



9.1. Ferdinand de Saussure, «El signo lingüístico», de *Cours de linguistique générale* (1916).

ESTÉTICA DE LOS MEDIOS

Para aquellos a los que nos gusta pensar con las orejas (como dijo una vez Adorno), la expresión «estética de los medios» chirría un poco¹. No es sólo por la torpe conjunción del latín y el griego; es porque se juntan a la fuerza un concepto moderno y uno antiguo; mientras que un término se asocia con la sociedad de masas y la teoría de la información, el otro evoca el mundo del gusto elitista y de las bellas artes. Como diría McLuhan, el medio implica «mensaje», mientras que la estética versa sobre el *masaje* del cuerpo, sus extensiones y sus sentidos. En efecto, McLuhan procedió a escribir y diseñar un libro gráficamente experimental de título *The Medium is the Massage* (*El medio es el masaje*)². No le preocupaba el pequeño y chocante juego de palabras; de hecho, puede que los juegos de palabras, al poner en primer término la naturaleza absurda e hipersensual del habla misma, fueran sus figuras del discurso favoritas. La estética, el estudio de los sentidos y de las artes que los masajean, constituían el núcleo central alrededor del cual circulaban cuestiones como la comunicación, la tecnología y las formas sociales en su teoría unificada de los medios. Él creía que las únicas personas capaces de comprender el impacto de un nuevo medio serían los artistas que estuvieran dispuestos a jugar con y sobre sus capacidades sensoriales —a pensar con los oídos, con los dedos de las manos y de los pies—. Aquellos que se interesaran principalmente por el contenido o los mensajes, por el contrario, nunca serían capaces de ver (u oír o sentir) cómo el medio altera el nivel de los sentidos. Y sentir, para McLuhan, nunca fue una mera cuestión de aprehensión sensual, sino más bien una comprensión emocional y afectiva, propia de un cuerpo inmerso en medios calientes y fríos. No importa qué medio (la televisión, la radio, los periódicos) se etiquete de caliente o de frío: la cosa es tomarle la temperatura a un medio; es decir, a un cuerpo —individual o colectivo— en un mundo de proporciones sensoriales.

¹ Con esta observación abría Adorno su texto «Crítica de la cultura y sociedad», por supuesto de manera más enfática, tachando esta expresión como barbarismo.

² *The Medium is the Massage*, coescrito y diseñado con Quentin Fiore, Nueva York, Random House, 1967 [ed. cast.: *El medio es el masaje*, Buenos Aires, La marca editora, 2018].

El visionario legado de McLuhan fue, creo, olvidado en gran medida durante las décadas que sucedieron a su muerte. El propio McLuhan fue desprestigiado como un excéntrico que se hubiera dejado seducir por proclamas sin sentido al prosperar como una celebridad de los medios capaz de hacer sombra a alguien como Truman Capote en el *show* de Dick Cavett. El cineasta David Cronenberg, que había asistido a las clases de McLuhan en la Universidad de Toronto, enunció el epitafio del padre de las ciencias de la información en su clásico del cine de terror *Videodrome*. El gran teórico de los medios, el Dr. Brian Oblivion, una clara caricatura de McLuhan, aparece retratado como la única persona en el mundo que de verdad entiende lo que los medios están haciendo con los sentidos humanos («la pantalla de la televisión se ha convertido en la retina del ojo de la mente; por tanto, la televisión es la realidad, y la realidad no alcanza el nivel de la televisión»). Por ello, el malvado Videodrome decide que el Dr. Oblivion sea su «primera víctima».

Tras McLuhan, las ciencias de la información se balcanizaron en especialidades académicas que tenían poca consideración e interés las unas por las otras. Las escuelas de comunicación, gobernadas por el discurso sociológico cuantitativo, los paradigmas de la publicidad, el periodismo de los medios de masas y de los artilugios técnicos, no mantenían contacto con los departamentos de historia del arte; la historia del arte le dio la espalda a la estética filosófica en pro del historicismo y sólo a regañadientes llegó a reconocer su relación constitutiva con la lengua y la literatura, y los estudios literarios, conducidos a la distracción por lecturas demasiado literales de proverbios derrideanos como «no hay nada fuera del texto», se acomodaron en una semiótica de base lingüística que comenzó a rivalizar con la retórica del Renacimiento en cuanto a la proliferación de términos técnicos y distinciones. Mientras tanto, McLuhan fue eclipsado por la estrella emergente Walter Benjamin, cuyo concepto de «reproducción mecánica»³ se apoderó de las humanidades precisamente en el momento en el que los paradigmas mecanicistas estaban siendo reemplazados (como McLuhan previó) por modelos electrónicos y biocibernéticos. Se podría decir de las ciencias de la información a raíz de McLuhan lo que dice el malvado director de la prisión sobre el obstinado preso que interpreta Paul Newman en *Cool Hand Luke* (*La leyenda del indomable*): «Lo que tenemos aquí es un fallo de comunicación».

Una nueva síntesis en las ciencias de la información pareció surgir, no obstante, en la década de los noventa con la aparición de la *magnum opus* de Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (*El gramófono, el cine y la máquina de escribir*), un animado *collage* experimental de cuentos, bromas, canciones y artilugios, entretejido en una oscura narrativa sobre el fin de la humanidad y el éxito del ordenador⁴. Kittler presentaba la teoría de los medios como una novela gótica, un relato de la historia de los medios impulsada por la guerra, «la madre de la invención», de «salas de emergencias» en las que el Dr.

³ Soy consciente, por supuesto, de que esta traducción del concepto de Benjamin ha sido posteriormente revisada como reproducción «técnica», no «mecánica». Sin embargo, fueron las metáforas del mecanismo las que dominaron las discusiones sobre Benjamin y los medios de comunicación en los años setenta y ochenta.

⁴ El libro de Kittler se publicó primero en alemán (Berlín, Brinkman y Bose, 1986). La traducción al inglés, con una excelente introducción de Geoffrey Winthrop-Young, fue publicada por Stanford University Press en 1999.

Strangelove de turno pondera la posible destrucción y las ratios sensoriales de McLuhan están conectadas a teclados, auriculares y escáneres ópticos.

La brillante intervención de Kittler en los estudios sobre los medios de comunicación tuvo como resultado la inauguración de una nueva arqueología de los medios para la investigación histórica. Reorientó la atención hacia el *software* y el *hardware* de los ordenadores y, en menor medida, hacia las nuevas redes de máquinas interactivas. Al llegar junto con el auge de Internet, provocó una ola de estudios sobre los así llamados nuevos medios (liderados por Peter Lunenfeld y Lev Manovich, entre otros) que anunciaron un «giro digital» en el que los antiguos medios «mecánicos» basados en lo analógico (especialmente la fotografía y el cine) serían reemplazados por códigos binarios, bases de datos y algoritmos autoejecutables. La realidad, especialmente la generada por la fotografía analógica en su supuesta relación «indicial» con el referente, junto con ciertas nociones de representación y mímesis, fueron arrojadas al cubo de la basura de la historia⁵. Como señaló Kittler, los resultados sensoriales que ofrecían los ordenadores debían considerarse meros «lavados de ojos» y «entretenimiento» para los aturdidos supervivientes de la humanidad, algo que les mantenía distraídos «entretanto» se aproximaban al reemplazo final por las máquinas que ellos mismos habían fabricado.

Aunque este relato, popularizado por películas como *The Matrix* y *Johnny Mnemonic*, resultaba engatusador, uno podía ver enseguida cómo tendía a minimizar la cuestión de la estética como tema meramente superficial que oculta lo Real (entendido en el sentido lacaniano como trauma), constituido por unos y ceros, por un código alfanumérico. El retorno de algo llamado «estética de los medios» a nuestro foco de atención podría entenderse, entonces, como un reenfoque hacia ese «lavado de ojos» superficial que fue tan relevante en la visión de los medios de McLuhan. Uno ya podía ver que dicho retorno se producía en el momento clave de *The Matrix*, cuando Neo («El» enviado para salvarnos de la Matriz) ve, más allá del «lavado de ojos», el mundo real del código alfanumérico en cascadas. Tal como revela la instantánea de ese momento, sin embargo, esta revelación supone, simultáneamente, un retorno a lo analógico. Los agentes de la Matriz no son meros programas o agrupaciones amorfas de dígitos: tienen formas humanas reconocibles.

El giro digital nunca podrá entenderse adecuadamente si no se sitúa en una dialéctica con lo analógico y con lo que Brian Massumi ha llamado «la superioridad de lo analógico»⁶. Lo digital *no* es una invención del siglo xx, ni un equivalente a los códigos informáticos. Lo digital siempre ha estado entre nosotros en forma de conjuntos finitos de caracteres discretos (por ejemplo, alfabetos y sistemas numéricos) y en los medios gráficos; en todo desde los puntos Ben-Day de las fotos de los periódicos hasta las teselas de los mosaicos o el equivalente granular y material a los píxeles en la pintura de arena australiana. El lavado de ojos y de cerebro, los sentimientos y pensamientos sensoriales, han de entenderse en su interactividad mutua. Cada giro hacia los nuevos medios es si-

⁵ Para el argumento de que la fotografía digital ha perdido la relación indicial con lo real que ofrece la fotografía de base química, véase William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, cit. Para una crítica de este punto de vista, véase el Capítulo 5, «El realismo y la imagen digital».

⁶ Véase el capítulo con el mismo título en Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2002).

multáneamente un giro hacia una nueva forma de *inmediatez*. Las cifras oscuras e ilegibles del código se movilizan casi siempre no para encriptar un secreto sino para producir una nueva forma de transparencia.

El comienzo de su libro plantea otro problema de la narrativa de Kittler: «Los medios determinan nuestra situación». A esto le sigue un rodeo hacia la «sala de reuniones»⁷ del alto mando alemán de la Segunda Guerra Mundial, planeando las trayectorias de los ataques aéreos en la batalla de Inglaterra. Cuando Mark Hansen y yo estábamos escribiendo la introducción a *Critical Terms for Media Studies* (*Términos críticos para las ciencias de la información*), enseguida pensamos en usar las palabras de Kittler como epígrafe inicial⁸. Pero, al reflexionar sobre ello una *segunda* vez, lo primero que se nos ocurrió fue introducir una revisión estratégica, insistir en que los «medios *son* nuestra situación». El propósito implícito en tal revisión era cuestionar la retórica seductora de los medios en tanto que agentes externos que causan cosas, el lenguaje del determinismo y la determinación. ¿Son los medios realmente la «instancia determinante» de una situación? ¿O es mejor describirlos como si ellos mismos fueran *la* situación, el entorno en el que tienen lugar la experiencia humana y la (inter)acción? ¿No sería mejor ver los medios, en lugar de como el factor determinante de un escenario de causa y efecto, como un ecosistema en el que los procesos pueden o no tener lugar? Al igual que la vieja noción de Dios como el elemento «en el que vivimos, nos movemos y somos», los medios nos rodean por todos lados. Pero es un «nosotros» lo que los habita, un «nosotros» que experimenta todos los medios como el vehículo de cierta forma de inmediatez u opacidad.

Me gustaría matizar aún más la noción de «medio en tanto que situación» o medio ambiente, sugiriendo que éste nunca consiste en el *todo* de una situación. Una de las tentaciones más profundas del concepto de medios es su tendencia a la totalización. Incluso el antiguo modelo de medios como dispositivo de comunicación llevaba incorporada esta tendencia. Como un acordeón, el modelo de emisor-medio-receptor (llamemos a esto la imagen «telefónica») se expande inmediatamente para incluir la función de emisor/receptor como componentes del medio⁹. Enseguida todo es un medio, el antiguo mantra derrideano regresa para rondarnos, y no hay nada fuera de los medios de comunicación. Preferiría decir que siempre hay algo fuera del medio, a saber, la zona de inmediatez y de lo no mediado que cada medio produce y encara. McLuhan, una vez más, fue un guía inteligente para entender este aspecto de los medios de comunicación, señalando que los nuevos medios de su tiempo, especialmente la televisión, estaban llegando en una gran variedad de situaciones culturales, políticas y sociales. Señaló que la televisión en África no producía ni se enfrentaba a la misma situación que la de los Estados Unidos en la década de 1960 (por una parte, las situaciones de visualización colectiva eran mucho más comunes, a diferencia de la esfera doméstica privada de los hogares estadounidenses).

⁷ Mitchell juega con la expresión *situationroom*, que en español puede traducirse como «sala de reuniones» o «sala de urgencias», dependiendo del contexto. [Nota de la T.]

⁸ W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

⁹ Para una explicación más detallada del efecto del acordeón en la teoría de los medios, véase mi capítulo «Addressing Media», en *What Do Pictures Want?*, cit.

Hoy en día, Internet se enfrenta a un conjunto de circunstancias muy diferentes, pues traspasa las fronteras nacionales al tiempo que contribuye a crear la «aldea global» anticipada hace tiempo por McLuhan. Lo que la gente no entendió en la época de McLuhan (ni en la nuestra) es que un pueblo no equivale necesariamente a una utopía. Los verdaderos pueblos, como podemos testificar aquellos que crecimos en la América rural, pueden resultar lugares muy desagradables.

La estética de los medios, entonces, promete proporcionar una resistencia saludable contra las tendencias del «todo o nada» de la teoría de los medios y las de esa especie de historia de los medios que trata todo como una consecuencia de cierta invención de los medios. Mi versión de la estética de los medios no consideraría el tan anunciado «giro digital», por ejemplo, un rechazo de lo analógico o un reducirse a las experiencias desmaterializadas e incorpóreas. Lo digital se experimenta con los diez dedos de la mano al teclear QWERTY en un teclado y al mover un ratón, o al deslizar los dedos por un panel o pantalla táctil. El ordenador introduce una nueva forma de tacto, que viene acompañada de nuevas dolencias como el síndrome del túnel carpiano. Los códigos y algoritmos de la informática también están codificados en la estructura molecular de los organismos vivos, de modo que los tormentosos mares de la vida se resisten al modelo cibernético de «control» y a la figura del cibernético en tanto que «timonel». La revolución técnica de nuestro tiempo no es meramente cibernética sino biocibernética, generadora de todo un mundo de máquinas infectadas con virus y formas de vida amarradas a prótesis cada vez más complejas¹⁰. Las bombas inteligentes y los terroristas suicidas, los drones y los clones pueblan nuestro universo imaginario de «extensiones del ser humano» y de modelos de agencia sumamente ambiguos. ¿Qué cuenta como «agente libre» en la era de la biocibernética? Consideremos, por ejemplo, que una de las narrativas dominantes del espionaje de nuestro tiempo retrata al agente secreto como un huérfano (James Bond en *Skyfall* [007. Operación Skyfall]) o como un amnésico que ha escapado al control de su agencia, como en las películas de Jason Bourne. O que la figura, propia de la Guerra Fría, del autómatas al que se ha lavado el cerebro para utilizarlo como asesino (Laurence Harvey en *The Manchurian Candidate* [El mensajero del miedo]), ha sido reemplazada en la guerra contra el terrorismo por conversos religiosos a los que mueve la indignación moral y un auténtico patriotismo azul (el vídeo del suicidio del sargento Brody, en *Homeland*, le muestra afirmando su identidad como marine de los Estados Unidos, acicalado con todas sus condecoraciones). *Homeland* atribuye el rol de loca a la clarividente agente de la CIA, al estilo Casandra, cuya paranoia y manía bipolares le permiten advertir amenazas inminentes que son invisibles para todos los demás. Ella misma es una médium, en el típico sentido de la vidente en una sesión de espiritismo, presa de intuiciones que no puede probar, pero que la agarran con certeza obsesiva.

El modelo de la agente libre frente al agente con poder superior, el libre albedrío frente al determinismo, brilla con ambigüedad en el entorno de los sistemas de medios contemporáneos, por ello es tan difícil resolver la cuestión de si (volviendo a citar a Kittler) «los medios determinan nuestra situación» o si operan como fondo pasivo y neutral

¹⁰ Para un desarrollo más detallado de esta idea, véase mi capítulo «The Work of Art in the Age of Biocibernetics», en *What Do Pictures Want?*, cit.

de los potenciales, como diría Niklas Luhmann¹¹. Pero tal vez los medios contemporáneos, el «aparato sensorial extendido» o el sistema nervioso global que McLuhan predijo, son simplemente la última versión de esa imagen de la divinidad en la que «vivimos y nos movemos». Quizá por eso la retórica de la religión se halle tan profundamente incorporada al discurso sobre los medios de comunicación; por eso, conceptos como el de medios y mediación se convierten tan fácilmente en términos divinos incluso en contextos seculares y técnicos; por eso se puede abstraer y espiritualizar tan fácilmente la materialidad concreta de un medio con la terminología de los medios y de la mediación.

La estética de los medios, finalmente, da lugar a una interesante convergencia de los problemas de la singularidad y la multiplicidad. Vemos esto en el lenguaje cotidiano, en nuestra tendencia a describir «los medios» como si fueran una especie de cuerpo colectivo, igual que la imagen de Hobbes del soberano como un solo cuerpo monstruoso que contiene multitudes. En los medios de masas, las figuras de los «jefes que hablan» se expresan como agentes de intereses radicalmente heterogéneos: patrocinadores corporativos, jerarquías administrativas, cánones periodísticos, cuotas de mercado. Todo esto se condensa en algo llamado «los medios» o (de manera más prejuiciosa) los «medios liberales». Mientras tanto, se habla de cada medio como si fuera una constelación de materiales, técnicas y prácticas únicas y esenciales —su «especificidad como medio»—. Este singular concepto de medio, característica central de la estética moderna desde Clement Greenberg hasta Michael Fried, se considera ahora una reliquia de la época en que la estética de los medios consistía en la búsqueda de la pureza —pura pintura, música, poesía— y en el riguroso evitar la hibridación y la interacción multimedia entre las artes. «Lo que se ha instalado entre las artes es el teatro», insistió Fried¹², y ese tipo de teatralidad es el enemigo de cualquier forma artística que pretenda permanecer fiel y competir con los grandes logros estéticos del pasado. El posmodernismo en las artes, entonces, fue un movimiento que renunció al medio como formación singular y esencial a favor de los medios entendidos precisamente como espacios entre las artes y como prácticas artísticas que se situaban entre imágenes, palabras y música, entre conceptos y *performances*, entre cuerpos y espacios. Por eso la posmodernidad estuvo tan profundamente vinculada al auge de la interdisciplinariedad, la aparición de nuevas relaciones entre las disciplinas que estudian las artes y las ciencias. Tanto más paradójico resulta, entonces, que las ciencias de la información se dividieran y que apenas hubiera comunicación entre el estudio de los medios de masas, el estudio de los medios artísticos y el de la tecnología. Así que, cuando Mark Hansen y yo nos propusimos escribir *Critical Terms for Media Studies*, uno de nuestros objetivos principales fue generar una conversación entre las diferentes disciplinas que se relacionan con los medios. Queríamos imaginar un universo donde *Manufacturing Consent* (*Consenso manufacturado*) de Noam Chomsky se leyera junto con *The Creation of the Media* (*La creación de los medios*) de Paul Starr, los escritos de Adorno y Horkheimer sobre la industria de la cultura, el análisis de David

¹¹ Véase Luhmann, «Medium and Form», en *Art as a Social System*, trad. Eva M. Knodt, Stanford, Cal., Stanford University Press, 2000.

¹² Fried, «Art and Objecthood», publicado por primera vez en *Art Forum* (1967). Reeditado junto con otros ensayos y reseñas en *Art and Objecthood*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

Graeber sobre la historia del dinero y el intercambio, el análisis de Rosalind Krauss de la condición posmedia en las artes¹³. La estética de los medios sería, esperábamos, un catalizador para esa conversación.

El concepto de estética de los medios tiene para mí una resonancia personal en tanto que precedente de mi evolución como académico. A principios de los años noventa, comencé a impartir una asignatura titulada «Cultura visual» y a escribir sobre este campo incipiente como una especie de «indisciplina» que vincularía la historia del arte con el cine, las ciencias de la información, la óptica física y psicológica, y la antropología. Comenzando con una reseña titulada «El giro pictorial» (motivada por la aparición de *Techniques of the Observer* [Las técnicas del observador] de Jonathan Crary al mismo tiempo que la primera publicación en inglés del clásico *La perspectiva como forma simbólica* de Erwin Panofsky), me hallé trabajando directamente en contra de la tendencia a «lingüistizar» la historia del arte, como habían comenzado a hacer Norman Bryson y Mieke Bal en la década de 1980¹⁴. En busca de una alternativa al «giro lingüístico» de Richard Rorty, me dirigí exactamente en la dirección opuesta a través de una relectura de la filosofía y la teoría basada en la obsesión con –y el miedo a– la imagen. Mi ambición era elevar el objeto teórico primordial de la historia del arte, la imagen visual, desde su condición como elemento secundario y subordinado de la cultura, que siempre tenía que explicarse con referencia al lenguaje, a dato primordial de las ciencias humanas. En lugar de colonizar la historia del arte con métodos derivados de las disciplinas textuales, quise contraatacar al imperio del lenguaje, incidiendo en la imagen o el icono como una «primeridad» (como lo llamó Charles Sanders Peirce) en la producción de significado y emoción.

Alrededor del año 2000 comencé a reorientar esta iniciativa en torno a los conceptos de medios, medio y mediación, y a impartir un curso titulado «Teorías de los medios» que tenía como objetivo rastrear el desarrollo específico de las ciencias de la información desde Marshall McLuhan hasta Friedrich Kittler, con amplia representación de textos clave anteriores sobre medios de comunicación, desde Aristóteles y Platón hasta Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt. Varias cosas motivaron esta transición. En primer lugar, me resultó cada vez más claro que el énfasis en la visión y la visualidad (que todavía encuentro muy productivo para el estudio de la cultura) debía extenderse teniendo en cuenta los otros sentidos, especialmente el oído y el tacto. En segundo lugar, me había sorprendido que el papel de la cultura visual hubiera sido desde el principio producir una serie de mediaciones entre disciplinas que normalmente no se comunicaban entre sí. Desde que llegué al estudio de las artes visuales desde la esfera de la literatura y la teoría literaria, estimulado, por un lado, por un interés general en la teoría y, por otro, por un

¹³ Véase Graeber, «Exchange», en Mitchell y Hansen, *Critical Terms for Media Studies*, cit.

¹⁴ Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1990; *La perspectiva como forma simbólica* fue publicada por vez primera en Zone Books en 1991, con una traducción excelente de Christopher S. Wood [última ed. cast., Madrid, Austral, 2018]. Mi artículo para reseñarlo, «The Pictorial Turn», apareció en *Art Forum* en marzo de 1992. Para un análisis de la cultura visual como indisciplina, véase «Interdisciplinarity and Visual Culture», *Art Bulletin* 77, 4 (diciembre de 1995), pp. 540-544.

interés particular en el complejo arte del pintor y poeta William Blake, para mí comenzó a ser cada vez más obvio que el tema real de mi trabajo era el de las relaciones entre los diferentes medios, formas de arte, modalidades sensoriales y códigos de significación, además de las disciplinas que los abordaban.

En cuanto a la teoría como tal, tuve en cuenta la aguda observación de Fredric Jameson de que la teoría no es más que una forma de filosofía que es consciente de su propia incrustación en el lenguaje, incluidas la retórica y la poética. Pero rápidamente me di cuenta de que se podía extender la observación de Jameson postulando una noción de teoría del medio, un tipo de reflexión filosófica que es consciente de su integración en los medios no lingüísticos, como la música y las artes gráficas. La teoría del medio no es lo mismo que la teoría de los medios. No viene a los medios desde fuera, como un metalenguaje explicativo. Se trata de un metalenguaje inmanente o, más concretamente, un conjunto de «metaimágenes» que nos muestran qué son las imágenes, cómo funcionan, qué quieren. En lugar de una «teoría de las imágenes», la teoría del medio requiere una *teoría de las imágenes materiales* [picture theory]¹⁵, en la que «imágenes» se refiera, de manera ambigua, tanto al sustantivo «imagen» como al verbo «imaginar»¹⁶.

Estaba claro, para unos cuantos de mis colegas de la Universidad de Chicago, que los medios de comunicación, entendidos en este tipo de marco interdisciplinar, también resultaban esenciales para establecer las bases de una educación liberal. Como resultado, alrededor del año 2005 nos dispusimos a diseñar un nuevo currículum «común» basado precisamente en el concepto de estética de los medios. La idea de un núcleo común formado por «grandes libros» ha sido habitual en la educación de pregrado en Chicago durante muchos años, que se ha ido modificando periódicamente para reflejar las nuevas tendencias de las humanidades. Por ejemplo, durante el auge de los Estudios culturales en la década de 1990, un grupo de jóvenes profesores desarrolló un nuevo programa común para el primer año llamado «Reading Cultures» («Leyendo culturas»), que especificaba, como ejes temáticos para los tres periodos del año académico, «los viajes, la colección y las culturas capitalistas». La «estética de los medios» surgió de manera similar, como una colaboración entre estudiosos literarios, historiadores del arte, estudiosos del cine, filósofos y musicólogos. La tríada temática para el primer año era ahora «Imagen/Sonido/Texto»; el trimestre otoñal se centraba en la cultura visual, el de invierno en la música y la oralidad, y el de primavera en la lectura y la textualidad.

Huelga decir que cada trimestre había que leer, escuchar y mirar. Probablemente también es innecesario decir que había algo profundamente inevitable en esta triangulación específica de la estética de los medios, que no fue simplemente un artefacto del sistema de tres trimestres de Chicago. Uno oye inmediatamente el eco del clásico de Roland Barthes, *Imagen/Música/Texto*, con la «música» rebajada al nivel de un medio (el sonido) en lugar de al de forma artística, situándola en el mismo plano que las imágenes

¹⁵ Véase mi libro *Picture Theory*, cit., especialmente el capítulo «Metapictures» [ed. cast. cit.: «Metaimágenes»].

¹⁶ Mitchell juega con la ambigüedad gramatical del término inglés *picture*, que puede funcionar como adjetivo y como verbo en la expresión original (to) *picture theory* («teoría de la imagen» versus «imaginar teoría»). [N. de la T.]

y las palabras. Pero la lógica de esta tríada es más profunda: también se hace eco de *Gramophone, Film, Typewriter* de Kittler, que clasifica los nuevos medios técnicos de finales del siglo XIX en grabación de sonido, grabación óptica o teclado táctil/textual para el registro de la escritura; e incluso más profundamente, quizá, la clasificación de Aristóteles entre las «estrategias» (*means*) o «medios» (*media*) del teatro en los elementos de *melos* (música), *opsis* (espectáculo) y *lexis* (palabra).

Hay algo profundamente conservador, entonces, en las clasificaciones lógicas generadas por la estética de los medios. En lugar de una lista interminable de «nuevos medios» acompañada por una enumeración exhaustiva (y presentista) de todas las nuevas sensaciones ofrecidas por los nuevos dispositivos, nos hallamos ante un proceso continuo de remediación de formas más antiguas. Los grandes órdenes estéticos, representados clásicamente en la pintura, la poesía y la música, persisten incluso en los mundos digitales más hipermediados: los videojuegos consisten en espectaculares imágenes visuales, efectos de sonido y elementos verbales como el habla y la escritura. Las proporciones de estos elementos de la estética de los medios pueden variar, pero su necesaria copresencia no lo hace. Para que los medios cambien de manera sustancial, para salir de estos registros estéticos persistentes, se requeriría una transformación radical del universo de sentidos que habitamos. Tendríamos que convertirnos en criaturas con unos sentidos completamente diferentes; ser ciegos, sordos y mudos o analfabetos, pero capaces de comunicarnos en otras modalidades, tal vez por medio de impulsos de calor (¿una variación de los medios calientes y fríos de McLuhan?) y los rayos ultravioleta. Sin embargo, incluso los extraterrestres más exóticos en las fantasías de ciencia ficción más salvajes parecen usar medios notablemente similares a los nuestros. La feroz madre de la saga *Aliens* reconoce que comparte ADN con Ripley (Sigourney Weaver) a través de su sentido del olfato.

También tendríamos que ser criaturas capaces de dotar de sentido y de sentir emociones de formas completamente diferentes. La tríada imagen/sonido/texto no sólo se basa en modalidades sensoriales/estéticas fundamentales, sino también en registros semióticos y psicológicos básicos. Consideremos, por ejemplo, que Kittler sustenta su tríada gramófono/película/máquina de escribir en los registros lacanianos de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Lo Imaginario y lo Simbólico son, por supuesto, los dominios de los medios visuales y verbales: los fenómenos de la etapa del espejo y la pulsión escópica (ver/mostrar), por una parte, y la ley de lo Simbólico, el «*non/nom*» del padre y la pulsión vocativa (escuchar/hablar) hacia el otro. Pero ¿por qué debería la música estar asociada con lo Real? ¿Se debe a que, igual que lo Real, es la menos articulada y representativa de las artes, que expresa un anhelo de significado que nunca puede ser satisfecho por completo¹⁷? ¿O tiene que ver, como argumenta Kittler, con la fisiología del oído y la física del registro del sonido como un rastro o indicio físico directo, una escritura automática en la que el lápiz traza el sentido y el sinsentido, y la música, el habla y el ruido con la misma fidelidad servil?

El énfasis de Kittler en la naturaleza indicial del registro de sonido nos lleva inevitablemente a la gran tríada de la semiótica trazada por Charles Sanders Peirce: icono, ín-

¹⁷ Esta es la idea principal del maravilloso artículo de Michael Steinberg «Music and Melancholy», *Critical Inquiry* 40, 2 (invierno de 2014), pp. 288-310.

y las palabras. Pero la lógica de esta tríada es más profunda: también se hace eco de *Gramophone, Film, Typewriter* de Kittler, que clasifica los nuevos medios técnicos de finales del siglo XIX en grabación de sonido, grabación óptica o teclado táctil/textual para el registro de la escritura; e incluso más profundamente, quizá, la clasificación de Aristóteles entre las «estrategias» (*means*) o «medios» (*media*) del teatro en los elementos de *melos* (música), *opsis* (espectáculo) y *lexis* (palabra).

Hay algo profundamente conservador, entonces, en las clasificaciones lógicas generadas por la estética de los medios. En lugar de una lista interminable de «nuevos medios» acompañada por una enumeración exhaustiva (y presentista) de todas las nuevas sensaciones ofrecidas por los nuevos dispositivos, nos hallamos ante un proceso continuo de remediación de formas más antiguas. Los grandes órdenes estéticos, representados clásicamente en la pintura, la poesía y la música, persisten incluso en los mundos digitales más hipermediados: los videojuegos consisten en espectaculares imágenes visuales, efectos de sonido y elementos verbales como el habla y la escritura. Las proporciones de estos elementos de la estética de los medios pueden variar, pero su necesaria copresencia no lo hace. Para que los medios cambien de manera sustancial, para salir de estos registros estéticos persistentes, se requeriría una transformación radical del universo de sentidos que habitamos. Tendríamos que convertirnos en criaturas con unos sentidos completamente diferentes; ser ciegos, sordos y mudos o analfabetos, pero capaces de comunicarnos en otras modalidades, tal vez por medio de impulsos de calor (¿una variación de los medios calientes y fríos de McLuhan?) y los rayos ultravioleta. Sin embargo, incluso los extraterrestres más exóticos en las fantasías de ciencia ficción más salvajes parecen usar medios notablemente similares a los nuestros. La feroz madre de la saga *Aliens* reconoce que comparte ADN con Ripley (Sigourney Weaver) a través de su sentido del olfato.

También tendríamos que ser criaturas capaces de dotar de sentido y de sentir emociones de formas completamente diferentes. La tríada imagen/sonido/texto no sólo se basa en modalidades sensoriales/estéticas fundamentales, sino también en registros semióticos y psicológicos básicos. Consideremos, por ejemplo, que Kittler sustenta su tríada gramófono/película/máquina de escribir en los registros lacanianos de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Lo Imaginario y lo Simbólico son, por supuesto, los dominios de los medios visuales y verbales: los fenómenos de la etapa del espejo y la pulsión escópica (ver/mostrar), por una parte, y la ley de lo Simbólico, el «*non/nom*» del padre y la pulsión vocativa (escuchar/hablar) hacia el otro. Pero ¿por qué debería la música estar asociada con lo Real? ¿Se debe a que, igual que lo Real, es la menos articulada y representativa de las artes, que expresa un anhelo de significado que nunca puede ser satisfecho por completo¹⁷? ¿O tiene que ver, como argumenta Kittler, con la fisiología del oído y la física del registro del sonido como un rastro o indicio físico directo, una escritura automática en la que el lápiz traza el sentido y el sinsentido, y la música, el habla y el ruido con la misma fidelidad servil?

El énfasis de Kittler en la naturaleza indicial del registro de sonido nos lleva inevitablemente a la gran tríada de la semiótica trazada por Charles Sanders Peirce: icono, ín-

¹⁷ Esta es la idea principal del maravilloso artículo de Michael Steinberg «Music and Melancholy», *Critical Inquiry* 40, 2 (invierno de 2014), pp. 288-310.

dice y símbolo¹⁸. Aquí, las modalidades sensoriales y estéticas han sido reemplazadas por relaciones de significación y producción de sentido. Por lo tanto, el icono *no* está restringido a la esfera de la imagen *visual*, sino que cubre todas las funciones del signo de semejanza, similitud, semejanza y analogía. Por lo tanto, una metáfora, un símil o una expresión algebraica de equivalencia o congruencia pueden ser iconos y también imágenes. El índice incluye el rastro físico, el signo por causa y efecto, como las huellas en la nieve, pero también circula en el dominio del lenguaje en forma de deixis, signos al apuntar que dependen del «contexto existencial» de la expresión. Por lo tanto, los índices temporales «ahora» y «luego», y los índices espaciales «aquí» y «allí» se unen a los pronombres demostrativos «esto» y «eso» y los pronombres personales «yo» y «tú» como *palancas de cambio* cuyo significado depende de quién está hablando con quién, en qué momento y lugar. El índice verbal, al igual que la huella física, la herida infligida en el cuerpo, es lo más cerca que el lenguaje llega a estar de lo Real. El símbolo de Peirce, por el contrario, es un signo artificial, arbitrario y convencional. Al igual que el significante en la lingüística de Saussure, no tiene ninguna base para parecerse a lo que significa (la palabra *árbol* no se parece en nada a un árbol). Es lo que Peirce llama un «legisigno», un signo producido por una ley o código y, por lo tanto, una premonición de lo simbólico lacaniano como ley.

Una lectura peirceana del famoso diagrama del signo lingüístico de Saussure, por tanto, revelaría que el lenguaje en sí es un medio mixto, construido a partir de los tres elementos de todos los signos posibles. El significante es un símbolo, la palabra *árbol*; lo significado es un icono, la imagen de un árbol, y toda la estructura se mantiene unida por un sistema de índices, incluidas las flechas que indican el circuito de significado entre el significante simbólico y la imagen mental o significada, y la barra entre ellos.

La estética de los medios, entonces, podría tener el potencial de revelar una estructura transhistórica que fuera congruente con los conocimientos de la semiótica de los medios, por no mencionar la *Poética* de Aristóteles, los registros psíquicos de Lacan y los medios técnicos de Kittler. Conforme escribo estas palabras en mi ordenador, no se me escapa que la interfaz que tengo delante consta de palabras y símbolos tipográficos, imágenes visuales e iconos, y un cursor o puntero siempre elusivo (el índice) que me muestra dónde estoy ubicado en el texto. Nada de esto hubiera sorprendido a David Hume, quien codificó las leyes fundamentales de la asociación de ideas en términos de semejanza, causa y efecto, y conexión arbitraria. O al filósofo Nelson Goodman, que se limitó rigurosamente a una descripción de los sistemas de notación en sus *Languages of Art* (*Los lenguajes del arte*) y propuso la tríada aliterativa «Score, Script, and Sketch» («partitura, guion y boceto»)¹⁹. Volvemos, entonces, a la tabla incluida en el Capítulo 4 («Imagen x texto»), entendiéndola ahora como una forma de mostrar de un vistazo la triangulación de la estética de los medios, la semiótica y la psicología. Por supuesto, reconozco que

¹⁸ Peirce, «Icon, Index, and Symbol», en *Philosophical Writings of Peirce*, cit. La famosa observación de Peirce de que una fotografía es tanto un índice como un icono, ya que es un signo por causa y efecto así como un signo por semejanza, ha sido citada hasta la saciedad como su contribución más importante a la estética. Podría decirse que es su contribución menos importante.

¹⁹ Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis, Hackett, 1976.

estos términos se desarrollan en sistemas de pensamiento radicalmente diferentes, articulados por pensadores cuyas ambiciones no podrían ser más distintas. Para mí, los elementos fuertes son las filas horizontales que presentan los elementos básicos de estos sistemas. Los elementos débiles son las columnas, cada una de las cuales requeriría una argumentación mucho más completa para erigirse como soportes de una arquitectura teórica.

Aristóteles	<i>opsis</i>	<i>melos</i>	<i>lexis</i>
Barthes	imagen	música	texto
Lacan	lo Imaginario	lo Real	lo Simbólico
Kittler	filme	gramófono	mecanógrafo
Goodman	boceto	partitura	guion
Peirce	icono	índice	símbolo
Foucault	visible	[x]	decible
Hume	similaridad	causa y efecto	convención
Saussure	 (significado)	barra de compás	árbol (significante)

Soy consciente de que la afirmación de haber descubierto un esquema trascendental subyacente a la estética de los medios será profundamente impopular en una época en la que se nos exhorta a «historizar siempre» y respetar la diversidad, la particularidad y la especificidad de las culturas. Confieso que nunca he entendido esta fetichización de la particularidad histórica y que, como teórico, mi consejo deliberadamente perverso es «anacronizar siempre». No podemos ver ni clasificar lo particular, ni en los medios de comunicación ni en ninguna otra cosa, sin generalidades y universales. No podemos analizar mezclas y formaciones híbridas sin una comprensión de los elementos que forman parte de ellas. Y no podemos historizar, ni mucho menos respetar la diversidad cultural o la multiplicidad de la estética de los medios, sin un marco de diferenciación y comparación, alguna forma de pensar la relación del ahora y el luego, el aquí y el allá. Si les da la impresión de que este grado de esquematización sistemática es tóxico, no lo consideren más que una «sonda» de exploración, al estilo McLuhan.