

# Grandes relatos, tecnología y horizontes colectivos

## Propuestas y problemas hermenéuticos de la teoría de medios

Mariano Vilar

Toda interpretación es alegórica, dijo Northrop Frye. No podemos interpretar un texto sin relacionarlo con otro orden de significados de mayor jerarquía. El modelo básico de la interpretación alegórica, a menudo citado en el ámbito de la teoría literaria, es el de los cuatro niveles de la exégesis medieval (literal, alegórico, tropológico y anagógico). Más allá de las distinciones y especificidades de cada uno de estos niveles, todos ellos están sobredeterminados por su vínculo con un “gran relato”, que es el sentido cristiano de la historia que va desde Adán y Eva hasta el Juicio Final, y que tiene en la vida de Cristo su nudo principal.

La modernidad fue testigo de, al menos, otros dos grandes relatos: el progreso humano, propiciado por la ciencia y la razón, y la lucha de clases y su hipotética resolución final en el comunismo. Los vínculos entre el modo alegórico de interpretación en el cristianismo y el concepto marxista de la historia fueron explorados en detalle por Jameson en *The Political Unconscious* (traducido al español como *Documentos de cultura, documentos de barbarie*) (1989), texto que sobrevolará la mayor parte de este artículo incluso, si no lo citamos a cada paso. Aunque Jameson plantea una serie de estrategias de análisis e interpretación tomadas del estructuralismo (y por lo tanto, no alegóricas), defiende la importancia de seguir pensando en términos de “grandes relatos” porque expresan una expectativa (y/o una alerta) colectiva del destino de la humanidad.

No deja de resultar interesante preguntarse qué grandes relatos (o si se prefiere, horizontes utópico/distópicos) funcionan actualmente en la crítica literaria. Sin

duda es una cuestión que reaparece en las discusiones del feminismo y la teoría *queer*: ¿se trata de suprimir la desigualdad, de atacar el binarismo en sí, de eliminar cualquier sobredeterminación biológica, de limitar el rol de la sexualización en la subjetivación, de acabar con toda forma de violencia? Mucho más ambigua es la cuestión si pensamos en la crítica de inspiración biopolítica, que parece oscilar entre un horizonte de liberación libidinal (si se denuncia permanentemente que los cuerpos son sometidos de alguna manera por regímenes de poder, cabe suponer que lo deseable sería que se los deje en paz) o algún tipo de “nueva carne” más proclive al placer y menos inclinada a desfilar bajo estándares fascistas.

Últimamente se observa la llegada a la crítica y teoría literaria (o más en general, a la interpretación de la ficción) de otro gran relato: el antropoceno y el posterior apocalipsis ecológico que nos permite anticipar. Como se ha señalado tantas veces, la crisis climática y su relación con el desarrollo tecnológico de la humanidad es el gran relato colectivo del presente. Su capacidad de funcionar como código interpretativo en un sentido comparable a la teleología cristiana o marxista resulta aún difícil de precisar, aunque no deja de ser un desafío interesante. La “venganza” de la naturaleza es un tópico muy frecuente en la ficción, así como también, en términos más generales, el problema de representar la relación entre el ser humano y su ambiente natural.

Ahora, ¿qué sucede cuando nos planteamos este problema a partir de las teorías más actuales sobre el funcionamiento de los medios en la cultura? La mayoría de los autores que se inscriben en la llamada “arqueología de medios” señalan insistentemente que uno de los pilares de su enfoque consiste en negar cualquier versión lineal de la historia, en particular aquellas que presuponen una teleología basada en el progreso y la superación de un medio por otro medio mejor.

Una primera dificultad con este enfoque surge de la condición técnica de parte de sus objetos. Llevándolo a los términos más inmediatos, podemos discutir la linealidad de la historia medial cuando pensamos en la relación entre el cine y la televisión, pero es más difícil discutir que el Motorola G9 no sea una evolución del G8. Hay más velocidad de procesamiento, mejor definición de pantalla, la batería dura más, etc. George Simondon investigó en detalle los procedimientos por los que evolucionan los objetos técnicos en base a sus propias leyes internas. ¿Existiría, por lo tanto, un relato interno a la evolución tecnológica que está dominado una cierta linealidad inmanente? Es muy difícil afirmarlo, ya que la mayoría de los cambios tecnológicos no siguen una lógica parecida a la sucesión

de modelos de celulares.

Desde la crítica de la cultura (y/o la teoría literaria) es habitual cuestionar el carácter ideológico de cualquier direccionalidad tecnológica orientada hacia un supuesto progreso. Así, en el ámbito de la arqueología de medios encontraremos diferentes alternativas, como la recuperación de medios olvidados y/o fallidos, la exhumación de futuros imaginados en el pasado y no concretados, el reemplazo de la temporalidad con la espacialidad (las capas geológicas en el “tiempo profundo” de Siegfried Zielinski [2006]), o incluso la apuesta por microtemporalidades internas a los aparatos mismos y sus dinámicas de funcionamiento.

Aunque estos proyectos son dignos e interesantes, también parecen algo innecesarios. Vivimos en una sociedad que se burla permanentemente de los grandes relatos que produce (aunque esto no implique que pierdan toda su efectividad). La idea de que el futuro está más o menos cancelado y de que el pasado es una colección amorfa de ruinas, ya no es privativa de algunas almas iluminadas.

Dos de los instauradores de la teoría de medios contemporánea más importante propusieron, sin embargo, grandes narrativas que tienen a la tecnología (y en particular a la tecnología asociada con la información y la comunicación) como agente central. El caso de Marshall McLuhan es bastante conocido. Su propuesta central consiste en identificar unos pocos grandes momentos de la evolución de las tecnologías que traen como consecuencia una modificación radical del aparato sensorial del ser humano, así como también la organización social y todas las manifestaciones culturales imaginables. El paso de la cultura oral a la era de la imprenta es el primer acto, y el segundo la llegada de los medios modernos basados en la electricidad, que destierran la era de la imprenta y revolucionan el siglo XX. Este relato tiene una cierta circularidad, ya que la era eléctrica retoma muchos aspectos de la oralidad. De ahí la archi-célebre metáfora de la *aldea* global.

Un ejemplo muy claro de esta forma de interpretación puede encontrarse en el primer capítulo de *La galaxia Gutenberg* (1998). Allí McLuhan plantea que en las primeras escenas de *El rey Lear*, el mapa desplegado y empleado para la división territorial es una presentación del nuevo paradigma visual, asociado a la cultura de la imprenta. El mapa es, entonces, una materialización del nuevo concepto del espacio lineal y geométrico. En forma similar, al declarar que conservará solo “el nombre y los atributos” de la monarquía, Lear anticipa una nueva figura social:

el “especialista”, producto directo de la cultura individualista y fragmentadora de la imprenta que los medios eléctricos está en proceso de destruir.

No es inoportuno recordar que McLuhan era un católico creyente. Es posible que la forma de interpretación que estamos describiendo (y que se presta a la saturación y al exceso) haya resultado interesante para él, al menos en parte, por este motivo. El caso de Friedrich Kittler es bastante más complejo. La influencia postestructuralista, y en particular del Foucault de *Las palabras y las cosas* y *La arqueología del saber* parece ser contraria a cualquier esfuerzo alegórico. Más aún: Kittler denuncia frecuentemente la hermenéutica como un tipo de discurso que depende de un “sistema de inscripción” (*Aufschreibesystem*) específico del siglo XIX que no tiene vigencia hoy en día. La idea de que el mundo y la naturaleza están repletas y vibrantes de sentido, y de que nuestra relación con el pasado está basada en un diálogo iluminador con sus mejores exponentes dependería de una forma específica de educación y de una serie de prácticas estatales que ya no son las predominantes.

Pese a todo, es posible identificar al menos tres instancias separadas del gran código narrativo kittleriano, aunque no siempre aparecen presentadas de forma conjunta: 1) el advenimiento de la computación; 2) la guerra en y con los medios 3) la desespiritualización total.

El primero de estos movimientos no presenta mayores dificultades, y se resume en la idea de que la computadora logró combinar las funciones de almacenamiento, transmisión y procesamiento de forma automática. La máquina universal de Turing, mencionada una y otra vez por Kittler, cambia definitivamente el paradigma de los medios y es también la condición de posibilidad para que podamos construir conceptualmente una teoría sobre ellos. El segundo punto es bastante más complejo ya que abarca el tópico favorito de Kittler: la guerra. No se trata solo de remarcar que muchas de las invenciones técnicas principales que hicieron posibles los medios desde el siglo XIX en adelante están estrechamente relacionados con exigencias militares, sino de presentar la teleología misma de los medios como agentes de la destrucción. “Chemically pure information becomes a correlate of chemically pure destruction”, dice Kittler en *Optical Media* al hablar de cómo la fantasía de una información total aniquila la necesidad del objeto. Los medios son también nuestros enemigos y nuestra relación con ellos es agonística:

This implies, conversely, that for technical media, if they impinge upon our sen-

ses at all like film or television, it is completely justified to conceive of them as enemies (and without the cultural pessimism that Horkheimer and Adorno's chapter on radio and film in *Dialectic of Enlightenment* made fashionable). For the enemy is, according to Carl Schmitt, the embodiment of our own question. There are media because man is (according to Nietzsche) an animal whose properties are not yet fixed. And precisely this relationship - not a dialectical but rather an exclusionary or adversarial one - ensures that the history of technology is not so ahuman that it would not concern people. (Kittler 2010:36)

Podríamos sumar muchas otras citas similares en las que parece colocar una cierta agentividad en los medios, una agentividad que se relaciona con el tercer y último punto que mencionamos del relato kittleriano: una fenomenología de la desespiritualización. El gran relato como una plétora de sentido que se desborda sobre cada instancia particular de la cultura es reemplazado por un código binario de información pura, automática (orientada por loops que generan un feedback permanente con su entorno) y post-humana.

Tal como señala el más brillante comentarista de Kittler, Geoffrey Winthrop-Young, el punto más misterioso del relato kittleriano aparece cuando se da a entender (nunca de forma muy transparente) que estamos avanzando hacia una naturaleza que se procesa a sí misma. En otras palabras, no se trataría de que los medios técnicos replicaron y luego superaron las capacidades humanas, sino, en todo caso, de que los humanos nos atribuimos ciertas capacidades y nos convencimos a nosotros mismos de que eran esencialmente humanas. La teleología del procesamiento de información es, por lo tanto, poshumana por definición.

¿Cómo interpretar relatos (u otros fenómenos culturales) a partir de esta "fenomenología de la desespiritualización"? Aunque Kittler nos da muchos ejemplos de análisis literario en *Discourse Networks, 1800/1900*, en *Gramophone, Film, Typewriter* y en otros textos, la mayoría de estos análisis están planteados como testimonios de paradigmas (o mejor dicho, sistemas de anotación) puntuales. Por ejemplo, su análisis de *El caldero de oro* de Hoffmann revela su íntima conexión con el sistema de medios basado en la alfabetización por boca de la madre (1990:77-107). Se trata de cuadros, no de transiciones, ya que Kittler no plantea que en el cuento ya estén las "semillas" del próximo estadio mediático-discursivo. No deja de ser cierto, sin embargo, que el horizonte del movimiento histórico aparece insinuado en muchas instancias del análisis. La plétora de sentido en la que se baña el romanticismo es inteligible a partir de la aniquilación

gradual de ese mundo que tendrá lugar, primero, con el fonógrafo, el cine y la máquina de escribir, y luego con el auto procesamiento de datos que posibilitó la computación.

Más allá de los análisis que presenta el mismo Kittler, resulta interesante preguntarse hasta qué punto podemos apropiarnos de su código hermenéutico para pensar en ficciones narrativas por nuestra cuenta. Es indudable que la idea de que la tecnología mediática tiene una relación antagónica con nosotros está en la base de cientos de ficciones sobre inteligencias artificiales que toman el poder (o que lo intentan) pero, ¿podemos llevar esta cuestión a un nivel más alto de abstracción y pensar en otro tipo de relatos? Se trata de otra manifestación de la pregunta: ¿hasta qué punto sirve la teoría de medios para pensar críticamente ficciones que no tratan específicamente sobre medios? Un código interpretativo no puede ser denominado un “gran relato” si solo señala afinidades temáticas.

Pensemos un ejemplo conocido: la película *Titanic*. Su interpretación cristiana fue desarrollada por Ángel Faretta en varios textos, y depende en última instancia de la identificación del barco con la Iglesia (en el sentido más amplio del término, propiamente católico).<sup>1</sup> Una interpretación que intente destacar algunos de los elementos que acabamos de asociar con Kittler podría partir de la articulación del relato oral de la anciana Rose, las fotografías que vemos al final de la película y que son el índice de que tuvo una vida plena (aquella con la que gracias a Jack, se había permitido soñar), y la destrucción final del último elemento simbólico del Titanic, la joya “el corazón del océano”. En otras palabras, *Titanic* pondría en escena la persistencia en el ámbito del cine de las instancias arcaicas de la narración (la película nace de la boca de Rose y se presenta como una experiencia llena de sentido emocional y didáctico), pero al hacerlo estaría demarcando su final. La celebración imaginaria que tiene lugar en la última escena, cuando Rose al morir (y luego de haber arrojado la joya al mar) vuelve a encontrarse con Jack en el salón principal del Titanic y bailan frente al aplauso de todos los tripulantes, es una danza macabra sobre el fin de una humanidad con la capacidad para producir historias. Abordo del barco de los buscadores de tesoros solo quedan técnicos capaces de generar simulaciones en CGI del hundimiento. El relato oral, el cine y la fotografía con valor indicial ya no existen.

---

<sup>1</sup>Puede encontrarse una versión de esta interpretación acá: <https://pdfcoffee.com/para-abordar-el-titanic-angel-faretta-pdf-free.html>

Existen dos objeciones a este tipo de análisis que el ejemplo que dimos no ayuda a resolver. En primer lugar, está claro que las interpretaciones basadas en la alegorización de un gran relato tienden permanentemente a la saturación. En el ejemplo de *Titanic*, estamos colocando en un lugar central una escena minúscula: aquella en la que uno de los técnicos del barco le muestra a la anciana Rose la simulación en CGI del hundimiento del barco, simulación que ella rechaza como poco significativa (como si dijera “esto no es cine”). La interpretación cristiana de Faretta es todavía más hiperbólica. Es el problema clásico de la alegoresis: si existe un código de orden superior y en cierta medida trascendental, el objeto en el que se apoya la alegoría queda reducido en su especificidad. No es más que un ejemplo, o una excusa, para un significado superior que lo inunda.

Pero este podría no ser el mayor problema. Si *Titanic* se presta para una multiplicidad de “grandes relatos”, ¿no es porque la trama de la película retoma esa modalidad en los acontecimientos que narra? *Titanic* trata explícitamente de cómo la búsqueda de una joya se convierte en el hallazgo de una historia cuyo valor es infinitamente superior. En otras palabras, es posible afirmar que la interpretación alegórica depende para su efectividad de que el objeto o fenómeno en cuestión tenga una cierta predisposición inmanente a adoptar regímenes de sentido basados en algún tipo de teleología. Si volvemos sobre Kittler, la pregunta pasa a ser cuáles son las condiciones de posibilidad para que relatos de esas características tengan lugar. ¿Fue la muerte de Rose la clausura de esta manera de producir sentido? Quizás, pero su muerte todavía está siendo reproducida casi diariamente en la televisión por cable.

Cualquier esfuerzo por suprimir la idea de un horizonte narrativo que le dé sentido a la historia se enfrenta con la necesidad de su reaparición. Más aún si tenemos presente que estas grandes transformaciones (reales o imaginarias) tienen por definición una dimensión colectiva. No hay motivo por el que, en tanto teóricos o críticos, debamos privarnos de la emoción de registrar transformaciones sistémicas y antropológicas a través de nuestros objetos de estudio.

### Referencias bibliográficas

Jameson, Fredric. 1989. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor.

Kittler, Friedrich A. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.

Kittler, Friedrich A. 2010. *Optical media: Berlin lectures 1999*. Cambridge, UK; Malden, MA: Polity.

McLuhan, Marshall. 1998. *La Galaxia Gutenberg*. Barcelona: Círculo de lectores.

Zielinski, Siegfried. 2006. *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press.