

Medialidad: encuentros entre los estudios de media y la literatura

Sobre la escuela alemana de teoría de medios

Adalberto Müller y Erick Felinto

Pocos términos son más engañosamente simples que "medio". Por eso, un estudio más detallado del concepto y sus desarrollos históricos muestra no sólo su complejidad, sino también el carácter radicalmente polisémico de dicha noción. Antes que nada, para pensar el significado del término "medio" es necesario considerar históricamente ¹ la correlación entre los términos "medios", "comunicación", "sentido" y "obra". En esta historia, sería posible establecer cuatro momentos decisivos. El surgimiento del alfabeto griego, la invención de la imprenta, la aparición de los medios eléctricos y electrónicos (gramófono, cine, televisión) y el surgimiento de los medios digitales (computadora, internet). Todos esos momentos pueden ser sintetizados en tres grandes sistemas mediático-culturales, que influenciaron y fueron influenciados por los demás sistemas (social, político, científico): el sistema simbólico, (medios: oralidad, escritura, libros, etc); el sistema analógico (medios: gramófono, cine, radio, etc) y el sistema virtual (computadora, internet, etc).

El sistema simbólico existe desde que se establecieron las primeras formas de comunicación entre individuos de la especie humana, sea a través de imágenes, palabras o rituales. El primer momento de ruptura importante dentro del sistema simbólico es el surgimiento de la escritura, y, más allá, aquél momen-

¹ El orden lineal de la Historia que seguimos no impide que se vea esa misma Historia a través de un prisma benjaminiano. Por eso mismo, en el momento en que se arriba a la era de los medios digitales, persiste la cultura pre-alfabeto en la tradición de los repentistas nordestinos, o renace, como en el caso de la poesía sonora, que se vale de técnicas analógicas y digitales para la re-mediatización de prácticas arcaicas.

to señalado por Harold Innis, y, más aún, por Derrick de Kerkhove (1995): el surgimiento del alfabeto griego. El alfabeto griego fue la base de los demás alfabetos occidentales, y será responsable por la existencia de una movilidad y una libertad de pensamiento inusual. No es casualidad que los textos griegos son uno de los fundamentos más sólidos de la cultura occidental: si no hubiera sido *fijada* en un soporte ágil y maleable –capaz de ser manipulado y comunicado con facilidad- no habría tenido importancia alguna para la historia. En primer lugar, el alfabeto posibilita la separación entre el "yo" y el colectivo (de la cultura oral).

El segundo momento decisivo dentro de la historia del sistema mediático-cultural simbólico es la invención de la imprenta y la proliferación (y democratización) de los libros, que tuvo como consecuencia la diseminación de la cultura escrito-gráfica. El libro, en la misma medida en que consolida las culturas nacionales (alrededor de las nuevas lenguas "literarias", como el portugués de Gil Vicente y Camões, o el francés de Ronsard y Du Bellay) crea una civilización "a distancia", en la que la comunicación no ocurre más *face-to-face*, sino siempre a través de un proceso de mediación cada vez más complejo, a punto de definirse a través de lo que Kittler (1985) llama *Aufschreibesysteme*: libros, periódicos, bibliotecas, métodos de enseñanza de la escritura, instituciones de enseñanza, filosofías del lenguaje y de la poesía (como el concepto idealista-romántico de *poesía universal progresiva*, de F. Schlegel). Ese "sistema de notación" constituye una maraña inextricable que conjuga, alrededor de programas comunes, medios, sujetos y discursos sociales. No es necesario aclarar aquí el nexo que existe entre ese sistema y el pensamiento iluminista, así como sus consecuencias históricas en la Modernidad.

A fines del siglo XIX, la invención de nuevos aparatos de grabación (memorización), almacenamiento y transmisión de sonidos e imágenes, como el teléfono, el gramófono, el cine, modifica el *Aufschreibesysteme*, creando un sistema que llamamos *analógico*. Esos nuevos medios no sólo operan a distancia, como el libro, *acelerando la transmisión de mensajes*, sino que permiten que los procesos de grabación y transmisión alcancen un dominio de mayor complejidad, en la medida en que se pasa de un sistema simbólico (la escritura, a través del alfabeto y de la imprenta) a un sistema analógico (sonidos e imágenes grabados y/o transmitidos por aparatos mecánicos).

Según Derrick de Kerkhove, una de las diferencias fundamentales entre medios

escritos y los medios electrónicos consiste en que "los primeros internalizan, mientras las segundas externalizan" (1995: 191).^{2]} En otra dirección, el checo-brasilero Vilém Flusser piensa que los sistemas analógicos, sobre todo a través de la fotografía, del cine y de la televisión, crean un mundo dominado por las imágenes técnicas, imágenes creadas por aparatos, que, en la mayoría de los casos, escapan a la comprensión de los usuarios en cuanto a su funcionamiento real. Según Flusser, esas imágenes son distintas de las imágenes creadas desde el tiempo de las cavernas (que llamaríamos imágenes simbólicas), pues detrás de ellas se esconde un concepto científico (o varios):

<quote>Los aparatos son dispositivos técnicos, y la técnica es la utilización del conocimiento científico sobre los fenómenos. Los conocimientos científicos son aquellos conquistados por un procedimiento metódico de distanciamiento (*Abstandhnehmen*) de los fenómenos. Por eso los aparatos son dispositivos en los que la distancia científica en relación con los objetos es revertida (*umgedreht wird*). Dicho de otro modo, en los cuales se revierte de lo abstracto a lo concreto –por ejemplo, de la ecuación matemática a la imagen, como en el caso de los aparatos fotográficos. Ecuaciones de óptica, de química, de matemática y otras se vuelven visibles a través del aparato de fotografía; o los fenómenos, de los cuales se abstraen las ecuaciones, aparecen concretamente como (. . .) imágenes generadas por aparatos, como las fotos (y todas las que siguen su principio), [que] son construidas de modo reversible, en comparación con las antiguas imágenes. Las antiguas son abstracciones subjetivas de fenómenos, las técnicas son concreciones de abstracciones objetivas. Sobre esa reversibilidad hay mucho que aclarar, particularmente en cuanto a la incompreensión de las imágenes técnicas en la recepción. Sobre todo para aquellos que creen estar viendo en las imágenes técnicas una "imagen objetiva del mundo". Las fotos, películas, videos y cualquier tipo de imágenes técnicas son construidas por aparatos, los cuales son codificados por programas de conocimiento objetivo. Solamente aquellos que conocen esos códigos pueden descifrar realmente esos mensajes. Puesto que se presupone un conocimiento científico para ello, el receptor "normal" de esas imágenes es un Analfabeto. (2005: 75-76)³ </quote>Por último, aun habitando en este mundo de aparatos e imágenes técnicas, pasamos al último tipo de sistema mediático, el sistema *virtual* –que es aquel en el que vivimos, a pesar de la nostalgia de

² Traducción del alemán al portugués por Erick Felinto

³ Traducción del alemán al portugués por Adalberto Müller

los literatos, aunque también de muchos cinéfilos-, y que corresponde concretamente al surgimiento de la computadora y de Internet. La computadora sintetiza todas las fases anteriores (alfabeto, imprenta, medios analógicos) a través de un proceso numérico (o digital), capaz de, por medio de una combinación de elementos discretos, generar, almacenar, registrar y transmitir textos escritos, sonidos e imágenes en soportes de tamaño muy pequeño (*microchips*). El tamaño del soporte es fundamental, en este caso, puede reducir y modificar considerablemente las formas de almacenamiento y transmisión de las informaciones (compárese, por ejemplo, el tamaño de un film largometraje de 35mm con el mismo film en un i-Pod). Además de esto, la conexión de dos o más (o miles de) computadoras crea una red o tejido (*web*).

Cuando esa red se vuelve universal (*world wide web*), pasamos a vivir dentro de un *sistema virtual*. En él, ya no se trata apenas de la superación de los tres momentos anteriores (sistemas simbólicos y analógicos), sino de su condensación en un en un medio mucho más veloz, eficaz y abarcador. En los sistemas simbólicos y analógicos, el proceso de mediación todavía es visible, o sensible. La diferencia entre el lenguaje y lo real, o entre lo real y la grabación fonográfica, todavía puede ser medida e interpretada (de ahí la importancia, dentro del universo del sistema simbólico, de la hermenéutica, que se va volviendo innecesaria o menos relevante con los medios analógicos, ya que estos son más fácilmente decodificables). En el sistema virtual, el proceso de mediación, exactamente por ser numérico, y basado en principios abstractos, escapa al control del observador lego.

Tómese un ejemplo simple, el de los procesos de escritura. En el caso de la escritura manual, quien escribe tiene dominio completo sobre el proceso, pudiendo él mismo fabricar el instrumento y el soporte de la escritura (se puede escribir en la arena con un bastón, en un tronco de árbol con un cortaplumas). Semejante dominio le es dado por el conocimiento de un código simbólico (el alfabeto), que es él mismo un medio, y que se relaciona directamente con el pensamiento y con el cuerpo (el alfabeto sustituye a la voz, desarticulándola en elementos discretos, las letras). Con la máquina de escribir, las cosas cambian de aspecto. Entre el papel y el alfabeto se interpone un aparato mecánico industrial (*moderno*), que separa las letras en dos caras: una tecla y un tipo. Esta "tipografía particular", como la definió McLuhan, permite una homogeneización de la escritura que aparta aún más el cuerpo de la escritura

(el cuerpo, ahora, es apenas el "cuerpo" de la letra), volviéndose todavía más impersonal. En la máquina de escribir, la relación entre la tecla y la barra que transporta el tipo todavía es de tipo mecánico, el proceso entero aún es "visible" para el escribiente. La aparición de las máquinas electrónicas, y, posteriormente, de los procesadores de texto (primeras computadoras) aniquiló por completo esta *visibilidad* del proceso. Entre la tecla y la pantalla de la computadora (que es un desarrollo del cinematógrafo) se interpone un sistema de notación cuyo funcionamiento escapa totalmente al escribiente (una "caja negra", según la terminología de Flusser). La palabra que se ve en la pantalla, ya no producida de forma mecánica, es generada por un sistema digital, está allí de modo virtual. En el sistema virtual, no sólo la velocidad de transmisión es mayor, sino que la capacidad individual de manipulación (de intervención) es infinitamente mayor, aunque también sea ilusoria, virtual (podemos modificar fácilmente las tipografías de la escritura en *Word*, pero no podemos modificar el software, o crear libremente formatos de archivo como RTF o WORD). La virtualidad presupone un nuevo tipo de sistema mediático-cultural y de comunicación, con Internet. Al contrario de las redes de comunicación preexistentes, como la de la escritura, del libro, de los periódicos, o de la radio, de la televisión y del cine, que operan a distancia, pero siempre con un emisor definido y estable, la red comunicativa creada por la Internet presupone (cuando es llevada a su extremo) una descentralización de la producción y la transmisión de las informaciones.

Esta breve introducción histórica nos ayuda a entender la importancia de los impactos culturales y cognitivos de los diferentes medios. Al mismo tiempo, indica una relectura más amplia de la propia noción de medio, en la cual se pasa de una comprensión bastante limitada (medio como aparato tecnológico electrónico-digital: televisión, cine, internet, etc) a otra extremadamente amplia (medio como cualquier especie de soporte "material" capaz de transportar sentido). En esta última concepción, hasta el mismo cuerpo puede ser entendido como un "medio". En el ámbito de los estudios de medios alemanes, esa amplitud y polisemia del concepto de medio adquieren una importancia fundamental. Cuatro manuales recientes indican claramente la amplitud de la noción y las múltiples problemáticas que se implican en ella. Observando solamente las líneas generales de los manuales universitarios –usados tanto por ingresantes como por investigadores– se puede tener una idea de las diversas perspectivas que se abren en el contexto alemán de discusión sobre los

medios. Daniela Klook y Angela Spahr (2000), en *Medientheorie: eine Einführung*, dividen su libro en ocho capítulos, cada uno correspondiente a un autor y a un tema: Benjamin y la pérdida del aura; McLuhan y los canales mágicos; Vilem Flusser y la telemática; Neil Postman y el *Infotainment*; Paul Virilio y la velocidad; Kittler y la tecnicidad del texto; y, finalmente, dos capítulos aislados: teoría matemática de los medios, y oralidad y escritura.

Dieter Mersch, en *Medientheorien: zur Einführung*, en una perspectiva menos escolar, y en un estilo más ensayístico, usa una paleta más variada. Después de una "genealogía del concepto de medios", y de una "Historia de la teoría de los medios", que introducen el tema y lo sitúan históricamente, sigue una "teoría sistemática de los medios", dividida en tres grandes escuelas: "crítica marxista de los medios" (Adorno, Benjamin, Anders, etc); "la escuela canadiense" (Erick A. Havelock, McLuhan, Kerkhove, etc) y una "Filosofía de los medios" (Flusser, Baudrillard, Luhmann, etc).

En una perspectiva de teoría sistémica y de constructivismo radical, Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt y S. Weischenberger, en el volumen enciclopédico *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft* (1994), presentan un gran panorama teórico, asociando la discusión sobre medios, sobre todo, al debate en el área de comunicación y periodismo, sobre una perspectiva de la teoría sistémica del constructivismo radical de Siegfried J Schmidt.

Por último, el paradidáctico *Theorie der Medien*, organizado por Stefan Weber, presenta la ventaja de ofrecer un cuadro bastante amplio (aunque bastante genérico en los detalles), en el cual distingue las siguientes perspectivas (damos algunos ejemplos, entre paréntesis): teorías técnicas (McLuhan, Kittler); teorías críticas (Adorno, Habermas, Dieter Prokop); teorías semióticas (Saussure, Peirce); teorías culturales (Raymond Williams, S.Hall); teorías constructivistas (Maturana, Schmidt); teorías sistémicas (Luhmann, Marcinkowski); teorías feministas (Judith Butler, Donna Haraway); teorías psicoanalíticas (Zizek, Kittler, Deleuze-Guattari); teorías post-estructuralistas (Derrida, Baudrillard, Virilio), teorías filosóficas (Benjamin, Anders, Flusser).

Luego de esta presentación inicial del panorama de los estudios de media germánicos, pasemos a algunas consideraciones de carácter más específico. La noción de "materialidad de la comunicación" es central para el horizonte

de cierta *medientheorie*. No se trata, en absoluto, de una noción nueva. Lo nuevo es la manera de formularla y de abordar sus desdoblamientos, pero los estudiosos de las materialidades reconocen continuamente su deuda con los pensadores de una tradición "materialista". Los nombres que aparecen de forma más recurrente son McLuhan, Derrida, Lacan y Foucault. Estos últimos, principalmente debido a la fuerte influencia del deconstruccionismo, asimilado por teóricos como Firederich Kittler y Hans Ulrich Gumbrecht. El caso de Kittler es ejemplar, ya que su obra puede ser entendida como "una mezcla de Foucault, Lacan y McLuhan, o sea, una combinación entre análisis del discurso, psicoanálisis estructuralista y teoría de los medios de primera generación" (Winthrop-Young y Wutz, 1999: xvi)

Es preciso aclarar, empero, que la tradición materialista siempre fue minoritaria en relación con lo que Gumbrecht denomina "paradigma hermenéutico". De hecho, la historia de las ciencias humanas, significativamente traducidas en alemán con el término *Geistwissenschaften* (ciencias del espíritu), está marcada por el dominio de un saber en el cual imperan las prácticas interpretativas. Todo texto o fenómeno es encarado como un objeto a ser interpretado. La interpretación es el encuentro de un espíritu con la inmaterialidad del sentido. En tal esquema, el papel del soporte material es apenas el de constituir un requisito anodino necesario para el transporte de lo que es realmente esencial: el significado. En este sentido, un pensamiento como el de Derrida adquiere una enorme importancia, ya que el busca precisamente recuperar el rastro del significante, la dimensión material de la escritura, por ejemplo, casi siempre dejada de lado en favor de la voz y su proximidad al espíritu.

La adopción de una perspectiva no hermenéutica significa, antes que nada, vencer las resistencias humanistas que nuestra tradición hermenéutica desarrolló a lo largo de varios siglos. Pues lo no-hermenéutico implica una dislocación radical del sujeto, ya no más el centro del mundo y de las significaciones. El sujeto pasa a ser fuertemente determinado no sólo por los discursos sociales (Foucault), sino también por las redes discursivas en su imbricación con los diversos medios y aparatos (Kittler). "Los medios determinan nuestra situación", afirma Kittler (1999: xxxix), sin concesiones, en la primera oración de su libro, absolviendo a McLuhan de la acusación, tan insistentemente repetida, de "determinismo tecnológico". De hecho, los medios determinan nuestra situación histórica, nuestros mundos posibles, nuestros paisajes mediáticos.

La noción de agencia humana, tan valorada en el paradigma hermenéutico, es poderosamente vaciada en la reflexión de estos autores.

En el fondo, lo que esta reflexión sobre la materialidad de comunicación busca hacer es dislocar el foco tradicional de nuestras investigaciones, de la búsqueda del sentido a la determinación de **las condiciones que permiten la emergencia del sentido**. ¿Cómo, a partir del encuentro entre diferentes materialidades, pueden emerger realidades de naturaleza inmaterial (de sentido)? Es verdad que no poseemos métodos eficaces para estimar el impacto de las materialidades tecnológicas en las subjetividades, pero una simple mirada diferente, una atención específica al tema de la materialidad ya es un movimiento importante en el ámbito de las ciencias humanas. Esa mirada diferente es el reflejo de un interés histórico no sólo por los temas del cuerpo y de la materialidad, sino también por las diferentes condiciones sociales y culturales de producción de los discursos. La noción de contextos histórico-tecnológico-materiales adquiere relevancia inaudita. A partir de las investigaciones de la Escuela de los Anales, vemos desarrollarse una fascinación por las historias de lo cotidiano, con la disección del pasado en cuanto *locus* de la génesis del presente. Gumbrecht llega a discutir nuestra curiosidad "posmoderna" por los mundos pasados, una curiosidad que se manifiesta, por ejemplo, en el cine hollywoodense, y sus intentos de "presentificar el pasado" por medio de efectos especiales cada vez más sofisticados y "realistas" (como el Coliseo digital de *Gladiator*). En el ámbito de una concepción no-hermenéutica, el pasado no debe ser más *intepretado*, sino *vivido*. De ahí que los textos preocupados con el tema de las materialidades deban ser esencialmente descriptivos y no interpretativos. Es lo que Gumbrecht intenta hacer en 1926, *Living on the Edge of Time*, libro heterodoxo, no-lineal, escrito en forma de entradas de una enciclopedia y cuyo objetivo es producir en el lector la sensación de estar viviendo en el año 1926.

<quote>Nosotros queremos conocer los mundos que existieron antes de que nacióramos y queremos experimentarlos directamente. Una "experiencia directa del pasado" incluiría la posibilidad de tocar, oler y saborear estos mundos en los objetos que los constituían. Este concepto enfatiza un aspecto sensual de la experiencia histórica que fue largamente subestimado (si no reprimido) –sin necesariamente constituir una estetización problemática del pasado. (1997: 419) </quote>

La historia, que en una visión moderna se caracterizaba como lineal, progresiva y marcada por los grandes hechos (lo que Benjamin llamaba un tiempo homogéneo y vacío), pasa a ser esencialmente discontinua, heterogénea, marcada por rupturas y variaciones. Es así que la encontramos en la obra de Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien: Zur Tieferzeit des technischen Hörens und Sehens*. Desarrollando una línea muy particular de la *mediengeschichte*, Zielinski busca establecer una (an)arqueología de los medios (teniendo como modelo, naturalmente, el trabajo de Foucault) en la cual puedan ser reveladas o expuestas las diversidades y variaciones "que fueron o perdidas debido al modo geológico de mirar las cosas o ignoradas por ese mirar" (Zielinski, 2006: 7). Se trata de una *variantología* de los medios, en la que los accidentes del recorrido, las experiencias heterodoxas, son más importantes que aquello que "dio en el blanco". Su objetivo fundamental en este libro es el de: <quote>Revelar momentos dinámicos de gran heterogeneidad en el registro mediático-arqueológico, y de ese modo entrar en una relación de tensión con los múltiples momentos del presente, relativizarlos y volverlos más decisivos. (2006: 11)</quote>

Esta especie de historia de los medios, no muy diferente de lo que hace Kittler, permite encontrar en el presente ciertas formas pasadas que fueron arrojadas al margen de la historia debido a su carácter heterodoxo. Lev Manovich apunta a esa "recuperación" de formas pasadas cuando establece algunas conexiones interesantes entre el cine digital y determinados fenómenos característicos de los tiempos de origen del cine. Las animaciones en Flash traen de vuelta el centro de las experiencias con las imágenes digitales una visualidad que era típica de los márgenes del primer cine: aquella propiciada por la fascinación con la ilusión del movimiento en aparatos que creaban animaciones en *loop*, como el praxinoscopio y el fenaquitoscopio (Manovich: 2001).

Lo que pensadores como Kittler, Zielinski, Gumbrecht o Lommel buscan emprender es un estudio sistemático de los impactos cognitivos y culturales de los diferentes medios en sus ambientes históricos y sociales. Vivimos en un mundo enteramente saturado de paisajes mediáticos, de estimulación sinestésica, en el cual, empero, no siempre nos damos cuenta de la relevancia de los diferentes medios y soportes en el condicionamiento de nuestras referencias mentales y experiencias. En honor a la verdad, la noción de *medios* hoy pasa a ser de tal importancia que parece esparcirse por todas las esferas de la vida

cotidiana. En otras palabras, todo es medio: el cuerpo, el espacio urbano, las tecnologías. Se trata de una circunstancia histórica enteramente apropiada para la aparición de una nueva visión teórica menos antropocéntrica, menos anti-tecnológica y menos hermenéutica. En el novísimo y poco delimitado campo de estudios de la cibercultura, el tema de las relaciones entre hombre y máquina, natural y artificial, apunta a una concepción de la experiencia humana en la que esa especie de dualismo ya no puede ser absolutizado. El reino de la naturaleza fue invadido por la artificialidad, y las prótesis tecnológicas (uno de los clásicos temas de McLuhan) se integran de tal modo a la vida humana que las fronteras tradicionales se disuelven en un entramado heterodoxo y complejo.

No es casual el hecho de que mucho de este reciente interés por la cuestión de las materialidades haya surgido en el campo de los estudios literarios. Una cuestión que la literatura buscó evitar durante los muchos siglos de su existencia, fue precisamente la de sus *soportes materiales*. Hoy ya no es muy difícil percibir cómo los soportes del papiro y del libro colaboran en la determinación de procesos de creación y lectura enteramente diversos. Enfocando su atención exclusivamente sobre el problema de la interpretación y del contenido, los estudios literarios abolieron el "cuerpo" de la literatura. Pero la aparición de nuevos soportes tecnológicos (como el hipertexto, por ejemplo) creó las condiciones culturales para el desarrollo de una reflexión sobre la materialidad del texto. De hecho, en las experiencias literarias de Mallarmé o, en nuestro contexto, de los concretistas, podemos identificar ya un interés especial por los determinantes gráficos de la página, por las tipografías y texturas, por la distribución de los signos en sus soportes. La experiencia de la poesía ya nos mostraba que la dimensión hermenéutica constituía apenas una parte de los procesos de creación y recepción de las obras. En este sentido, un libro profundamente hermenéutico (pues también profundamente esotérico) como el de Matila Ghyka (*Sortilèges du verbe*, 1949) también consigue ser por lo menos parcialmente "materialista", al sugerir la existencia de una estirpe de escritores especialmente susceptibles a la substancia y textura de los signos, a su "poder de encantamiento" (1949). La experiencia estética, como advierte Gumbrecht, produce "efectos de presencia". La escucha de un poema es capaz de generar fuertes sensaciones de presencia, de materialidad, afectando decididamente nuestros cuerpos y sentidos.

Retornando al problema de la definición de medios, en busca de un poco más de rigor, tal vez convenga distinguir, como hacen los alemanes, entre *medium* (*Medium/Media*) y *medio* (*mittel*)⁴. Cualquier cosa puede ser un *medio* (*Mittel*) para cualquier cosa (por ejemplo, un fragmento de madera puede ser usado como medio de transporte, una linterna puede servir de medio de comunicación). Pero no todo medio es necesariamente un *medium*. El concepto de *medium* está necesariamente ligado a los conceptos de cognición, información y comunicación. El microscopio, por ejemplo, es un tipo de *medium* usado para la cognición y para la información, pero no para la comunicación. También conviene distinguir entre *media* usados para la comunicación individual/informal (como la lengua hablada, el teléfono, la carta o el e-mail) y los *media* usados en la comunicación de masa, que algunas personas caracterizan con la expresión "medios mediáticos".⁵

Siegfried J. Schmidt (1996) entiende que el concepto de *medium* no puede ser entendido fuera de un contexto sistémico que envuelve la cognición, la comunicación, la cultura y los *media*. Antes de formular ese pensamiento, empero, Schmidt establece una definición "orientada sistémicamente" de los *media* (*Medien*), considerando que ese concepto comporta los siguientes factores:

Instrumentos semióticos de comunicación (por ejemplo lenguas naturales);
Materiales (*Materialien*) de comunicación (por ejemplo periódicos, libros);
Medios técnicos para la producción y difusión de productos mediáticos (*Medienangeboten*) (por ejemplo computadoras o cámaras);
Instituciones sociales de producción y difusión de productos mediáticos (por ejemplo editoriales o radiodifusoras, con todos sus presupuestos económicos, jurídicos, sociales y políticos);
Por último, los propios productos mediáticos (*Medienangebote*) (artículos periodísticos, emisiones de radio y televisión, etc).

Schmidt observa que los llamados "medios de comunicación de masa" (*Massenmedien*), como el periódico, el cine, la televisión, resultan de los diferentes modos de conjunción de estos factores. A su vez, estos *media* no pueden ser entendidos aisladamente, pues un *medium* siempre remite a otro, como

⁴ "Mídia", como medio de comunicación, y "meio", como medio a secas, en el original, haciendo uso de la diferencia que establece el portugués entre ambos términos.

⁵ Cf. Costa, C: As formas narrativas em mídias eletrônicas. São Paulo: ECA/USP: <http://www.eca.usp.br/narrativas/>

enseñó McLuhan. Una vez hecha esta observación, Schmidt procura demostrar cómo la conjunción de los factores de comunicación, cognición, cultura y media construyen lo que llamamos realidad. Sea en el acto de auto-reflexión (o sea, en la comunicación de un sujeto consigo mismo, a través de un *medium*, el lenguaje, a través de un proceso cognitivo-cultural –pensamiento, percepción, etc), o en un reportaje televisivo, los cuatro factores serán los responsables por la construcción de una realidad –siendo que el medium, en este caso, la televisión; *medium* que incluye el aparato, la organización y el tipo de oferta (periodismo, no ficción) –realidad que será construida por los diferentes espectadores de modo también distinto.

Es un hecho que nuestra experiencia del mundo se da a través de procesos de mediación y de contactos con diferentes tipos de *media* y ambientes mediáticos. En este sentido, tanto los estudios literarios como los de comunicación tendrían un papel de extrema importancia en la investigación del mundo contemporáneo. Ellos constituyen campos de saber cada vez más preocupados con los actos de comunicación y, más específicamente, con los soportes materiales y procesos que permiten la emergencia del sentido. Particularmente relevante para el estudio de estos objetos son las investigaciones realizadas en el ámbito alemán, como procuramos demostrar aquí. La historia de los *media*, el análisis del discurso de los *media*, la variantología y otros métodos y disciplinas están apenas floreciendo, no obstante ya nos traen la promesa de una exploración capaz no de abandonar el paradigma hermenéutico, sino de complementarlo con la consideración vital de las materialidades mediáticas, del cuerpo y de los sentidos en nuestras prácticas de comunicación y creación literaria.

Traducción: Rodrigo Baraglia⁶

Bibliografía

Filk, C. & Lommel, M. & Sandbothe, M. (orgs.), 2004. *Media Synaesthetics: Konturen einer Physiologischen Medienästhetik*. Köln: Herbert von Halem.

Flusser, Vilém. 2005 *Medienkultur*. Org. S. Bollman. Frankfurt-am-Main, Fis-

⁶ Puede leerse el texto original [aquí](#).

cher Taschenbuch.

Gumbrecht, Hans Ulrich, 1997. *1926: Living at the Edge of Time*. Cambridge: Harvard University Press.

====, 2004. *Production of Presence: what Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

Ghyka, Matila, 1949. *Sortilèges du Verbe*. Paris: Gallimard.

Kerkhove, Derrick de, 1995. *Schriftgeburten*. München: Fink.

Kittler, Friedrich, 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

Kittler, F, 1985. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: W. Fink, 1985. (Tradução americana: KITTLER, F, 1990. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990).

Klook, D. e Spahr, A, 2000. *Medientheorie: eine Einführung*. München: E. Fink, (UTB).

Manovich, Lev, 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Merten, K., Schmidt, S., Weischenberg, S. (Eds.), 1994. *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Schmidt, Siegfried J., 1996. *Die Welten der Medien. Grundlagen und Perspektiven der Medienbeobachtung*. Wiesbaden: Vieweg.

Thomas, Rosalind, 1992. *Literacy and orality in ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

Winthrop-Young, G y Wutz, M, 1999. "Translator's Introduction", in KITTLER, F. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press. Traducción de Erick Felinto.

Zielinski, Siegfried, 2006. *Deep Time of the Media: Towards and Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press.