía y, como tal, no está supeditada a un espacio físico ni temporal para existir.**

1. La utopía audiovisual no se “localiza”, por tanto, en ningún “lugar”<sup>11</sup>.

2. Pertenece a quienes la conforman, aportando su experiencia, su presencia o sus realizaciones o las de terceros.

3. Aunque no ha sido perfeccionada, la utopía audiovisual en parte se manifiesta en mayor o menor medida en las sociedades industrializadas<sup>12</sup>, y es posible gracias a los logros de la revolución digital<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Consecuencia directa de esta “deslocalización”, la utopía audiovisual participa plenamente del desposeimiento del “aura” que W. Benjamin describió para la experiencia derivada de la reproductibilidad técnica. La utopía audiovisual participaría del “nunc” o inmediatez del momento, pero no del “hic” o inmediatez física del acontecimiento en su origen. Cfr. Jay, Martin, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston, Little Brown and Company, 1973, p. 191. Este “desposeimiento” de la confluencia en un mismo tiempo y espacio de la obra de arte se relaciona directamente con la desacralización del espacio, proceso que Foucault ya describía, en sus inicios, haciendo explícitas las resistencias que encontraba dicha desacralización. Cfr. Foucault, Michel, *Des espaces autres*, *Op. cit.*, donde expone cómo “l'espace contemporain n'est peut-être, pas encore entièrement désacralisé (...), mais nous n'avons peut-être pas encore accédé à une désacralisation pratique de l'espace. Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte: des oppositions que nous admettons comme toutes données: par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation”. Sorda sacralización que paulatinamente deja de existir (ver nota nº 9); en efecto, en la utopía audiovisual se desdibujan las oposiciones entre los espacios descritos por Foucault, pasando así a formar parte de una heterotopía.

<sup>12</sup> Además de la idea de *Noosfera* (ver nota 2), cfr. Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London & New York, Verso, 2005, p. 15: “I believe that (...) Utopian space is an imaginary enclave within real social space, in other words, that the very possibility of Utopian space is itself a result of spatial and social differentiation”.

<sup>13</sup> La idea de intercomunicación entre los miembros de las sociedades tecnológicamente avanzadas por medio de la electrónica se corresponde bien con el concepto de “aldea global”, que correspondería al estadio de la cultura europea que se describe en la nota 2. Cfr. McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962, p. 32.

4. La utopía audiovisual comienza a manifestarse en torno a mediados del siglo XX. Una vez realizada permanece y se perfecciona, pero no desaparece.

5. La utopía audiovisual no tiene un final.<sup>14</sup>

## **II. La utopía audiovisual se manifiesta gradualmente en las sociedades occidentales desde hace décadas por medio de la tecnología.**

1. La utopía audiovisual es un espacio que, aunque inmaterial, ya está presente en la vida cotidiana de las sociedades occidentales desde hace décadas<sup>15</sup>.

2. Su manifestación es gradual y heterogénea, ya que depende del lugar y de las posibilidades individuales al acceder a ella<sup>16</sup>.

3. La utopía audiovisual es real, aunque sea inmaterial y su manifestación no sea constante ni ubicua<sup>17</sup>.

## **III. La utopía audiovisual es un entorno interactivo y autorregulado.**

1. La posibilidad de interactuar con personas y contenidos es condición fundamental para la existencia de la utopía audiovisual.

2. Al conformarse como un espacio de encuentro, ofrece una proximidad máxima a los contenidos o al posible interlocutor<sup>18</sup>. La comunicación con terceros no está limitada por el momento en que cualquiera de los interlocutores interactúa, ni por el lugar en el que se encuentren, ni por su número, ni por la posibilidad de que existan varios simultáneamente.

3. Al tratarse de un entorno autorregulado, no existe censura por parte de agentes externos ni internos. Tampoco es posible influir de un modo directo sobre el acceso o la existencia de determinados contenidos<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Ya a finales del siglo XIX surge la consideración de la utopía como un “estado mental”. Cfr. Hertzler, Joyce Oramel, *The history of utopian thought*. New York, Cooper Square Publishers, 1895, p. 314: “Utopia is always a fleeting state (...). After all Utopia is not a social state, it is a state of mind”. Con parecido planteamiento, Karl Mannheim elabora una taxonomía de las utopías, cada una de cuyos tipos relaciona con determinada mentalidad. Esta cualidad de “estado mental” de la utopía audiovisual la sitúa finalmente en una temporalidad ilimitada (Véase IV.9 y IV. 10). Cfr. Mannheim, Karl, *Ideologie und Utopie*, Bonn, Cohen, 1929. Sigo la edición inglesa: *Ideology and Utopia*, London, Routledge, 1936.

<sup>15</sup> Cabe entender así los espacios de encuentro que han propiciado sucesivamente la radiodifusión, la televisión, el e-mail o las redes sociales. El mundo virtual también forma parte de este espacio en todas sus manifestaciones, pero la heterotopía no se reduce a lo virtual ni es su única manifestación.

<sup>16</sup> La noción de esta utopía como heterogénea, discontinua y adaptada a cada lugar e individuo viene a coincidir con uno de los principales hallazgos del estudio de Mumford, Lewis, *Op. cit.*, pp. 303-304. Ver, asimismo, la nota nº 11.

<sup>17</sup> En palabras de Deleuze, “(...) en términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real.” Cfr. Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit (coll. «Critique»), Paris, 1985. Sigo la traducción española: *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 97-98.

<sup>18</sup> La utopía audiovisual es el medio a través del cual se transmite la información o el mensaje, y puede ser entendida como una auténtica extensión del ser humano. Resulta atrayente retrotraerse a McLuhan, y considerar la cualidad de medio “frio” (cool medium) para la audiotopía, tanto por su condición de medio plenamente abierto como por implicar el sentido de la vista y el oído, además de estimular y precisar de la participación de quienes acceden a ella. Por otra parte, la cualidad de medio caliente (hot medium) vendría dada por la densidad de información y su inabarcable extensión. McLuhan, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. New York, McGraw-Hill, 1964 .

<sup>19</sup> La ausencia de un poder claramente definido, y que no puede ser ejercido en la utopía audiovisual (cfr. V.2) probablemente resulta de difícil encaje en la tradición utópica. Cfr. Ricoeur, Paul, *Lectures on ideology and Utopia*, ed. George H. Taylor, New York: Cambridge University Press, 1981. Sigo la edición de 1986: Columbia

4. El único criterio de regulación interna es el interés o aprobación que expresan quienes acceden a este espacio por las personas o contenidos que se encuentran en él.

5. No existen contenidos o personas vetados o situados en la marginalidad, sino contenidos o personas a los que se accede o con los que se interactúa con mayor o menor frecuencia<sup>20</sup>. Consecuentemente, la existencia de un “mainstream” depende únicamente del interés personal, y no de intervenciones o intereses de terceros.

6. El acceso a documentos e información del pasado depende únicamente del interés personal, que queda libre de limitaciones materiales e ideológicas.

#### **IV. La cantidad y cualidad de información que existe en este espacio, que se expande y aumenta continuamente, no tiene límite.**

1. La utopía audiovisual se encuentra en un estado de expansión continua tanto cualitativamente (al superponerse, paulatinamente, a más espacios de la vida cotidiana) como cuantitativamente (al incorporar usuarios e información de todo tipo)<sup>21</sup>.

2. La utopía audiovisual no tiene límites para la inclusión o difusión de cualquier contenido, ni para su manifestación en cualquier tiempo y lugar, incluso simultáneamente; esto es, en diferentes lugares al mismo tiempo, o en diferentes momentos, en el mismo lugar.

3. Al expandirse sin límites la propia heterotopía, la información y los contenidos que la integran fluyen también sin límites<sup>22</sup>.

4. El acceso a documentos e información tanto del presente como del pasado es por tanto fácil e ilimitado.

5. Consecuencia de que la información fluya sin límite es la imposibilidad de intervenir sobre el acceso de o a personas o contenidos<sup>23</sup>.

6. Además de contenidos audiovisuales, la utopía audiovisual también incluye textos escritos de cualquier tipo.

7. La utopía audiovisual es un espacio que permanece y cuya memoria o capacidad es ilimitada.

University Press, p. 310: “All Utopias, whether written or realized, attempt to exert power in a way other than what exists”.

<sup>20</sup> En relación con la anterior nota, no es previsible la existencia de un discurso del poder en la utopía audiovisual. Ninguno de los procedimientos externos descritos por Foucault para controlar el discurso mediante la exclusión (lo prohibido, la oposición razón / locura y la voluntad de verdad) es posible aquí. Véase Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971. Sigo la traducción española: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992, pp. 9-49, esp. pp. 8-20.

<sup>21</sup> Del mismo modo que la capacidad de tratamiento de la información se duplica exponencialmente cada cierto tiempo (ley de Moore), la propia información se multiplica y difunde con poco o ningún coste adicional (ley de Serge Soudoplatoff). Soudoplatoff enuncia esta ley así: “When one shares a material good, one divides it. When one shares an immaterial good, one multiplies it”, citado en Idriss J. Aberkane, *A simple paradigm for nooeconomics, the economy of knowledge*. CS-DC'15 World e-conference, Sep 2015, Tempe, United States. CS-DC'15 World e-conference. <hal-01291105>

<sup>22</sup> Nótese que la información “fluye”, pero no “se” difunde, lo que siempre depende de un acto volitivo. La información se ha de “convocar”, debe ser requerida; la condición de espectador, entendida así, no puede ser pasiva en la utopía audiovisual. Véase nota nº 17.

<sup>23</sup> La imposibilidad de controlar el flujo de información también se postula en II. 3, aunque por razones distintas.

8. La vigencia de los contenidos que conforman la heterotopía no está limitada por el tiempo, de modo que habrá contenidos que despierten mayor o menor interés en determinado momento y entorno, pero eso no determinará su posible eliminación.

9. Cualquier información o contenido tiene la misma vigencia, al acumularse en un espacio inmune al paso del tiempo, en el que la caducidad no es posible y en el que la novedad pierde su sentido de “modernidad” o cercanía cronológica.<sup>24</sup>

10. Los contenidos de la utopía audiovisual, al quedar desvinculados de su contexto temporal para existir, comparten una única temporalidad: un presente continuo, el de la experiencia de quien acceda a este espacio<sup>25</sup>.

**V. La única finalidad de la utopía audiovisual es mejorarnos y completarnos por medio del conocimiento, permitiendo un acceso rápido y directo a la producción artística, cultural y científica de nuestra época y del pasado.**

1. La vida cotidiana no depende de la utopía audiovisual para su viabilidad, pero sí para su desarrollo; como heterotopía que es, no sustituye ni predetermina el tiempo y el espacio en el que se desarrolla la vida cotidiana, ni sus condiciones.

2. La utopía audiovisual no tiene ni precisa fines comerciales, y se manifiesta como un espacio de encuentro ajeno al ejercicio del poder, cualquiera que sea su índole.

3. Su única finalidad y justificación reside en poner en común el conocimiento que la humanidad ha construido, y las manifestaciones artísticas y culturales del pasado y del presente. Está constituida por conocimientos, creaciones e informaciones, pero también es el modo en que están dispuestos y el modo de acceder a ellos.

<sup>24</sup> La dimensión temporal de la utopía audiovisual, cuya duración es ilimitada (ver I.5), resulta un aspecto determinante respecto de su contenido, cuya duración también lo será. De la importancia de la dimensión temporal (y la limitación que puede suponer) en el pensamiento utópico da cuenta ya en 1895 Hertzler, Joyce Oramel, *Op. cit.*, p. 310: “proposals to remake the social structure on a rational pattern were merely the logical outcome of the absolute and un-historical thinking of time”. Se revela en este punto la relación entre utopía y ucronía, como en el modelo propuesto por E. Bloch: una utopía que se experimente como “a meeting place of highly ramified mediations between past and future in the midst of the unsighted Now”. Cfr. Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954-59 (3 vols). Cito por la edición inglesa: *The Principle of Hope*. Oxford, Basil Blackwell, 1986, Vol. I, p. 294. Nótese que el primer libro de Bloch fue *Geist der Utopie (El espíritu de la Utopía)*, de 1918.

<sup>25</sup> No deja de resultar esta noción del tiempo desposeído de su cualidad de sucesión, de un presente y un pasado necesarios, una característica fundamental de la utopía audiovisual, muy parecida a la que plantea Foucault cuando propone una mirada sobre los museos o las bibliotecas como heterotopías, ya que ambos “contain infinite time in a finite space, and it is both a space of time and a ‘timeless’ space”. Cfr. Lord, Beth, “Foucault’s museum: difference, representation, and genealogy”, en *Museum and Society*, March 2006. 4 (1), pp. 11-14. Existen interesantes concordancias entre este punto de vista y el de Bachelard, que varias décadas antes emplea las ideas de “tiempo vertical” y de “simultaneidades ordenadas” a las que en el fondo se refiere Foucault y que parece intuirse en Bloch; cfr. Bachelard, Gaston, “Instant poétique et instant métaphysique”, en *Messages*, t. I, cahier 2, 1939. Esta misma idea de *tiempo vertical* es elaborada por Jonathan Kramer, en *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Belmont (California), Wadsworth, 1989. Por su parte, Walter Benjamin se refiere a la posibilidad de un “present which is not a transition, but in which time stands still and has come to stop”. Cfr. Benjamin, Walter, “Über den Begriff der Geschichte”, en *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, Hrsg. von Max Horkheimer und Theodor Wiesengrund-Adorno, Los Angeles, Institut für Sozialforschung, 1942. Sigo la traducción inglesa: “Thesis on the Philosophy of History”, en *Illuminations* (ed. Hannah Arendt), New York, Schocken, 1969, pp. 253-264, esp. p. 262.



**VI. El acceso a esta heterotopía es libre e igualitario, y el mismo hecho de acceder implica la posibilidad de aportar contenidos o mejorarlos.**

1. Siendo la utopía audiovisual un espacio ajeno a las luchas de poder o a su ejercicio, no es posible restringir su acceso ni imponer mediaciones al mismo.

2. Tampoco se puede restringir la capacidad de aportar contenidos a la utopía audiovisual, ya que la existencia de este espacio implica la posibilidad de participar activamente en su configuración. Cualquier contenido es posible, ya que los contenidos también son libres e igualitarios y no es posible restringirlos ni privilegiarlos.

3. Planteada así, la libre circulación de personas o contenidos en la utopía audiovisual se constituye como un derecho, cuya falta de reconocimiento o limitación por factores o agentes externos refleja o resulta en desigualdad, merma de oportunidades y recursos para el desarrollo personal<sup>26</sup>.

**ANEXO. Algunas manifestaciones de la utopía audiovisual (Madrid, 2016)**

Seguidamente se exponen algunos de los cambios o consecuencias que se derivan de la existencia de esta utopía, que en algunos casos, acaso inadvertidamente, ya son una realidad en todo o en parte. La mayoría de ellas tienen que ver con la creación audiovisual, aunque lo que se propone es de aplicación al ciberespacio en su conjunto. Contemplados desde la segunda década del siglo XXI, existen ya modos de acceder a la información y de experimentar esta heterotopía que constituyen notables cambios respecto del modelo vigente en la última década del siglo XX; un canal particularmente exitoso en los últimos años es You Tube, que puede ser entendido como manifestación, si bien parcial e imperfecta, de la utopía audiovisual.

Una de las características que más llaman la atención al usuario de You Tube es la fuerte sensación de presente continuo que se percibe en las conversaciones o en los comentarios que acompañan a los videos (aunque las intervenciones estén muy separadas cronológicamente), pero también en el hecho de poder encontrar versiones de determinadas canciones (normalmente acompañadas de las imágenes de la interpretación), separadas por 60 años de diferencia; o por la posibilidad de contemplar programas de televisión o noticiarios como el NO-DO, efímeros por naturaleza, y ahora fijados en la inmutable permanencia que ofrece la grabación audiovisual. En efecto, la heterotopía audiovisual no sólo es muestra de la creación contemporánea; cada vez más, es también muestra de la de décadas pasadas, hasta el punto de que se ha convertido en un medio inmejorable de acceder a la reciente historia de la música, y de encontrar documentos sonoros o audiovisuales infrecuentes o desconocidos.

<sup>26</sup> Situando la utopía en el ámbito de los derechos, donde es previsible que termine instalada una vez se realice completamente, es notorio que en la Declaración universal de los derechos humanos existen varios artículos que atañen de forma directa o indirecta a cuanto queda expuesto. Más concretamente, los artículos 13, 18, 19, 20, 26 y 27 atañen a derechos que son consecuencia de que el acceso a la heterotopía sea libre e igualitario.



*La société du spectacle* (1973), película de Guy Debord difícil de encontrar en los circuitos comerciales.

Otra característica novedosa es el acceso libre y selectivo en cuanto que usuarios receptores de un mensaje, por parte los usuarios de YouTube. En efecto, la relación entre emisor y receptor se podría decir que es la contraria a la existente en los medios de comunicación conocidos hasta el siglo XXI: en lugar de proponer o imponer determinados contenidos que se excluyen mutuamente (al ocupar necesariamente un único espacio temporal), ahora es posible elegir los contenidos y acceder ellos cualquier momento. La necesaria pasividad propia del espectáculo televisivo (lo que probablemente constituye uno de los principales atractivos del medio) no es el modo de acceder a la heterotopía audiovisual, en la que al menos se debe escoger o seleccionar para comenzar una sesión. Incluso si se considera que en la actual televisión existe una oferta de canales mucho mayor que en los últimos años del siglo XX, lo cierto es que dicha oferta es notablemente menor que en YouTube, y que, en cada canal, está predeterminada y ocupa una duración (y un espacio) al que el telespectador debe adaptarse. De este modo, la heterotopía ofrece una muestra del presente quehacer audiovisual mucho más amplia que la que pueden ofrecer los demás medios de comunicación, necesariamente limitados por criterios de conveniencia económica o política. Frente a esto, en YouTube cualquier creación tiene cabida, y la posibilidad de que llegue a un espectador no depende de la selección de un tercero, lo que excluye el factor de rentabilidad económica o de cualquier otro tipo en el acceso al repertorio que conforma esta aún limitada heterotopía audiovisual.

Al tratarse de un canal cuyo acceso es libre e igualitario, cualquiera puede difundir cualquier tipo de creación. Aunque en realidad no se *difunde* nada, sino que se pone a disposición de quien quiera utilizarlo. La difusión depende en todo caso del interés de los espectadores, que ya no son un elemento pasivo en el proceso de comunicación. Su iniciativa es fundamental, ya que son ellos quienes interpelan al emisor, y no al contrario.

Al ser la fuerza de YouTube la cantidad de información que se puede incluir o a la que se puede acceder es fácil descubrir o redescubrir el pasado, ya que es frecuente que se pueda acceder a obras o versiones de difícil o limitado acceso cuando estaban vigentes (esto es, cuando se comercializaron o crearon). De este modo se puede acceder a lo marginal o lo poco conocido, que probablemente en otras épocas quedaba condenado al olvido. Por otra parte, en la heterotopía audiovisual no hay una intención de buscar lo verdadero, y lo marginal no es una categoría indeseable, sino que marginalidades muy diversas son parte fundamental de esta heterotopía, tanto o más que el “mainstream”.

Un cambio fundamental en la cultura y el comercio audiovisual contemporáneos, pero acaso de mayor alcance en el caso de la música, es la eliminación de mediaciones en el acceso al repertorio. Las mediaciones más habituales hace una o dos décadas, al margen de la adquisición o la copia física del LP o CD, eran los programas más o menos especializados en los medios de comunicación, las listas de éxitos, la labor de locutores y DJs más o menos vinculados a la industria y el marketing de las compañías discográficas. En el tiempo presente, pese a que lo anterior sigue existiendo y aún tiene cierta vigencia, es posible acceder (o “crear”) a un auditorio mediante la comunicación directa por parte del creador; esto es, se puede estar presente en el espacio público al margen o sin el respaldo de los medios de comunicación tradicionales. La posibilidad de la presencia en el discurso público se vincula directamente a la capacidad de generar un atractivo suficiente como para ser “visto”, como para que esa “presencia” se haga real al ser invocada desde cualquier dispositivo.

Consecuencia, a su vez, de ello, es la posibilidad de mostrar alternativas al mainstream, y ello en dos sentidos fundamentales: el primero es el de procurar una nueva vida a canciones e intérpretes pretéritos, que sólo eran conocidos por el público de su época. Asistir a las actuaciones televisivas de Dionne Warwick de la década de 1960, que raramente se pudieron volver a contemplar una vez emitidas, nos acerca a la intérprete y nos ayuda a tenerla en nuestra vida cotidiana tan vigente como a Diana Krall, cantando la misma canción 50 años después. La distancia generacional, o temporal, sencillamente, es irrelevante aquí. De este modo, se asiste a una nueva vida de canciones, coreografías o bandas que se dirían del pasado, pero que nuevamente están presentes en la vida cotidiana de muchos usuarios. Ejemplos de ello son grupos como The Shakers o creaciones como *Wild Safari*, que obtienen un reconocimiento tardío que nunca les hubiera llegado con el anterior modelo de comunicación, en el que lo efímero era la norma y el acceso a documentos del pasado era difícil y costoso.

La otra posibilidad de conformar alternativas es la comprobada capacidad de YouTube para permitir que determinada creación, acaso muy alejada de la convención e incluso mal realizada técnicamente o carente de valores estéticos, pueda tener una repercusión muy grande, y conseguir que sea conocida por millones de personas. Buenos ejemplos de esta posibilidad son la fama internacional de Delfín Quishpe y su emblemático *Torres Gemelas*, o de IceJFFish con su *On The Floor*, que sin duda no habría tenido ninguna oportunidad tan solo diez años antes.



**Torres gemelas (2006) videoclip de Delfin Quishpe, trovador de difícil encaje en los circuitos comerciales pero muy conocido internacionalmente gracias a You Tube**

Como resultado, es fácil y previsible que el canon de la música popular cambie con mayor rapidez en los próximos años, y con argumentos renovados. Ciertamente, el canon es establecido por la crítica, la industria y la academia, como en tantos otros aspectos de la producción y la historia de nuestra cultura; pero en este caso hay obras o creadores que no ha tenido visibilidad hasta recientemente, y a pesar de ser poco conocidos ahora pueden ser confrontados a los considerados “modelos” en pie de igualdad. En efecto, además de que la historia de la música popular se ha creado y documentado principalmente desde el ámbito anglófono (y anglocéntrico, por tanto), han existido grupos que aun abdicando de su tradición cultural, han intentado entrar en el mainstream, con dispar resultado, aunque hoy pueden ser conocidos y —acaso— mejor apreciados por el público actual. Además de eso, han existido grupos de gran calidad, que bajo una mirada desprejuiciada, en lo que tal cosa es posible, hoy pueden reclamar un lugar propio e importante en la historia de la música popular.

Como en cualquier disciplina, el canon se reconfigura continuamente y cada generación establece el suyo; no obstante, en el caso de este repertorio, la accesibilidad de las fuentes (principalmente, el LP) ha dejado de ser un problema o un condicionante, lo que claramente propicia un conocimiento más completo de panorama musical y el acceso a producciones que acaso son conocidas por referencias, o ni siquiera ha merecido el aprecio de la crítica o su lugar en la historia. Este “recolocamiento” en la conciencia colectiva de las piezas que se van rescatando o que muestran aspectos de interés o desconocidos es, por ejemplo, de gran importancia en el caso de la música popular que se ha hecho en Hispanoamérica, que claramente merece una consideración diferente en el contexto de la música popular en español de las últimas décadas.

En cualquier caso, la existencia de un canon en la producción artística, cultural o científica depende ya en mucha mayor medida del criterio individual. Al ser posible acceder fácilmente a las producciones artísticas o culturales del pasado, así como a las que quedaron en la marginalidad, el canon se ve obligado a adaptarse y reconfigurarse continuamente, con una frecuencia cada vez mayor. Del mismo modo, la reducción de mediaciones permite entender y reevaluar, o matizar, la historia de la música popular y de sus principales géneros más fácilmente.

El establecimiento de heterotopías audiovisuales o musicales esta teniendo, finalmente, un interesante efecto en el desplazamiento de la iniciativa cultural que se verifica en las sociedades occidentales desde hace varias décadas. Al proceso de “desinstitucionalización” que se experimenta desde finales de la década de 1960 se suma la capacidad de mostrar y proponer creaciones o proyectos artísticos o culturales al margen del “sistema del arte”, permitiendo que la obra interpele al espectador directamente, sin las mediaciones (y por tanto, las limitaciones) que han caracterizado y determinado la historia de nuestra cultura.

Existen, no obstante, “zonas de control” que escapan a la aparente libertad con que creaciones de todo tipo campan y coexisten en la You Tube. Por una parte, es posible limitar el acceso de forma local de determinados contenidos, como ha sucedido tradicionalmente (y sucede) en regímenes autoritarios; aunque esta limitación no se refiere a la idea de heterotopía, sino a su acceso a ella. Más allá de esto, es posible establecer límites desde dentro de You Tube. El criterio económico es el más notorio: aunque gran parte de los contenidos están sujetos a derechos de explotación comercial diversos, raramente se ejercen, ya que se considera que el beneficio de que determinada producción sea conocida supera al que se podría obtener comercializando directamente estos contenidos y excluyéndolos, al mismo tiempo, del acceso abierto e ilimitado. No obstante, existen casos en los que resulta conveniente ejercer estos derechos y reservas en la distribución de los contenidos, en la idea de que producirán un beneficio económico mayor si se controlan la comercialización del producto eliminando el acceso libre al mismo. Tal es el caso de las producciones sonoras o audiovisuales de The Beatles, por ejemplo, que si bien ocasionalmente puede ser encontradas, suelen ser eliminadas invocando un mejor derecho sobre su distribución por parte del poseedor del copyright. La consecuencia directa de este condicionamiento es que los contenidos pueden desaparecer, incluso para no volver.

Ligada también al criterio económico, existe censura ideológica en YouTube de forma explícita desde el 1 de septiembre de 2016, bajo la lógica de la adecuación de los contenidos al criterio de los anunciantes (“El contenido adecuado para anunciantes es aquel que resulta adecuado para todos los públicos”). Si bien la utopía audiovisual no tiene ni precisa fines comerciales, en la situación actual la obtención de ingresos por el acceso a contenidos excluye escenas de carácter sugerente, lenguaje inapropiado, obscenidades, violencia, o “acontecimientos y asuntos controvertidos y delicados, como conflictos bélicos o políticos, desastres naturales o tragedias”. Este es uno de los aspectos que muestran la distancia entre la utopía y la realidad de nuestra época, si bien es cierto que You Tube no es un entorno autorregulado, ni se puede decir que su acceso sea libre en todo el mundo.



**Crítica a You Tube en You Tube: video explicativo de las *Directrices de contenido adecuado para anunciantes*, fuente de restricción para la libre circulación de contenidos en You Tube.**

Finalmente, existen también “zonas de desarrollo” en You Tube, que ofrecen posibilidades para establecer modos de comunicación en ámbitos o modos en los que no ha sido posible hacerlo hasta ahora. Muestra de ello es la posibilidad de crear o dar forma colaborativamente a obras artísticas de distinta índole, como sucede con las obras para coro virtual de Eric Whiteacre, o el repertorio de Hatsune Miku. En ambos casos, la aportación de numerosos colaboradores (que pueden sumar varios centenares), en diferentes momentos y desde diferentes continentes, da lugar a determinada partitura, o contribuye a conferirle su materialidad.

No se puede identificar aún utopía audiovisual con ninguna posibilidad comunicativa que exista en 2016, pero ciertamente bajo determinados respectos y de forma limitada es posible; el camino hacia esta utopía parece abierto y paulatinamente realizable, y se vislumbran nuevas formas de comunicar y de colaborar que hace pocos años eran inimaginables. Su implantación supondrá un nuevo paradigma cultural y social de consecuencias también inimaginables, como ya sucede, de modo imperfecto, en nuestra época. Lo que es más importante: su implantación se impone gradualmente tanto en la vida laboral como en la privada, y no es posible sustraerse a este poderoso influjo. Desde este punto de vista, la utopía se conformará como la única alternativa posible, lo que probablemente influirá en la percepción de la propia condición humana.

## Bibliografía

- Aberkane, Idriss J., *A simple paradigm for nooeconomics, the economy of knowledge*. CS-DC'15 World e-conference, Sep 2015, Tempe, United States. CS-DC'15 World e-conference. <hal- 01291105>
- Bachelard, Gaston, "Instant poétique et instant métaphysique", en *Messages*, t. I, cahier 2, 1939.
- Baudrillard, Jean, "L'extase de la Communications", en *L'Autre par lui-même: Habilitation. Débats*. Paris, Galilée, 1987.
- Benjamin, Walter, "Über den Begriff der Geschichte", en *Walter Benjamin zum Gedächtnis*, Hrsg. von Max Horkheimer und Theodor Wiesengrund-Adorno, Los Angeles, Institut für Sozialforschung, 1942.
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954-59 (3 vols).
- Borges, José Luis, "La biblioteca de Babel", en *El jardín de senderos que se bifurcan*, Buenos Aires, Sur, 1942.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Les Éditions de Minuit (coll. «Critique»), Paris, 1985.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966.
- Foucault, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- Foucault, Michel, "Des spaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, (octobre 1984), pp. 46-49.
- Francisco (Jorge Mario Bergoglio), *Misericordiae Vultus*, Ciudad del Vaticano, Librería Editrice Vaticana, 2015.
- Hertzler, Joyce Oramel, *The history of utopian thought*. New York, Cooper Square Publishers, 1895.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London & New York, Verso, 2005.
- Jay, Martin, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, Boston. Little Brown and Company, 1973.
- Kramer, Jonathan, *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Belmont (California), Wadsworth, 1989.
- Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- Lord, Beth, "Foucault's museum: difference, representation, and genealogy", en *Museum and Society*, March 2006. 4 (1), pp. 11-14.
- Mannheim, Karl, *Ideologie und Utopie*, Cohen, Bonn 1929. Sigo la edición inglesa: *Ideology and Utopia*, London, Routledge, 1936.
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*, Toronto, Canada, University of Toronto Press, 1962.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Mumford, Lewis, *The story of Utopias*, New York, Boni and Liveright, 1922.
- Ricoeur, Paul, *Lectures on ideology and Utopia*, ed. George H. Taylor, New York: Cambridge University Press, 1981.

Soja, Edward B., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Massachusetts, Blackwell, 1996.

Stegmann, André, “La Corte. Saggio di definizione teórica”, en Romani, M. (ed.), *Le Corti farnesiane di Parma e Piacenza, 1545-1622*, Bulzoni, Roma, 1978.

Teilhard de Chardin, Pierre, “The Formation of the Noosphere: A Biological Interpretation of Human History”, en *The Future of Mankind* by Harper & Row, New York and Evanston, 1959, Chapter 10. Originalmente publicado en *Revue des Questions Scientifiques* (Louvain) 1947 (January), pp. 7 -35.

Van Wyk, Tania, “Church as heterotopia”, *HTS Teologiese Studies/Theological Studies* 70 /1 (2014), Art. #2684, 7 pages. <https://doi.org/10.4102/hts.v70i1.2684>