



El carácter tecnológico de la percepción espacial

Alberto J.L. Carrillo Canán

cs001021@siu.buap.mx

The aurally structured culture has none of the tracts of visual space long regarded as 'normal', 'natural' space by literate societies.

(McLuhan VP 6)

Marshall McLuhan sostiene lo que podríamos llamar la tesis de la reducción o bien la determinación del espacio por la tecnología de comunicación. Se trata de la idea de que la conciencia espacial queda explicada o determinada por el modo técnico de comunicación. Ahora bien, las tecnologías o modos de comunicación que determinan el carácter de la percepción y la conciencia espaciales son, básicamente la comunicación oral y la comunicación alfabética. El objetivo de este trabajo es reconstruir esta teoría de McLuhan y, finalmente, hacer alguna mención acerca de la manera en que la comunicación en la “época eléctrica” recuperaría características esenciales de la percepción oral – arcaica – del espacio.

1. El “artefacto” y la “forma natural”

En la mayor parte de su obra McLuhan aborda el problema del espacio a través de una distinción básica entre lo que él llama el “espacio acústico” y el “espacio visual”, asociando cada uno a la utilización de tecnologías de comunicación específicas, a saber, el lenguaje oral y el lenguaje escrito, respectivamente. Sin embargo, en el libro póstumo, *Laws of Media* (1988)¹, McLuhan, adopta una postura realmente peculiar al afirmar que “[e]l espacio visual es un artefacto hecho por el hombre mientras que el espacio acústico es una forma ambiental *natural*.” (LM 22)² McLuhan sostiene que el espacio visual es “la única forma de espacio puramente mental” (LM 40) ya que “(...) carece de toda base en la experiencia (...) por ser *enteramente* el efecto colateral [*side-effect*]³ de una tecnología (...)” (LM 40) y, siendo

¹ Coautor de esta obra es el hijo de Marshall McLuhan, Eric McLuhan.

² Véase la lista bibliográfica y de abreviaturas al final del trabajo. La cursivas en una cita son nuestras siempre que no se indique lo contrario.

³ Los corchetes al interior de una cita son nuestros siempre.

más precisos, en *The Global Village* (1986), McLuhan dice que “[e]l espacio visual es un efecto colateral del *alfabeto fonético* (...)” (GV 35). Volviendo a *Laws of Media*, tenemos que, “[a]l contrario, el espacio acústico es, presumiblemente, el modo *natural* de la captación [*awareness*]⁴ espacial ya que no es el efecto colateral de ninguna tecnología.” (LM 31) De manera similar, en *The Global Village* McLuhan refiere a la “estructura acústica del espacio [*acoustic space structure*]” como a aquel “espacio de la *naturaleza en bruto* habitado por los pueblos no letrados” (GV 45), con características opuestas a las de “(...) la estructura visual del espacio [*visual space structure*], la cual es un *artefacto* de la civilización occidental creado por la *alfabetización* griega (...)” (GV 45). Así pues, el espacio visual aparecería como un consecuencia, de hecho como “efecto colateral”, del uso del alfabeto fonético, el cual condujo al “colapso de la tradición oral en la Grecia temprana” (GV 36), mientras que “[e]l espacio acústico [vendría a ser] el hábitat [*dwelling place*] de todo aquel que no ha sido conquistado por el (...) *ethos* uniforme del alfabeto.” (GV 37). De todo lo anterior parece resultar claro que en la concepción de McLuhan el “espacio visual” tendría su origen en una tecnología mientras el “espacio acústico” no, y por esta razón este último sería “natural”. Antes de explicar la manera en que, de acuerdo con McLuhan, el alfabeto conduce al “espacio visual” – al tiempo que elimina el espacio acústico – resulta conveniente clarificar la aparente polaridad entre “naturaleza” y “artefacto” que se encuentra en la concepción mcluhaniana de la conciencia o la percepción espacial.

Por una parte, es un hecho que McLuhan concibe no solo al “espacio visual” como un “artefacto” sino también al alfabeto como una “tecnología”. Así, en *Understanding Media* (1964) se refiere al alfabeto fonético como “una *tecnología* única” (UM 83). De manera similar, en *The Gutenberg Galaxy* (1962) dice que “(...) el lenguaje y el habla son una *herramienta* (...)” (GG 5). Por otra parte, según vimos arriba, resulta que McLuhan concibe al lenguaje en el sentido de la “palabra hablada” (UM 77) como algo “natural”, como algo que no pareciera no ser una “tecnología”. Sin embargo es necesario recordar que hay muchos pasajes en los cuales McLuhan refiere a la palabra escrita también como a una tecnología o artefacto. Así, en *Understanding Media* McLuhan dice que “[l]a palabra hablada involucra todos los sentidos (...)” (UM 77s.), lo que en nuestro contexto adquiere un sentido más claro con la declaración en *From Cliché to Archetype* (1970) según la cual “[e]l lenguaje es una *tecnología* que *extiende* todos los sentidos humanos simultáneamente.” (CA 20) Más aún, “[e]l lenguaje es (...) el artefacto humano más grandioso y complejo y cada palabra *extiende* o involucra la totalidad de su vida sensorial.” (CA 55) Nótese que en las últimas dos citas McLuhan utiliza el término “extiende” y, de hecho, su teoría general es la que “[c]ualquier invención o *tecnología* es una *extensión* (...) de nuestros cuerpos físicos (...)” (UM 45) o, un poco más explícitamente, “(...) las consecuencias personales y sociales de cualquier medio – es decir, de cualquier *extensión* de nosotros mismos – provienen de la nueva escala introducida en nuestros asuntos (...) por cualquier nueva *tecnología*.” (UM 7) Y es de acuerdo con esta idea general que McLuhan se refiere al lenguaje como a “una *extensión* (...) de todos nuestros sentidos al mismo tiempo” (UM 80) y dice que “[l]os patrones sensoriales (...) son *extendidos* en los diferentes lenguajes (...)” (UM 80). McLuhan también utiliza la fórmula “la *extensión* del hombre en el habla [*speech*]” (UM 79) o, incluso refiere al “habla” como un “*extensión técnica la conciencia*” (UM 79). Así pues, no existe ninguna duda de que para McLuhan, siendo una “extensión de nosotros mismos”, el lenguaje en el sentido de la “palabra hablada” en oposición a la “palabra escrita” (UM 81), también es una

⁴ Sistemáticamente elegimos traducir el término *awareness* como “captación” en vez de “conciencia” porque McLuhan utiliza ambos términos pero, en general, tiene a usar el término *consciousness* en contextos en los que es más posible pensar en la reflexión que en una captación más directa.

“tecnología”. Resumiendo, McLuhan concibe tanto la palabra hablada como la palabra escrita como tecnologías o artefactos. Pero esto parece contradecir la insistencia de McLuhan en el carácter “natural” del “espacio acústico” en la medida en la que este estaría relacionado con “el mundo (...) preliterato de la tradición oral” (GV 39). Ciertamente, la posición más general de McLuhan es la de que ambos, el lenguaje oral y el lenguaje escrito, son tecnologías, pero esto significa que para él deben ser modos de tecnología completamente diferentes entre sí. De manera alternativa, puede preguntarse cómo es posible para McLuhan concebir sin incoherencia la noción de una *tecnología* (el lenguaje oral) que permitiera un tipo “natural” de conciencia o percepción del espacio.

En realidad, la polaridad “artefacto” o “tecnología”, por una parte, y “naturaleza”, por la otra, en relación con el lenguaje oral y el escrito, puede entenderse a través de la noción mcluhaniana de “imaginación” mejor que a través de la definición de la tecnología como “extensión”. En *The Gutenberg Galaxy* (1962) McLuhan se refiere a la “imaginación” como la “(...) proporción [*ratio*] entre la percepción y las facultades que se da cuando no están corporificadas en tecnologías *materiales*.” (GG 265) Lo crucial aquí es la expresión “tecnologías materiales”, pues sugiere que para McLuhan hay lo que debe entenderse como tecnologías “no materiales”, a saber, las que él mismo denomina *software*, en contraste con los artefactos del tipo *hardware*. De hecho, en *Laws of Media*, McLuhan se refiere a *todos* los artefactos como “lenguaje [*speech*]” humano, sean estos *hardware* o *software*, “entidades físicas o mentales o estéticas, artes o ciencias” (LM 224).⁵ Como lo expresa con frecuencia, McLuhan desea incluir en su teoría de los medios “cualquier artefacto, sea *hardware* (un compás, dinero en efectivo, sillas, computadoras) o *software* (estilos artísticos, poesía, filosofía, teorías científicas)” (GV 44). En concordancia con esta línea de pensamiento, una hipótesis útil parece ser que mientras que McLuhan concibe el lenguaje oral una tecnología *software*, considera al lenguaje escrito una tecnología *hardware*, la cual elimina, por su “materialidad”, lo que él denomina “imaginación” en tanto relación de proporcionalidad entre los sentidos. La polaridad “naturaleza”/ “tecnología” con la que nos hemos encontrado dependería, así, de entender a la “imaginación” como un punto de partida “natural” para la conciencia del espacio, es decir, como algo de alguna manera *opuesto* a la tecnología, no en el sentido amplio de “extensión” (que también incluye el lenguaje oral), sino en el sentido restringido de “extensión material”. Ahora intentaremos examinar como es que los dos tipos de tecnología, la “palabra hablada” y la “palabra escrita”, generarían dos tipos de conciencia o captación espacial.

2. La “ratio entre los sentidos” y la “extensión de un solo sentido”

La idea de McLuhan de la “imaginación” referida arriba indica que el carácter “natural” que McLuhan le atribuye a la “palabra hablada” – aquella tecnología *software* que daría lugar a una “estructura acústica” de la conciencia o percepción del espacio –

⁵ Al respecto, la teoría de McLuhan es que el lenguaje “traduce” la experiencia de una forma a otra, mientras que todo artefacto tendría el mismo efecto, debiendo ser, por lo tanto, considerado una palabra: “(...) todos los artefactos humanos son extensiones del hombre, exteriorizaciones [*outerings*] o expresiones [*utterings*] del cuerpo o la psique humana, privada o corporativa; esto es, son habla [*speech*] y son traducciones de nosotros, los usuarios, de una forma a otra: metáforas.” (LM 116.mu) En la misma línea: “Todos los media son metáforas activas en su poder para tradurci la experiencia a nuevas formas.” (UM 57) B. Powers dice, por su parte: “McLuhan emuló a Sapir y Whrf al pesumr que el lenguaje es cultura y al postular que los artefactos funcionan como palabras. El ‘logos’ comprende ambos, la idea y el objeto” (GV 182-3)

estriba que esta preserva una “ratio entre las (...) facultades”, y esto sugiere un tipo de proporcionalidad en el sentido de cierto equilibrio, el cual McLuhan asume como presente en el lenguaje oral por el hecho de que “(...) la palabra hablada resuena, involucrando *todos* los sentidos.” (CA 20) Este involucramiento de “todos los sentidos” implica lo que podemos considerar como una coordinación entre ellos, como el caso de quien habla desempeñando un papel determinado y, por lo tanto, arenga, reconviene, etc. Es tal coordinación entre los sentidos en el acto de habla lo que McLuhan parece tener en mente cuando se refiere al carácter “dramático” del lenguaje” (cfr. UM 77s.) Por el contrario, y sin abordar todavía su causa, el carácter *no natural* del “espacio visual” radicaría en el “énfasis [*stress*]” (LM 34) en un solo sentido y, por tanto, en una cierta *unilateralidad*: “El espacio visual es un artefacto hecho por el hombre mientras que el espacio acústico es una forma ambiental natural. El espacio visual es el espacio como es creado y percibido por los ojos *cuando estos han sido abstraídos o separados de la actividad de los otros sentidos.*” (LM 22, c. a.) De manera muy similar, McLuhan se refiere a “la estructura espacial visual” (GV 45), la cual “(...) es un espacio percibido por los ojos *cuando están separados o abstraídos de todos los otros sentidos.*” (GV 45). La polaridad entre lo que podemos llamar el carácter “natural” del “espacio acústico”, por un lado, y el carácter “abstracto” del “espacio visual”, por otro, parece corresponder plenamente a la polaridad antes detectada que McLuhan percibe entre el la palabra hablada y el lenguaje escrito: “El lenguaje es un *tecnología* que extiende todos los sentidos humanos simultanea mente. *Todos* los otros artefactos humanos son, en comparación, extensiones *especializadas* de nuestras facultades físicas y mentales. *El lenguaje escrito [written language]* especializa de un golpe el lenguaje oral mediante la limitación de las palabras a *un* sentido. *El habla escrita [written speech]* es un ejemplo de dicha especialización, pero [por lo contrario] la palabra hablada resuena, *involucrando todos los sentidos.*” (CA 20). Con base en esto queda claro el carácter, digamos, antinatural de la palabra escrita. No se trata de que la palabra oral no sea una tecnología, sino de que esta no genera una separación entre los sentidos, mantiene una *ratio* o relación entre ellos, mientras que según McLuhan “[e]l alfabeto actúa intensificando la operación de la visión y suprimiendo la operación de los otros sentidos.” (LM 4) En contraste, McLuhan refiere a la “variedad de los sentidos involucrados en el discurso oral” (CA 30).

La polaridad entre unilateralidad, por un lado, y relación, coordinación o equilibrio, por otro, es de hecho un aspecto básico en el pensamiento de McLuhan no solo acerca del lenguaje sino de los medios en general; así, nos dice, por ejemplo, que “[d]ependiendo de qué sentido o facultad sea extendido tecnológicamente (...) la ‘cerradura’ o la búsqueda de equilibrio entre los otros sentidos es bastante predecible.” (UM 44) Y volviendo a la “palabra escrita”, su carácter no natural está en que es la extensión de “un sentido” en “aislamiento”, a saber, del sentido visual. En relación con esto y refiriéndose a nuestros días, McLuhan dice que “[e]l aislamiento y la amplificación [extensión] de un sentido, el visual, ya no es suficiente para lidiar con las condiciones acústicas (...)” (GV 4), las cuales, según veremos, estarían siendo reconstituidas aunque ya no en el ambiente original de la comunidad arcaica, oral. Por lo pronto la cuestión que tenemos que examinar es la de por qué el alfabeto fonético “amplifica” o “extiende” solamente el sentido visual.

3. La “palabra escrita” y el “énfasis visual”

La tesis de McLuhan es la siguiente: “El espacio visual, en tanto distinto del espacio acústico, es un artefacto, un efecto colateral del uso del alfabeto fonético. El alfabeto actúa intensificando la operación de la visión y suprimiendo la operación de todos los otros sentidos.” (LM 4) McLuhan ve en la invención de la consonante el

origen del “espacio visual” mediante el énfasis en los “ojos (...) separados o abstraídos de todos los otros sentidos. La consonante es una abstracción, un no sonido, una idea de la mente. El sistema griego procedió a aislar este no sonido y a darle su identidad conceptual propia (...)” (LM 14), y “[c]on la representación [visual] de la consonante abstracta (...) empezó la separación del ojo de los demás sentidos (...)” (LM 14). En este punto McLuhan se apoya fuertemente en E. Havelock, quien dice que los griegos inventaron el “(...) que un signo representara a una mera consonante, un sonido, por decirlo así, que no existe en la naturaleza sino solamente en ‘el pensamiento’.” (LM 14) El resultado “(...) fue la invención del ‘primer sistema en el cual en todos los casos un valor acústico y solo uno era teóricamente asignable a una *forma* dada’.” (LM 14) De esta manera surgió “un instrumento de eficiencia única para la transcripción de (...) lenguaje” (LM 15). Una fórmula notable de McLuhan para este hecho es que el “(...) alfabeto fonético (...) le da a su usuario un ojo a cambio de un oído (...)” (LM 84). En otras palabras, a través del alfabeto fonético el lenguaje fue *traducido* del mudo del sonido al mundo de la visión. Sin embargo esto por sí solo no explica en qué sentido esta traducción equivale a enfatizar el sentido de la vista “*separado* (...) de todos los otros sentidos”.

En cualquier caso, McLuhan ve en las “palabras alfabetizadas” (UM 84) una “ruptura súbita entre la experiencia visual y la experiencia auditiva del hombre. Solamente el alfabeto fonético produce tal división estricta de la experiencia, dando a su usuario un ojo a cambio de un oído (...)” (UM 84). Por qué tal “ruptura” o “división estricta de la experiencia” tendría que estar caracterizada por ser unilateral, es algo que se puede entender mejor recordando la idea del carácter dramático del discurso o palabra hablada. McLuhan dice que “[l]a palabra hablada involucra *dramáticamente* todos los sentidos (...)” (UM 77s.), y esto significa también un “involucramiento sensual” (UM 78) que refiere a “[l]a variedad de sentidos involucrados en el discurso oral, los gestos y las tonalidades” (CA 30) que lo acompañan. Por el contrario, el “énfasis visual” (LM 34) producido por el alfabeto significa que el mencionado “involucramiento sensual”, el carácter dramático del lenguaje, es eliminado. Es de esta manera que “[e]n tanto intensificación y extensión de la función visual, el alfabeto fonético reduce el papel de los otros sentidos, el oído y el tacto y el gusto, en toda cultura literata.” (UM 84) Más aún, el “hombre occidental”, es decir, las culturas literatas, “(...) adquirieron de la tecnología de la alfabetización el poder de actuar sin reaccionar. (...) Adquirimos el arte de ejecutar las operaciones sociales más peligrosas con un distanciamiento completo.” (UM 4) El hombre occidental puede separar la acción del sentimiento – y esto es otra cosa más que la “fragmentación de sí mismo” (UM 4) –. Queda claro que McLuhan concibe a la comunicación puramente oral como un acto existencial que involucra a quien lo ejecuta en la totalidad de sus “sentidos” o “facultades”, mientras que la codificación y la decodificación alfabéticas son básicamente visuales – de hecho, recordando aquí a otros críticos de la visión y la observación como Kierkegaard o Heidegger, podríamos decir que la escritura y la lectura serían algo así como una no existencia o un grado cero de la existencia –.⁶

En realidad, lo que es importante aquí es la idea de McLuhan de una “fragmentación” (UM 11) fundamental producida por el alfabeto, ya que este realiza “el análisis de los diferentes sonidos del habla hasta el nivel de la abstracción completa”

⁶ Como es bien sabido, la actividad teórica no tiene lugar en los tres “estadios de la existencia” kierkegaardianos: al existencia estética, la ética y la religiosa. Los tres son pasionales y, por tanto involucran al “yo”, mientras que el hombre teórico habla de manera impersonal y continuamente trata de “olvidarse de sí mismo” (cfr., p. ej., el prefacio y inicio de la primera parte, hasta el §2, del *Poscripto terminal anticientífico*, de Kierkegaard). Por su parte, en *El ser y el tiempo* Heidegger atribuye repetidamente la “observación” y el “ver” a la “existencia degenerante” o “impropia” (cfr. SZ).

(LM 14) de todo significado: “El fundamento de la abstracción alfabética es el fonema, la ‘fracción’ [bif] de sonido irreductible y carente de todo significado, la cual es ‘traducida’ mediante un signo sin significado. El fonema es la ‘unidad sonora’ más pequeña y no tiene relación alguna ni con conceptos ni con significados semánticos.” (LM 14) El fonema es, pues, “una ‘cosa’ percibida en (...) términos fragmentarios, es un percepto menos un concepto.” (LM 14) Esto es para McLuhan una situación absolutamente nueva en la historia de la percepción humana: el fonema es un – como podría decir W. Ong en *The Presence of the Word* (1967) – un “evento” (PW 22), el cual es percibido de una manera meramente ideal y que está desprovisto de todo significado; está, según veremos abajo, fuera de cualquier contexto simbólico. El alfabeto logra “(...) la correspondencia uno a uno de signo y sonido (...) al llevar a que los signos mismos carece por completo de significado: “(...) se usan letras sin significado para corresponder a sonidos que semánticamente no tienen significado.” (UM 83)⁷ Ambos, el fonema y la letra, implican perceptivamente, en términos mcLuhianos, “una figura sin un fondo consciente” (LM 15). Más aún, el uso de letras “(...) conlleva la supresión (...) de todos los fondos en tanto garantía de la uniformidad abstracta.” (LM 15) La riqueza de la comunicación oral resulta fragmentada y reducida a menos de treinta fonemas uniformes y las correspondientes letras estandarizadas, lo que hace posible trasponer la “uniformidad visual” (UM 84) fundamental así ganada, a la “organización (...) psíquica” (UM 85). De hecho, la “secuencia visual” (UM 85) se convierte en la “característica distintiva del esfuerzo y la organización mentales” (UM 85). Esto equivale al “[r]ompimiento de todo tipo de experiencia en unidades uniformes” (UM 85). La alfabetización es, pues, el reino de la “disociación analítica de los sentidos y las funciones” (UM 84) mediante “patrones de uniformidad y continuidad visual” (UM 84), por ello, la fragmentación analítica del habla y la experiencia mediante la “(...) uniformidad de los códigos [es] la característica distintiva básica de las sociedades literatas y civilizadas.” (UM 84) Y ambas, la uniformidad y la carencia de significado, se convierten en las características básicas del “espacio visual”.

4. El “espacio visual” (fragmentación) y el “espacio acústico” (interrelación)

El “espacio visual” es básicamente el espacio del geómetra y de la ciencia newtoniana y es, usando una expresión de McLuhan, “continuo, conexo, homogéneo y estático” (GV 131), y en tanto que es continuo podemos decir que es “infinito, divisible, extensible y desprovisto de características” (GV 45); y decir que es estático equivale a decir que es “cualitativamente inalterable” (GV 45). De acuerdo con McLuhan estas son las “características (...) del espacio visual” (GV 131) o, de una manera más precisa, del “espacio en tanto percibido por los ojos cuando [están] separados (...) de todos los otros sentidos” (GV 45). Nótese que ambas, la uniformidad y la continuidad, equivalen a la carencia de significado porque ninguna parte del “espacio visual” tiene ningún significado de ningún tipo; de otra manera no sería continuamente homogéneo. Lo mismo es válido para su carácter “estático”, ya que cualquier cambio cualitativo implicaría no solo significados sino también un cambio de los mismos o de las características, pero el “espacio visual” es “carente de características”. La divisibilidad absoluta del espacio es otra expresión de su uniformidad y continuidad y, por tanto, de su vacuidad semántica. Adicionalmente, el “espacio visual” es tanto infinito como conexo en vista meramente de su uniformidad y homogeneidad. En otras palabras, todas las características del “espacio visual”

⁷ Puede advertirse que el uso que McLuhan hace de los términos “concepto”, “semántico”, “significado”, no es del todo claro.

constituyen un campo de conceptos fuertemente interrelacionados y podemos considerar la noción de “uniformidad”, basada en la fragmentación abstracta estandarizada, como el elemento básico de dicho campo conceptual. En este contexto, la hipótesis de McLuhan es, entonces, que la invención de la consonante como fonema estandarizado carente de significado, conjuntamente con el signo alfabético igualmente carente de todo significado, educó la conciencia para hacer posible el “espacio visual”, a pesar de que este “(...) no tiene ninguna base en la experiencia (...)”.⁸ Es en este sentido que “(...) la estructura espacial visual es un artefacto de la civilización occidental creada por la alfabetización griega (...)”, es en este sentido que “[e]l espacio visual es la única forma de espacio que es puramente mental (...)” (LM 40), careciendo de “(...) toda base en la experiencia (...) porque es por completo un efecto colateral de una tecnología.” (LM 40)

Por otra parte, el “espacio acústico” es, de acuerdo con McLuhan, “tanto discontinuo como no homogéneo. Sus procesos resonantes e interpenetrantes están relacionados simultáneamente y no tienen centros ni límites en ningún lado.” (GV 45) McLuhan concibe el “espacio acústico” como la estructura de aquella percepción que es propia de las sociedades orales, prelitteratas, y una idea básica de McLuhan en este contexto es la de “interpenetración” o “interdependencia”. De acuerdo con McLuhan, el mundo oral es un mundo de “interdependencia total y coexistencia sobrepuesta” (GG 32), ya que en “toda sociedad oral (...) cada cosa afecta todo el tiempo a todas las cosas.” (GG 32) McLuhan identifica en lo general a las sociedades prelitteratas con el Oriente en la medida en la que este pueda ser considerado como no alfabético. Es en este sentido que McLuhan afirma que “[e]l Oriente evita el hardware (...)” (LM 43), lo que en especial concierne al alfabeto, ya que este es una “tecnología material” en contraste con el habla, la cual es considerada por McLuhan como software y, por tanto, tan “natural” como el “espacio acústico” correlativo con él. Teniendo el carácter “acústico” del Oriente en mente, McLuhan sostiene con Fritjof Capra que “[l]a característica más importante de la visión del mundo oriental – casi podría uno decir, su esencia – es la captación de la unidad e *interrelación* [*interrelation*] mutua de todas las cosas y eventos (...). Todas las cosas son vistas como partes interdependientes e inseparables de un todo cósmico (...)” (LM 43). Justamente la “interdependencia” total o la “interrelación de todas las cosas y eventos” le da al “espacio acústico” aquello que McLuhan llama un “carácter gráfico o icónico” (UM 196) Tal carácter también puede ser visto como el “principio icónico de contacto e interacción [*interplay*] simultáneos” (UM 185) entre “todas las cosas y eventos”, que es lo opuesto a “[l]a ruptura de todo tipo de experiencia en unidades uniformes”, que es justamente el principio de “fragmentación” generado por la tecnología alfabética. Por su parte, el “principio icónico” está correlacionado con el modo “acústico” de la percepción espacial, determinando las características de esta. En vista de la interdependencia total y la interrelación de todas las cosas con todas las demás cosas, en el “espacio acústico” no hay ni vacíos ni continuidad ni homogeneidad y, por lo tanto, la divisibilidad y la infinitud no tienen absolutamente ningún sentido. En lugar de ellas, la interdependencia y la interrelación generan resonancia y dinámica. Es por esta razón que “[l]a estructura del espacio acústico” (GV 45) está caracterizada por “[s]us procesos resonantes e interpenetrantes” (GV 45), los cuales están “relacionados simultáneamente” (GV 45) unos a otros, y para ser más exactos, en lo que McLuhan llama “*interrelación* [*interplay*] resonante” (LM 48).

Resumiendo, tenemos que para McLuhan “[e]l espacio acústico en tanto (...) modo de la conciencia espacial” (LM 31) viene a estar en “un contraste completo con

⁸ En este punto surge la tentación de relacionar el término “experiencia” en McLuhan con el término “existencia” en Kierkegaard, ambos con una connotación positiva, crítica, frente a la mera visión y observación.

el espacio visual en todas sus propiedades (...). El espacio acústico, siempre penetrado por la tactilidad y los otros sentidos, es esférico, discontinuo, no homogéneo, resonante y dinámico.” (LM 33) También resulta que el término “acústico” en la caracterización de la percepción espacial en las sociedades prelitteratas tiene un cierto sentido formal. La “forma acústica” (GV 14) refiere al “(...) sentido del oído [en tanto que] aprehende detalles de todas las direcciones al mismo tiempo, dentro de una esfera de 360 grados (...)” (GV 14) La expresión “de todas la direcciones al mismo tiempo” refiere por su parte a lo que McLuhan llama “conocimiento acústico o simultáneo” (GV 14), lo cual sería una forma de “captación [*awareness*]” para que es imposible, y no tiene ningún sentido, el separar cualquier elemento, ya sea una cosa o un evento, del todo de sus interrelaciones. Los términos de McLuhan “simultaneidad” (GV 19) y “carácter de todo al mismo tiempo [*all-at-onceness*] e involucramiento total” (UM 255) no son otra cosa más que versiones formales del término “forma acústica” o “estructura espacial acústica” en tanto estas están caracterizadas por la “interrelación resonante” entre todas las cosas y eventos.

5. El carácter “gráfico o icónico” del “espacio acústico”

Como veremos a continuación los términos “icono”, “icónico”, o bien “mosaico” y “carácter de mosaico”, así como los términos “simultáneo” y “simultaneidad” con ellos relacionados, resultan básicos para la concepción mcluhaniana del “espacio acústico” con vistas a lo que McLuhan considera la recuperación de dicho espacio en la “época eléctrica”, por ello revisaremos el sentido de dichos términos.

McLuhan nos dice que “[e]l icono plano tiene *niveles múltiples de significación*⁹ mientras que la ilusión de la perspectiva en tres dimensiones necesariamente se *especializa* en una faceta a un tiempo.” (CA 89) Obviamente McLuhan está interpretando el “icono” como algo *ambiguo* por oposición a la pintura de tendencia realista, la cual tendría un referente unívoco en el sentido de que apuntaría hacia un aspecto principal y esto último es lo que McLuhan llama a lo largo de su obra un “punto de vista”. De hecho, McLuhan considera a la “especialización” como sinónimo de la “fragmentación” y nos dice que “[e]l carácter *parcial y especializado* del punto de vista (...) no servirá para nada en la época eléctrica.” (UM 5) Es en este orden de ideas que McLuhan se interesa por el arte cubista, el cual – según sus citas de Mitchell y de Gideon – propugna “[l]a presentación de los objetos desde *varios* puntos de vista” y con ello “(...) introduce un principio que está íntimamente ligado a la vida moderna: la *simultaneidad* (...)” (LM 54), más aún, *ninguno* de los “(...) varios punto de vista (...) tiene autoridad exclusiva.” (LM 54) Lo que refuerza el papel de la ambigüedad. Pero de echo, el interés de McLuhan no está en la ambigüedad del icono sino en la búsqueda de medios que lleven a “[l]a aprehensión de las relaciones *totales* entre *todas* las partes (o planos)” (LM 54) de algo, lo cual, obviamente, encontraría un obstáculo en la “especialización” y la “fragmentación” a la que el alfabeto habría entrenado a la psique.

El interés de McLuhan en la “captación total” (UM 10) es tan grande que lo lleva a buscar un método adecuado a ella y es por esto que nos dice que “[l]a *aproximación del tipo mosaico* es no solamente ‘mucho más sencilla’ en el estudio de lo *simultáneo*, lo cual es el *campo auditivo*; sino que es el la única aproximación relevante. En la forma *icónica* o de *mosaico* no hay ningún intento de reducir el espacio a un único carácter uniforme y conexo, como se hizo en el caso de la perspectiva: [el auditivo] es

⁹ Sobre el significado en la “superficie” de una imagen (un “código bidimensional”) como “significado recíproco” ver Flusser, FF 9.

un *campo simultáneo de relaciones*. La forma de *mosaico* o *icónica* es discontinua, abrupta y con *múltiples niveles*, como lo es el *arte icónico*.” (LM 55) Con dicha “aproximación del tipo mosaico” se trata, pues, de un método para la “captación del todo” (UM 12) o bien de la “captación del campo total” (UM 47).

Icono y captación del todo.

La “aproximación” en cuestión coincide con lo que McLuhan llama también la “aproximación simbolista” (GV 14)¹⁰ en la literatura y en el arte en general, y hay dos citas que apuntan hacia los elementos que, adicionalmente a la ambigüedad del “icono” o “mosaico”, McLuhan asume como característicos de un “símbolo”. Por un lado, está el pasaje en el que McLuhan se adhiere a la consideración de Northrop Frye de “un símbolo” como “un elemento (...) de la experiencia como un todo” (CA 118). Por otro lado está el pasaje en el que McLuhan asume la definición de James Hillman de “un símbolo” como algo que “(...) tiene un aspecto parcialmente consciente y presente y también un aspecto parcialmente inconsciente, no presente e indefinido.” (CA 72) Esto “parcialmente inconsciente (...) e indefinido” es, justamente, un “todo” de la “experiencia”, el cual es *recuperable* y esto de tal manera que – como en el arte cubista – ninguno de los aspectos “(...) tiene autoridad exclusiva (...)” capaz de definir orden alguno en dicha recuperación, especialmente no hay ningún orden temporal. El símbolo, pues, en su capacidad de recuperar dicho “todo” de la “experiencia” nos da “un acceso *simultáneo* a todos los pasados” (GV 15), de tal manera que gracias a él en principio “(...) todo es presente (...)” (GV 15). Es en este carácter de recuperador del todo de la experiencia que McLuhan asimila los conceptos de “símbolo” y “arquetipo” (cfr. CA 118), el cual es “captación o conciencia recuperada” (GV 16).

Para cerrar este punto vale la pena insistir en que en la concepción de McLuhan la idea del símbolo, o bien de la “aproximación simbolista”, implica un “todo” de la experiencia y no solo una u otra relación. Justamente McLuhan se refiere a la “aproximación” en cuestión cuando habla del famoso artículo de Eliot *Tradition and the Individual Talent* (1919); ahí, nos dice McLuhan Eliot “(...) ha subrayado la idea de que *todo* el arte desde Homero hasta el presente forma un *orden simultáneo* y que este orden es perpetuamente motivado, renovado y *recuperado* por la nueva experiencia.” (GV 14) McLuhan cita a Eliot: “Los monumentos existentes forman un orden ideal entre ellos mismos, el cual es modificado por la introducción de la nueva (...) obra de arte (...). El orden existente está completo antes de que arribe la nueva obra; para que el orden persista después de la inesperada llegada de la novedad, el orden existente *todo* debe ser alterado, así sea ligeramente; y de esta manera, las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del *todo* sufren un reajuste (...)” (GV 14, c. a.).¹¹ Es claro, entonces, que si consideramos a la “nueva obra” como una “figura” y al “orden ideal” de la “tradición” como un “fondo”, la relación que existe entre la nueva obra y la tradición es, utilizando una expresión de McLuhan, “una dinámica multidimensional de figura y fondo” (LM 52) o, en otras palabras, se da “(...) la interacción dinámica de una figura como *parte* de su fondo, (...) es decir, ella reconforma [*reshapes*] el fondo justamente como ella es conformada [*shaped*] por el fondo.” (LM 41). La obra es entonces un “símbolo” que “recupera” la tradición en su *totalidad* al hacerla visible insertándose en ella de cierta manera. Complementariamente, el “carácter icónico” de la “obra” o “figura” implica que su

¹⁰ También lo llama “método mítico” (CA 140), según veremos abajo.

¹¹ Nótese de pasada la analogía que existe entre esta alteración de las relaciones y la “imaginación” discutida arriba como “relación de proporcionalidad” o bien como “interacción” entre los sentidos.

significación queda definida únicamente a través de su pertenencia a un “todo” o agrupación de elementos, un “fondo”.

6. El “espacio acústico” y su carácter simbólico

Precisamente refiriéndose al “espacio mosaico o acústico” (LM 52), McLuhan nos dice que “[t]al espacio es (...) una dinámica *multidimensional* de figura y fondo.” (LM 52) Y es que respecto del problema del carácter simbólico del espacio, la diferencia entre “acústico” y “visual” es de importancia capital. Por ello podemos hablar del “principio icónico” o “gráfico” y del principio de “fragmentación”¹² como de dos principios opuestos para la estructuración de la percepción espacial y tales principios corresponden al “acústico espacio” y al “visual”, respectivamente. No es ninguna casualidad el que McLuhan use los términos “gráfico” e “icónico” conjuntamente (UM 196). Ambos son apropiados para subrayar la diferencia entre los códigos orales e iconográficos, por un lado, y los códigos alfabéticos, por otro. Precisamente en las sociedades preliteratas la comunicación posee lo que siguiendo a McLuhan podría ser llamado “carácter gráfico o icónico” o bien “carácter configuracional” (GV 10). Tal carácter significa básicamente que cualquier elemento – McLuhan: “figura” – refiere necesariamente a un todo de elementos – McLuhan: “fondo” –. De esta manera, exactamente igual que la noción de Eliot acerca de la relación entre la obra nueva y la tradición, en una prealfabética cualquier palabra o una cadena de ellas refiere a la totalidad de una narración poética o mito, a un todo, el cual, en su libro *Take Today* (1972), McLuhan llama “el fondo bárdico o poético” (TT 126) o también “el fondo resonante y acústico de la tradición oral colectiva” (TT 126). Justamente por esta referencia o “interrelación” con el todo es que “(...) los nativos, al ser interrogados sobre el simbolismo (...) de sus pensamientos o sueños, insisten en que *todos* los significados se encuentran presentes en una sola declaración [*verbal statement*].” (GG 72)

Así pues, en vista de la “estructura espacial acústica” propia de toda sociedad puramente oral, cualquier “elemento”, sea este una cosa, una acción, un evento o incluso una palabra o cadena de ellas, se encuentra “en interrelación” con su “fondo”, es decir, con la *configuración* de cual es un elemento. La “estructura espacial acústica” significa, precisamente, que “[e]l fondo (...) y la figura (...) están (...) en interrelación.” (LM 48) En este mismo sentido, McLuhan se refiere al “intervalo resonante”: “El intervalo resonante define la relación entre la figura y el fondo y estructura la *configuración* del fondo.” (GV 3) Esto implica dos órdenes de relaciones. Primero, las relaciones entre los elementos no enfatizados de la configuración – en los términos de Eliot el “orden ideal” de la tradición –, los cuales permanecen en el “fondo” y, segundo, la relación entre el elemento enfatizado, la “figura”, y los elementos no enfatizados que constituyen el “fondo”. La idea de “interrelación [*interplay*]” se refiere a las relaciones cambiantes entre todos estos elementos de cualquier configuración, y en la medida en la que estamos confrontados con una “interrelación mutua”, podemos concebir tales cambios como retroalimentaciones o como “procesos (...) resonantes”. Esto es lo que McLuhan llama el “intervalo resonante”. Nótese entonces que la “aproximación icónica” o “simbolista”, es la “mímesis” (LA 16) entendida esta como el “‘proceso de conocimiento’ que se da por la vía de la fusión del conocedor con lo conocido (...)” (LA 16): el método o “aproximación simbolista” o “icónico” se “fusiona” con la estructura del “intervalo resonante”. Por otra parte, tal “intervalo” no es otra cosa la estructura del “espacio acústico” mismo, dinámico y no homogéneo. En un vocabulario

¹² En realidad McLuhan no utiliza la expresión “principio de fragmentación” pero si la expresión “técnica de fragmentación” (UM 8).

con cierto tinte existencialista McLuhan se refiere a las sociedades prelitteratas y dice que “[s]us ideas de los espacios (...) no son ni continuas ni uniformes, sino compasivas y compresivas en su intensidad.” (UM 84)

De acuerdo con la “estructura espacial acústica”, el “fondo” y la “figura” siempre se encuentran “en interrelación” y esto implica un tipo de “captación [awareness]” para la cual el separar un elemento del todo de sus interrelaciones es imposible y no tiene ningún sentido – de ahí la pertinencia de la “aproximación simbolista” –. Pero esto significa que el “espacio acústico” es básicamente una estructura simbólica, en la cual, utilizando una fórmula McLuhan, “(...) cada cosa afecta todo el tiempo a todas las cosas (...)”; es decir, para los miembros de una sociedad oral todo elemento “enfaticado [stressed]” – una cosa, una acción o un evento de otro tipo – refiere al todo significativo, a saber, al cosmos de la cultura. Y esto es válido para los códigos de todas las culturas prelitteratas. Los elementos de un código tal, ya sean palabras, cadenas de palabras, imágenes en sentido estricto o símbolos escritos no alfabéticos, son, justamente, simbólicos. Cada elemento de dicho código refiere de maneras variadas y cambiantes al cosmos significativo, es decir, al “fondo”, de la cultura correspondiente. Este carácter simbólico de ambos, cosas o eventos, por un lado, y símbolos en sentido estricto, por otro, es justamente lo opuesto al énfasis en la sola “figura”, propio del “espacio visual”. McLuhan dice que “[l]a estructura formal del espacio visual implica la supresión (la interiorización por medio del *subconsciente*) de todos los fondos como garantía de la uniformidad abstracta, estática.” (LM 15). Pero tal estructura perceptiva vendría a ser el resultado de, digámoslo así, el entrenamiento alfabético de la psique, ya que precisamente la uniformidad alfabética es alcanzada mediante “la supresión (...) de todos los fondos”, lo que implica la desimbolización del “espacio acústico” propio de la sociedad puramente oral. Así pues, McLuhan asocia la “estructura del espacio visual” con la fórmula “el fondo olvidado u oculto o *subliminal*” (GV 25); más aún, habla de “[l]a separación entre lo consciente y el inconsciente, como un efecto del alfabeto” (LM 16). Por el contrario, de acuerdo con McLuhan, “(...) en las culturas prelitteratas *no existe nada subliminal*. La razón por la que nos resulta tan difícil captar los *mitos* es justamente el hecho que que no excluyen ninguna faceta de la experiencia como lo hacen las culturas literatas. *Todos los niveles de significado están presentes simultáneamente*.” (GG 72) Por ello, los mitos, las narrativas puramente orales, son como las imágenes, ya que también en la superficie de una imagen “[t]odos los niveles de significado están presentes simultáneamente.” Por esta razón dichas estructuras orales, los mitos, los poemas, es decir, la comunicación oral pura en general, tiene un “carácter gráfico o icónico”, a saber, aquello que McLuhan también concibe como carácter simbólico: el carácter simultáneo de todos los elementos y configuraciones de *un todo* de significado. McLuhan llama a esto “un orden simultáneo” (GV 14) que reclama la “aproximación simbolista”, dado que pone “demandas de varios niveles a la atención” (CA 100). “Simultáneo” significa en este contexto que no hay ningún orden secuencial o lineal o lógico en el cual un elemento – el símbolo – refiera a otros elementos de la configuración a la que pertenece. La referencia de cualquier elemento cambia sin ningún orden previamente determinado. Precisamente, el “orden simultáneo” propio de la conciencia mítica o arcaica es lo que queda al margen de la captación de cualquier “método narrativo” – secuencial o histórico –, por lo que se hace necesario “usar el método mítico” (CA 140), que no es otro que la “aproximación simbolista”, de “mosaico” o “icónica” ya discutida.

El “intervalo resonante” propio del “espacio acústico”, esto es, la “interrelación” de la “figura” y el “fondo”, equivale, entonces, a lo que podríamos llamar la resonancia de significados con múltiples niveles, considerándola como la estructura del “espacio acústico”. McLuhan llama al tipo de captación correspondiente “integral” (GV x), “captación comprensiva” (GV 5), también “captación acústica, tentativa” (GV 15) o bien “captación configuracional, total” (UM 10), “captación del campo total” (UM 47) o

“captación inclusiva” (UM 103) También llama a la conciencia o captación simbólica descrita “imaginación” e incluso “imaginación acústica” (GV 36), adicionalmente se tendría que “(...) una ‘ley de la imaginación’ es aquella según la cual ‘una idea percibida de la parte de una cosa remite al todo de ella.’” (LM 30). Dado el conjunto de relaciones conceptuales discutido, también podríamos hablar de una “captación simbólica”, aún cuando McLuhan mismo no emplea tal término.

Así pues, tenemos los dos tipos de espacio, el “acústico” y el “visual” y los códigos comunicativos que los generan: por un lado los códigos orales, es decir, el “mito”, “el fondo bárdico” o “tradición oral”, y por otro los códigos alfabéticos, es decir las narrativas históricas. Por su parte, “[p]ara el hombre genuinamente tribal no hay causalidad, nada ocurre en línea directa; está fuera del hábito de construir las cosas cronológicamente.” (GV 40) En otros términos, para “(...) el hombre tribal (...) no existe la historia: todo es presente.” (GV 40).

Conclusión: ¿hacia la reconstrucción del ¿espacio acústico”?

La transformación desimbolizante del “espacio acústico” en “espacio visual” coincide, entonces, con la subordinación del lenguaje oral a la escritura alfabética a través de varias clases de sistemas de escritura que fueron más o menos pictográficos. Y tal desimbolización de la estructura espacial implica también la pérdida de las componentes emotivas de aquel espacio el cual es rico en simbolismo. De hecho, “[p]ara el hombre arcaico el lenguaje es algo que evoca inmediatamente la realidad, una forma mágica. (...) La idea de las palabras como algo que meramente corresponde a la realidad, la idea de la *correspondencia*, es característica solo de la culturas altamente literatas, en la cuales el sentido de la vista es dominante.” (CA 117) Formulándolo de manera diferente: “El uso del alfabeto representa una pérdida de dignidad de la palabra a partir del poder mágico pleno de la palabra oral en el ritual arcaico.” (CA 124) Pero esto significa que la densidad emotiva del “espacio acústico” pleno de significado fue destruida por el desarrollo hacia el “espacio visual”. En primer lugar tenemos que fue la “estructura espacial” la que substituyó al hombre “compasivo”, “resonante”, quien era “parte de su hábitat” (LM 37), por el “observador distanciado” en un “espacio visual” que está “desprovisto de características”. El hombre mismo se convirtió en “una figura separable” (LM 37), es decir, en segundo lugar, la destrucción del mundo simbólico propio del “espacio acústico” es, al mismo tiempo, la cuna del individuo moderno, con su “punto de vista” privado. Utilizando la ilustración de McLuhan, podemos decir que “[e]l traducir el rico mosaico visual de las barras y las estrellas a la forma escrita sería despojarlo de la mayoría de sus cualidades de imagen corporativa y de experiencia, sin embargo, el vínculo literal abstracto seguiría siendo en gran parte el mismo. Tal vez esta ilustración sirva para sugerir el cambio que experimenta el hombre tribal cuando se hace literato.” (UM 82) McLuhan continua diciendo que “[p]rácticamente la totalidad del sentimiento corporativo y familiar resulta eliminado de sus relaciones con el grupo social. Resulta emocionalmente libre para separarse de *la tribu* y para convertirse en un *individuo civilizado*, un hombre de organización visual que tiene actitudes y hábitos *uniformes* y que tiene derechos como todos los otros individuos civilizados.” (UM 82) En otras palabras, la desimbolización del mundo en la ruptura del “espacio acústico” hacia el “visual” a través de la tecnología alfabética equivale a la ruptura con “la tribu” para entrar a la “civilización”.

Sin embargo, según McLuhan, estaríamos en el borde de “(...) una inversión inesperada: los *simultáneo* emergerá de los secuencial, lo *mítico* de los histórico, lo acústico del espacio visual (...) [y] el *holismo* emergerá como la forma dominante de

pensamiento.” (GV 107) Se trata de que justamente en la medida en la que los medios “eléctricos”, tales como el periódico, el radio, la TV, el hipertexto, etc., “recuperan” las formas “icónicas”, surge la pregunta de si estamos en el límite de la civilización y en el inicio de una “retribalización” (cfr. UM 24, GV 99) en “la aldea global”. De acuerdo con McLuhan la repuesta es clara ya que las “tecnologías eléctricas” no solo comprimen el mundo a la escala de una “aldea global” sino que “recuperan” el “significado en múltiples niveles” propio de la “estructura espacial acústica”. McLuhan ilustra la “recuperación” de la “forma de mosaico o icónica”, es decir, “simbólica”, “mítica”, mediante la manera en la que se lee el periódico: en él todas las noticias se presentan simultáneamente y el único vínculo entre ellas es la fecha del periódico, pero no hay ningún orden determinado previamente para leerlas. De hecho, en vez de la narrativa propia de un punto de vista “privado” (UM 204) en un libro, el periódico ofrece una “imagen corporativa” (UM 204) de la “comunidad en acción e interacción” (UM 205), mientras que desde el lado del lector ya no se tiene meramente a un “espectador” (UM 204), sino que el periódico, con sus piezas de información, convoca a su lector a “involucrarse” (cfr. 204) estructurándolas y, con ello, provee “participación comunal” (UM 204) en contraste con la lectura individual, aislante, de libros. El lector queda pues, involucrado en la construcción de una “imagen corporativa”. Se pasa, pues, del punto de vista privado a la opinión pública – McLuhan: “audiencia como fondo” (LM 48) – como elemento de una “retribalización”. Mientras que el libro individualiza el periódico retribaliza.

McLuhan concibe la manera en que utilizamos los ojos en el tipo de lectura periodística como “acústica”. Otros ejemplos del mismo tipo serían el radio y la televisión: “(...) el radio y la TV (...) tienen el (...) poder de imponer un orden inclusivo (...)” (UM 225). Ambos, el radio y la TV tienen, “la forma “inclusiva del icono” (UM 12). El término “inclusivo” equivale aquí a “simultáneo” y “corporativo”. Así resulta comprensible por qué McLuhan habla del “mosaico de la imagen televisiva” (UM 27) y sostiene la tesis de Tony Schwartz de que “[a]l ver televisión nuestros ojos funcionan como lo hacen nuestros oídos.” (GV 63). Por su parte, McLuhan dice que al ver la televisión “(...) usamos los ojos como un oído (...)” (GV 63). En otras palabras, “[e]n la edad electrónica (...) encontramos nuevas formas y estructuras de interdependencia humana y de expresión que son ‘orales’ en la forma aún cuando los componentes de la situación no sean verbales (...)” (GG 3), pero esto significa que el “orden simultáneo” (GV 14) o el simbolismo que caracteriza a “lo mítico” (GV 107) sería también, piensa McLuhan, la característica principal de la actual “era eléctrica” (UM 13).

En síntesis, gracias a la aceleración en los “asuntos humanos” generada por la “(...) velocidad eléctrica (...) *retornamos* a la forma inclusiva del icono (...)” (UM 12), de tal manera que yendo hacia delante, mediante el incremento de la velocidad de la información, estaríamos en un regreso al pasado de carácter mítico y tribal: “(...) la tecnología eléctrica (...) retribaliza (...)” (UM 24) o, dicho de otra manera, “(...) la velocidad instantánea de la electricidad le confiere hoy una dimensión mítica a la acción social (...). Vivimos *míticamente* pero continuamos pensando fragmentariamente y en planos aislados.” (UM 25 c. a.) La pregunta es, pues, si como supone McLuhan realmente “(...) el holismo emergerá como la forma dominante de pensamiento (...)” y se volverá a la “captación sensorial instantánea del todo” (UM 12); es decir, si se cerrará la “brecha cultural” (UM 24) entre nuestra tendencia alfabética y el espacio simbólico (“icónico”) o “acústico”, de la “simultaneidad”, que se estaría generando por el desarrollo “media eléctricos” (UM 5). Esta es la pregunta más general cuya respuesta permitiría evaluar la tesis de McLuhan acerca de una reemergencia contemporánea de una estructura “acústica” de la percepción o conciencia del espacio, ya que dicha “brecha cultural” implica en particular la manera en que el espacio visual entraría en conflicto, según McLuhan, con un nuevo tipo de

estructura simbólica recuperado por los medios eléctricos de la era post-alfabética o “postlitterata” (CA 124).

Bibliografía y abreviaturas

FF = Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Fotografie* (1985), Göttingen, European Photography, 2000

PP = Havelock, Eric A., *Preface to Plato* (1963) Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963

SZ = Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (1927), Niemeyer, Tübingen, 1986

HW = Leroi-Gourham, André, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1964), Suhrkamp, Frankfurt / M., 1988

GG = McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962), Toronto: University of Toronto Press, 2000¹⁰

UM = McLuhan: *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Cambridge: MIT Press, seventh printing, 1998

CA = McLuhan, Marshall y Watson, Wilfred, *From Cliché to Archetype* (1970), New York: Viking Press, 1970

TT = McLuhan, Marshall y Nevitt, Barrington: *Take Today: The Executive as Dropout* (1972), New York, Harcourt Brace, 1972

GV = McLuhan, Marshall y Powers, Bruce R.: *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (1986), New York: Oxford University Press, 1992

LM = McLuhan, Marshall y McLuhan, Eric: *Laws of Media. The New Science* (1988), Toronto, University of Toronto Press, 1999

PW = Ong, Walter, J.: *The Presence of the Word* (1967), Yale University Press, New Haven, 1967

c. a. = cursivas del autor