

## EL ESPACIO, LOS MEDIOS Y EL SIMBOLISMO ¿ADELANTE DE VUELTA AL PASADO?

*SPACE, THE MEANS AND THE SYMBOLISM  
¿FORWARDS RETURNING TO PAST?*

**Alberto J. L. Carrillo C.**

**Gabriela Méndez C.**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Universidad de las Américas  
Puebla-México

The aurally structured culture has none of the tracts of visual space long regarded as 'normal', 'natural' space by literate societies. (McLuhan & Parker, 1968, p. 6).

### RESUMEN

La *percepción o conciencia del espacio* es relativa no sólo a una estructura fisiológica, sino a la manera en que las *tecnologías de la comunicación* determinan el uso de dicha estructura. En breve, el *espacio abstracto* de la geometría sólo podría ser percibido por una conciencia entrenada por el alfabeto. En contraste, el lenguaje oral, los códigos iconográficos y los actuales medios de comunicación instantánea parecen tener en común el generar una percepción o conciencia *simbólica* del espacio. El artículo reconstruye los argumentos de Marshall McLuhan a favor de esta postura, con el propósito de revelar las *implicaciones existenciales* de una resimbolización (recu-

peración de una percepción arcaica o mítica) de la conciencia del espacio.

**Palabras Clave:** Oralidad, Alfabetización, Espacio, Simbolismo.

### ABSTRACT

*Consciousness or perception of space is relative not only to a physiological structure, but to the way in which communication technologies determine the use of such a structure. In short, the abstract space of geometry would only be perceived by an alphabetically trained consciousness. By contrast, oral language, iconographic codes, and the current media of instant communication seem to have in common producing a symbolic perception or consciousness of space. The article reconstructs Marshall McLuhan's arguments in support of this position, in order to reveal the existential implications of a contemporary re-symbolization of space consciousness.*

**Key Words:** Orality, Literacy, Space, Symbolism.

### INTRODUCCIÓN

Marshall McLuhan sostiene la tesis de que los medios de comunicación global recuperan *formas de sensibilidad* propias de las sociedades pre-alfabéticas y, en particular, una percepción o conciencia “oral” del espacio, gracias a lo cual su noción de una “aldea global” adquiere un sentido muy específico. Según McLuhan, en la “era eléctrica” la información viajando a la velocidad de la luz no sólo nos reúne dentro de los confines de la Tierra como si estuviéramos en una pequeña aldea, sino que estaríamos empezando a *sentir* y *percibir* como lo harían los miembros de una sociedad arcaica. Esto sería así porque en “condiciones eléctricas” el espacio recobraría su carácter “icónico” o, dicho de otra manera, su *densidad simbólica*. El objetivo de este trabajo es discutir la tesis de McLuhan,

según la cual el carácter icónico o simbólico del espacio implicaría, en la sociedad de comunicación global, una conciencia arcaica del espacio como la propia de una “aldea”. Para ello se intenta reconstruir la tesis de McLuhan sobre la estructuración tecnológica de la conciencia o la percepción espacial.

## 1. EL CARÁCTER TECNOLÓGICO DE LA “CAPTACIÓN ESPACIAL”

### 1.1. La relación entre el espacio y las tecnologías lingüísticas

McLuhan normalmente aborda el problema del espacio a través de una distinción básica entre lo que 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)<sup>1</sup>, 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*” (p. 22).<sup>2</sup> A modo de explicación, McLuhan sostiene ahí que el espacio visual es “la única forma de espacio puramente mental” (p. 40)<sup>3</sup> ya que “(...) carece de toda base en la experiencia (...) por ser *enteramente* el efecto colateral [*side-effect*]<sup>4</sup> de una tecnología (...)” (p. 40).<sup>5</sup> Por el contrario, reza el mismo texto, “(...) el espacio acústico es, presumiblemente, el modo *natural* de la

---

<sup>1</sup> Coautor de esta obra es el hijo de McLuhan, M., Eric McLuhan.

<sup>2</sup> McLuhan, M. & McLuhan E., 1988, p. 22. Las cursivas en una cita son nuestras, siempre que no se indique lo contrario.

<sup>3</sup> *Ibidem.* p. 40.

<sup>4</sup> Los corchetes al interior de una cita son nuestros.

<sup>5</sup> *Ibidem.* p. 40.

captación [*awareness*]<sup>6</sup> espacial, ya que no es el efecto colateral de ninguna tecnología” (p. 31).<sup>7</sup>

Con mayor precisión, en *The Global Village* (1986), McLuhan dice que “[e]l espacio visual es un efecto colateral del *alfabeto fonético* (...)” (p. 35).<sup>8</sup> Asimismo, McLuhan se refiere ahí a la “estructura acústica del espacio [*acoustic space structure*]” como al “espacio de la *naturaleza en bruto* habitado por los pueblos no letrados” (p. 45)<sup>9</sup>, con características opuestas a las de “(...) la estructura visual del espacio [*visual space structure*], (...) un *artefacto* de la civilización occidental creado por la *alfabetización* griega (...)” (p. 45).<sup>10</sup> Antes de explicar la manera en la que el alfabeto conduciría de un “espacio acústico” a un “espacio visual” es conveniente clarificar la aparente polaridad entre “naturaleza” y “artefacto” que se encuentra en la concepción mcluhaniana de la conciencia o la percepción espacial.

McLuhan (1964) parece concebir el lenguaje, en el sentido de la “palabra hablada” (p. 77)<sup>11</sup>, como algo “natural”, como algo que pareciera no ser una “tecnología”, mientras que abundan los pasajes donde se refiere a la palabra escrita como a una tecnología o artefacto. Según la definición que ofrece en *From Cliché to Archetype* (1970), “[e]l lenguaje es una *tecnología* que *extiende* todos los sentidos humanos simultáneamente” (p. 20).<sup>12</sup> De importancia crucial es el término “extender” en esta cita, pues la teoría general de McLuhan dice que “[c]ualquier invención o *tecnología* es una *extensión* (...)”

---

<sup>6</sup> Sistemáticamente elegimos traducir el término *awareness* como “captación” en vez de “conciencia”, porque McLuhan utiliza ambos términos pero, en general, tiende a usar el término *consciousness* en contextos en los que es más posible pensar en la reflexión que en una captación más directa.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> McLuhan, M., 1964, p. 77.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 20.

de nuestros cuerpos físicos (...)” (p. 45).<sup>13</sup> Ya que McLuhan se refiere a “la *extensión* del hombre en el habla [*speech*]” (p. 79)<sup>14</sup> e incluso a esta última como una “extensión técnica la conciencia” (p. 79)<sup>15</sup>, no cabe duda de que la “palabra hablada”, siendo una “extensión de nosotros mismos”, también es una “tecnología”. Pero esto parece contradecir la insistencia de McLuhan en el carácter “natural” del “espacio acústico”, en la medida en que este se relacione con “el mundo (...) preliterato de la tradición oral” (p. 39).<sup>16</sup> Debe entonces preguntarse cómo es posible para McLuhan concebir sin incoherencia la noción de una *tecnología* (el lenguaje oral) que permitiría un tipo “natural” de conciencia o percepción del espacio. 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.

La polaridad “artefacto” o “tecnología”, por una parte, y “naturaleza”, por otra, puede entenderse mejor a través de la noción mcluhaniana de “imaginación”. En *The Gutenberg Galaxy* (1962) McLuhan se refiere a la “imaginación” como la “(...) proporción [*ratio*] entre la percepción y las facultades que existe cuando no están corporificadas en tecnologías *materiales*” (p. 265).<sup>17</sup> La expresión “tecnologías materiales” sugiere aquí 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

---

<sup>13</sup> McLuhan, M., 1964, p. 45.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>15</sup> *Ídem*.

<sup>16</sup> McLuhan, M. & Powers, B. R., 1986, p. 39.

<sup>17</sup> McLuhan, M., 1962, p. 265.

o ciencias” (p. 224).<sup>18</sup> Una hipótesis útil parece ser que mientras que concibe el lenguaje oral como una tecnología *software*, McLuhan considera al lenguaje escrito una tecnología *hardware* que por su “materialidad” elimina la “imaginación” en tanto relación de proporcionalidad entre los sentidos. El carácter “natural” que McLuhan atribuye a la “palabra hablada” –la tecnología *software* que daría lugar a una “estructura acústica” de la conciencia o percepción del espacio– consistiría, a su vez, en preservar una “ratio entre las (...) facultades”, es decir, un tipo de proporcionalidad o equilibrio que McLuhan *asume como presente* en el lenguaje oral, por el mero hecho de que “(...) la palabra hablada resuena, involucrando *todos* los sentidos” (p. 20).<sup>19</sup> Por el contrario, el carácter *no natural* del “espacio visual” radicaría en el “énfasis [*stress*]” (p. 34)<sup>20</sup> en un solo sentido y, por tanto, en una cierta *unilateralidad*: “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*” (p. 22).<sup>21</sup> Así, 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, corresponde plenamente con aquélla detectada entre la palabra hablada y el lenguaje escrito:

---

<sup>18</sup> 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.” (McLuhan, M. y McLuhan E., 1988, p. 116). En la misma línea: Todos los media son metáforas activas en su poder para traducir la experiencia a nuevas formas.” (McLuhan, M., 1964, p. 57). B. Powers dice, por su parte: “McLuhan emuló a Sapir y Whorf al presumir que el lenguaje es cultura y al postular que los artefactos funcionan como palabras. El ‘logos’ comprende ambos, la idea y el objeto” (McLuhan, M. & Powers, B. R., 1986, pp. 182-183).

<sup>19</sup> McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 20.

<sup>20</sup> McLuhan, M. & McLuhan E., 1988, p. 34.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 22. Cursivas del autor.

El lenguaje es una *tecnología* que extiende todos los sentidos humanos simultáneamente. 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* (McLuhan, 1970, p. 20).

Ahora intentaremos examinar cómo es que los dos tipos de tecnología, la “palabra hablada” y la “palabra escrita”, generarían dos tipos de conciencia o captación espacial.

## **1.2. La unilateralidad y la simultaneidad como estructuraciones tecnológicas opuestas de la conciencia o percepción espacial**

La tesis de McLuhan es la siguiente: “El alfabeto actúa intensificando la operación de la visión y suprimiendo la operación de los otros sentidos” (p. 4).<sup>22</sup> Se trata de que los griegos inventaron el “(...) ‘primer sistema en el cual en todos los casos un valor acústico y sólo uno era teóricamente asignable a una *forma* dada’” (p. 14).<sup>23</sup> Lo importante aquí es, formulémoslo así, la *traducción* de dicho elemento “acústico” al dominio de lo visual. McLuhan se apoya aquí en E. Havelock, para quien los griegos inventaron “(...) que un *signo* representara una mera consonante, un *sonido*, que, por decirlo así, no existe en la naturaleza sino solamente en ‘el pensamiento’” (p. 14).<sup>24</sup> Del mismo modo, para McLuhan “[l]a consonante es una abstracción, un no sonido, una idea de la mente” que “[e]l sistema griego procedió a aislar (...) y a darle una iden-

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>24</sup> *Ídem*.

tividad conceptual propia (...)” (p. 14).<sup>25</sup> Ahora bien, interpreta McLuhan que “[c]on la representación [visual] de la consonante abstracta (...) empezó la separación del ojo de los demás sentidos (...)” (p. 14)<sup>26</sup>, y sería por esto que el “(...) alfabeto fonético [daría] a su usuario un ojo a cambio de un oído (...)” (p. 84).<sup>27</sup>

En otras palabras, a través del alfabeto fonético el lenguaje habría sido *traducido* del mundo del sonido al mundo de la visión. Pero esto no basta para explicar por qué la traducción alfabética equivale a enfatizar el sentido de la vista “*separado* (...) de todos los otros sentidos”, sino que debe hacerse referencia a cierta idea de McLuhan según la cual “[l]a palabra hablada involucra *dramáticamente* todos los sentidos (...)” (p. 77).<sup>28</sup> El carácter dramático del habla implica una “(...) variedad de sentidos involucrados en el discurso oral, los gestos y las tonalidades” (p. 30)<sup>29</sup> que lo acompañan. Por el contrario, el “énfasis visual” (p. 34)<sup>30</sup> significa que tal “involucramiento sensual” (p. 78)<sup>31</sup>, el carácter dramático del lenguaje, es eliminado. Así pues, “[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” (p. 84).<sup>32</sup>

La tecnología alfabética consistiría en usar “(...) letras sin significado para corresponder a sonidos que semánticamente no tienen significado” (p. 83)<sup>33</sup>, con lo cual la riqueza de la comunicación oral sería reducida a menos de treinta fo-

---

<sup>25</sup> *Ídem.*

<sup>26</sup> *Ídem.*

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>28</sup> McLuhan, M., 1964, p. 77.

<sup>29</sup> McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 30.

<sup>30</sup> McLuhan, E. & McLuhan, M., 1988, p. 34.

<sup>31</sup> McLuhan, M., 1964, p. 78.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>33</sup> McLuhan, 1964, p. 83. Puede advertirse que el uso que McLuhan hace de los términos “concepto”, “semántico”, “significado” no es del todo claro.



nemas uniformes y las correspondientes letras estandarizadas. Lo importante aquí es la idea de una “fragmentación” (p. 11)<sup>34</sup> fundamental producida por el alfabeto, a saber, “el análisis de los diferentes sonidos del habla hasta el nivel de la abstracción completa” (p. 14)<sup>35</sup> de todo significado: “El fundamento de la abstracción alfabética es el fonema, la ‘fracción’ [*bit*] de sonido irreductible y carente de todo significado, la cual es ‘*traducida*’ mediante un signo sin significado” (p. 14).<sup>36</sup> Para McLuhan esto es una situación absolutamente nueva en la historia de la percepción humana: el fonema es, como podría decir W. Ong en *The Presence of the Word* (1967), un “evento” (p. 22)<sup>37</sup> percibido de manera meramente ideal y desprovisto de todo significado, es decir, *fuera* de cualquier contexto simbólico. En este contexto, la hipótesis de McLuhan es 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 (...)”.<sup>38</sup> En el sentido de que esto haría posible trasponer una “uniformidad visual” (p. 84)<sup>39</sup> a la “organización (...) psíquica” (p. 85),<sup>40</sup> el uso de letras conllevaría, en términos de McLuhan, “(...) la supresión (...) de todos los fondos en tanto garantía de la uniformidad abstracta (...)” (p. 15)<sup>41</sup> –y como veremos la, digámoslo así, captación del “fondo”, es constituyente básico del modo de percepción relacionado con el “espacio acústico”–.

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>35</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 14.

<sup>36</sup> *Ídem*.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>38</sup> En este punto surge la tentación de relacionar el término “experiencia” en McLuhan con el término “existencia” en Kierkegaard, ambos con una connotación positiva que implica una crítica de la mera visión y observación.

<sup>39</sup> McLuhan, M., 1964, p. 84.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>41</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 15.

Las características del “espacio visual”, según McLuhan, constituyen un campo de conceptos fuertemente interrelacionados, pero podemos considerar la noción de “uniformidad”, basada en la fragmentación abstracta estandarizada, como el elemento básico del campo. El espacio del geómetra y de la ciencia newtoniana, o el espacio “en tanto percibido por los ojos cuando [están] separados (...) de todos los otros sentidos” (p. 45)<sup>42</sup>, se caracteriza, en palabras de McLuhan, por ser “continuo, conexo, homogéneo y estático” (p. 131).<sup>43</sup> Ahora bien, en tanto que es continuo, podemos decir que es “infinito, divisible, extensible y desprovisto de características” (p. 45).<sup>44</sup> Decir que es estático equivale a decir que es “cualitativamente inalterable” (p. 45)<sup>45</sup>, del mismo modo que la uniformidad y la continuidad equivalen a la carencia de significado. Cualquier cambio cualitativo o de significado implicaría características, pero el “espacio visual”, según McLuhan, es vacío o “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 un contraste radical con el “espacio visual”, McLuhan concibe el “espacio acústico” como la estructura de la percepción en las sociedades pre-alfabéticas. Con el carácter “acústico” del Oriente en mente, McLuhan sostiene con Fritjof Capra que:

[I]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

---

<sup>42</sup> McLuhan, M. & Powers, B. R., 1986, p. 45.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>45</sup> *Ídem*.

interdependientes e inseparables de un todo cósmico (...)  
(McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 43).

En correspondencia, dice McLuhan que los “(...) procesos resonantes e interpenetrantes del espacio acústico están relacionados simultáneamente y no tienen centros ni límites en ningún lado” (p. 45).<sup>46</sup> La idea básica de McLuhan es, pues, la de “interpenetración” o “interdependencia”. Según él, el mundo oral es un mundo de “interdependencia total y coexistencia sobreimpuesta” (p. 32)<sup>47</sup> porque en “toda sociedad oral (...) cada cosa afecta todo el tiempo a todas las cosas” (p. 32).<sup>48</sup> 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” (p. 196),<sup>49</sup> que puede verse también como el “principio icónico de contacto e interacción [*interplay*] simultáneos” (p. 185)<sup>50</sup> entre “todas las cosas y eventos” y que es lo opuesto al principio de “fragmentación” generado por la tecnología alfabética.

El “principio icónico” determina las características de la percepción del “espacio acústico”, el cual, “siempre penetrado por la tactilidad y los otros sentidos, es esférico, discontinuo, no homogéneo, resonante y dinámico” (p. 33).<sup>51</sup> La “forma acústica” (p. 14)<sup>52</sup> refiere así al “(...) sentido del oído [en tanto que] aprehende detalles de todas las direcciones al mismo tiempo, dentro de una esfera de 360 grados (...)” (p. 14).<sup>53</sup> Los términos de McLuhan “simultaneidad” (p. 19),<sup>54</sup> “carácter de

---

<sup>46</sup> McLuhan, M. & Powers, B. R., 1986, p. 45.

<sup>47</sup> McLuhan, M., 1962, p. 32.

<sup>48</sup> *Ídem.*

<sup>49</sup> McLuhan, M., 1964, p. 196.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>51</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 33.

<sup>52</sup> McLuhan, M. & Powers, B. R., 1986, p. 14.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 19.

todo al mismo tiempo [*all-at-onceness*] e involucramiento total” (p. 255)<sup>55</sup> no son sino versiones del término “forma acústica” o “estructura espacial acústica”, en tanto caracterizadas por la “interrelación resonante” entre todas las cosas y eventos. La expresión “de todas la direcciones al mismo tiempo” refiere en particular a lo que McLuhan llama “conocimiento acústico o simultáneo” (p. 14),<sup>56</sup> una forma de “captación [*awareness*]” para la cual sería imposible separar cualquier elemento, ya sea una cosa o un evento, del todo de sus interrelaciones. En vista de la interdependencia total y la interrelación de todo con todo, en el “espacio acústico” no habría vacíos ni continuidad ni homogeneidad y, por lo tanto, la divisibilidad y la infinitud no tienen ningún sentido. En resumen, tenemos que para McLuhan “[e]l espacio acústico en tanto (...) modo de la conciencia espacial” (p. 31)<sup>57</sup> se encuentra en “contraste completo con el espacio visual en todas sus propiedades (...).

## 2. EL ESPACIO Y EL SIMBOLISMO

### 2.1. Icono, mosaico y símbolo

Dos citas apuntan hacia los elementos que McLuhan asume como característicos de un “símbolo”. Por un lado, está el pasaje donde McLuhan se adhiere a Northrop Frye en su consideración del “símbolo” como “un elemento (...) de la experiencia como un todo” (p. 118).<sup>58</sup> Por otro lado, está el pasaje en 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” (p. 72).<sup>59</sup> Aunque

---

<sup>55</sup> McLuhan, M., 1964, p. 255.

<sup>56</sup> McLuhan, M. & Powers, B. R., 1986, p. 14.

<sup>57</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 31.

<sup>58</sup> McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 118.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 72.

fuera de estos pasajes los términos “símbolo” y “simbólico” no son muy importantes en los textos de McLuhan, sí lo son sus sinónimos “icono”, “icónico”, o bien “mosaico” y “carácter de mosaico”, así como los términos “simultáneo” y “simultaneidad” con ellos relacionados, de modo que conviene revisar el sentido de estos términos.

McLuhan nos dice que “[e]l icono plano tiene *niveles múltiples de significación*,<sup>60</sup> mientras que la ilusión de la perspectiva necesariamente se *especializa* en una faceta a un tiempo” (p. 89).<sup>61</sup> Nótese aquí el rechazo de la “especialización en una faceta”; McLuhan ejemplifica esto con 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 más aún, *ninguno* de los “(...) varios punto de vista (...) tiene autoridad exclusiva.” (p. 54),<sup>62</sup> con lo cual introduciría “(...) un principio que está íntimamente ligado a la vida moderna: la *simultaneidad* (...)”. Lo “parcialmente inconsciente (...) e indefinido” del símbolo que aparece en la definición de James Hillman es, justamente, un “todo” de la “experiencia”, *recuperable* de tal manera que –como en el arte cubista– ninguno de los aspectos “(...) tiene autoridad exclusiva (...)” capaz de definir orden alguno en dicha recuperación, en especial, ningún orden temporal. Obviamente, McLuhan interpreta aquí el “icono” como algo *ambiguo*, opuesto a la pintura realista, la cual tendría un referente unívoco –una “especialización”– en el sentido de apuntar hacia un aspecto o faceta principal, lo que McLuhan llama un “punto de vista”. McLuhan considera esta “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” (p. 5).<sup>63</sup>

---

<sup>60</sup> Sobre el significado en la “superficie” de una imagen (un “código bidimensional”) como “significado recíproco”, ver Flusser, V., 1985, p. 9.

<sup>61</sup> McLuhan, 1970, p. 89.

<sup>62</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 54.

<sup>63</sup> McLuhan, 1964, p. 5.

En su capacidad de recuperar el “todo” de la “experiencia”, el símbolo nos daría “un acceso *simultáneo* a todos los pasados” (p. 15),<sup>64</sup> y gracias a él en principio “(...) todo es presente (...)”. Es en este carácter recuperador del todo de la experiencia que McLuhan asimila los conceptos de “símbolo” y “arquetipo”,<sup>65</sup> que define como “captación o conciencia recuperada” (p. 16).<sup>66</sup> No obstante, el interés de McLuhan no está en la simple ambigüedad del icono sino en la búsqueda de medios que lleven a “[I]a aprehensión de las relaciones *totales* entre *todas* las partes (o planos)” (p. 54)<sup>67</sup> de algo, lo cual, obviamente, encontraría un obstáculo en la “especialización” y la “fragmentación” para la que el alfabeto habría predispuesto a la psique. El interés de McLuhan en la “captación total” (p. 10)<sup>68</sup> es tan grande que lo lleva a buscar un método adecuado y es por ello que nos dice que:

[I]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 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 un *campo simultáneo de relaciones*. La forma de *mosaico* o *icónica* es discontinua, abrupta y con *múltiples niveles*, como lo es el *arte icónico* (McLuhan, E. & McLuhan, M., 1988, p. 55).

Con la “aproximación del tipo mosaico” se trata, pues, de un método para la “captación del todo” (p. 12),<sup>69</sup> o bien, de la “captación del campo total” (p. 47),<sup>70</sup> y coincide con lo que

---

<sup>64</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 15.

<sup>65</sup> Cfr. McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 118.

<sup>66</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 16.

<sup>67</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 54.

<sup>68</sup> McLuhan, M., 1964, p. 10.

<sup>69</sup> McLuhan, M., 1964, p. 12.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 47.

McLuhan llama la “aproximación simbolista” (p. 14)<sup>71</sup> en la literatura y en el arte en general.

Para cerrar este punto vale la pena insistir en que la idea del símbolo, o bien de la “aproximación simbolista”, implica en la concepción de McLuhan un “todo” de la experiencia y no sólo una u otra relación. Justamente a esto se refiere su glosa del famoso artículo *Tradition and the Individual Talent* (1919), donde según McLuhan, el autor T. S. Eliot “(...) ha subrayado la idea de que *todo* el arte desde Homero hasta el presente forma un *orden simultáneo* perpetuamente motivado, renovado y *recuperado* por la nueva experiencia” (p. 14).<sup>72</sup> 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 (...) (McLuhan & Powers, 1986, p. 14).<sup>73</sup>

Es claro, entonces, que si consideramos 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” (p. 52)<sup>74</sup> 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*]

---

<sup>71</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 14. También lo llama “método mítico” (McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 140), según veremos más adelante.

<sup>72</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 14.

<sup>73</sup> Cursivas del autor. Nótese de pasada la analogía que existe entre esta alteración de las relaciones y la “imaginación” discutida anteriormente como “relación de proporcionalidad” o bien como “interacción” entre los sentidos.

<sup>74</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 52.

por el fondo” (p. 41).<sup>75</sup> La obra es entonces un “símbolo” que “recupera” la tradición en su *totalidad* al hacerla visible insertándose en ella de cierta manera. En forma complementaria, el “carácter icónico” de la “obra” o “figura” implica que su significación queda definida únicamente a través de su pertenencia a un “todo” o agrupación de elementos, un “fondo”.

## 2.2. El “espacio acústico” y su carácter simbólico

Respecto del “espacio mosaico o acústico” (p. 52)<sup>76</sup> McLuhan nos dice que “[t]al espacio es (...) una dinámica *multidimensional* de figura y fondo” (p. 52),<sup>77</sup> de modo que pueden considerarse el “principio icónico” o “gráfico” y el principio de “fragmentación”<sup>78</sup> como principios *opuestos* para la estructuración de la percepción espacial, uno “acústico” y otro “visual”, respectivamente. No es casualidad que McLuhan use los términos “gráfico” e “icónico” conjuntamente (p. 196).<sup>79</sup> Ambos son apropiados para subrayar la diferencia entre los códigos orales, 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” (p. 10)<sup>80</sup>, lo que básicamente significa que cualquier elemento –McLuhan: “figura”– refiere necesariamente a un todo de elementos –McLuhan: “fondo”–. De la misma manera en que la noción de Eliot acerca de la relación entre la obra nueva y la tradición, en una cultura pre-alfabética cualquier palabra o una cadena de ellas refiere a la totalidad de una narración poética o

---

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>77</sup> *Ídem*.

<sup>78</sup> En realidad McLuhan no utiliza la expresión “principio de fragmentación”, pero sí la expresión “técnica de fragmentación” (McLuhan, M., 1964, p. 8).

<sup>79</sup> McLuhan, M., 1964, p. 196.

<sup>80</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 10.



mito, a un todo, el cual, en su libro *Take Today* (1972), McLuhan llama “el fondo bárdico o poético” (p. 126)<sup>81</sup> o también “el fondo resonante y acústico de la tradición oral colectiva” (p. 126).<sup>82</sup> 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*]” (p. 72).<sup>83</sup>

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” (p. 48).<sup>84</sup> La idea de “interrelación [*interplay*]” se refiere a las relaciones cambiantes entre todos los 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”. 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” (p. 3).<sup>85</sup> Por otra parte, tal “intervalo” no es otra cosa que la estructura del “espacio acústico” mismo, dinámico y no homogéneo. En un vocabulario con cierto tinte existencialista McLuhan se refiere a las sociedades prelitteratas diciendo que “[s]us ideas de los espacios (...) no son ni continuas ni uniformes, sino compasivas y compresivas en su intensidad” (p. 84).<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> *Op. cit.* (p. 126).

<sup>82</sup> *Op. cit.* (p. 126).

<sup>83</sup> McLuhan, M., 1962, p. 72.

<sup>84</sup> McLuhan, E. & McLuhan, M., 1988, p. 48.

<sup>85</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 3.

<sup>86</sup> McLuhan, M., 1964, p. 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 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 “enfazado [*stressed*]” –una cosa, una acción o un evento de otro tipo– refiere al todo significativo, a saber, al cosmos de la cultura de que se trate. Y esto es válido para todos los códigos de todas las culturas preliteratas. 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” (p. 15).<sup>87</sup> 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.

---

<sup>87</sup> McLuhan, E. & McLuhan, M., 1988, p. 15.

McLuhan asocia la “estructura del espacio visual” con la fórmula “el fondo olvidado u oculto o *subliminal*” (p. 25),<sup>88</sup> y habla incluso de “[l]a separación entre lo consciente y el inconsciente, como un efecto del alfabeto” (p. 16).<sup>89</sup> Por el contrario, de acuerdo con McLuhan:

(...) en las culturas preliteratas *no existe nada subliminal*. La razón por la que nos resulta tan difícil captar los mitos es justamente el hecho que no excluyen ninguna faceta de la experiencia como lo hacen las culturas literatas. *Todos los niveles de significado están presentes simultáneamente* (McLuhan, 1962, p. 72).

Es decir, la declaración verbal pre-alfabética no está “especializada en una faceta” de la experiencia. En general, tenemos que 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”. Las estructuras orales, los mitos, los poemas, es decir, la comunicación oral pura en general, tiene un “carácter gráfico o icónico”, 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” (p. 14).<sup>90</sup> “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” (p. 140)<sup>91</sup> –secuencial o histórico–, por lo que se hace necesario “usar el método

---

<sup>88</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 25.

<sup>89</sup> McLuhan, E. & McLuhan, M., 1988, p. 16.

<sup>90</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 14.

<sup>91</sup> McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 140.

mítico”,<sup>92</sup> que no es otro que la “aproximación simbolista”, de “mosaico” o “icónica” ya discutida. McLuhan llama al tipo de captación correspondiente “integral” (p. 5),<sup>93</sup> “captación comprensiva” (p. 5),<sup>94</sup> también “captación acústica, tentativa” (p. 15),<sup>95</sup> o bien, “captación configuracional, total” (p. 10),<sup>96</sup> “captación del campo total” (p. 47)<sup>97</sup> o “captación inclusiva” (p. 103).<sup>98</sup> También llama a la conciencia o captación simbólica descrita “imaginación” e incluso “imaginación acústica” (p. 36)<sup>99</sup> y 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’” (p. 30).<sup>100</sup> Dado el conjunto de relaciones conceptuales discutido, también podríamos hablar de una “captación simbólica”, aun cuando McLuhan mismo no emplea tal término.

### 2.3. La “eficiencia técnica” de la univocidad alfabética y la desimbolización

Gracias a la estructura simultánea o simbólica del espacio acústico, “[p]ara el hombre genuinamente tribal no hay causalidad, nada ocurre en línea directa; está fuera del hábito de construir las cosas cronológicamente” (p. 40).<sup>101</sup> En otros términos, para “(...) el hombre tribal (...) no existe la historia: todo es presente”. Ahora bien, entre “el fondo bárdico” del código oral puro y las “narrativas históricas” hechas posibles por el alfabeto, están las imágenes propiamente dichas, todo

---

<sup>92</sup> *Ídem.*

<sup>93</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 5.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>96</sup> McLuhan, M., 1964, p. 10.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>99</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 36.

<sup>100</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 30.

<sup>101</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 40.

tipo de códigos pictográficos y, finalmente, los silabarios como el último desarrollo de los sistemas de escritura previo a la escritura alfabética. Llegados a este punto resulta útil referir a la idea del “mitograma”, del antropólogo A. Leroi-Gourham, quien subraya el carácter ambiguo, que necesariamente conduce a la generación de interpretaciones, de los signos de los códigos pre-alfabéticos, como opuesto a la univocidad propia de los códigos alfabéticos.

En *La geste et la parole* (1964-5),<sup>102</sup> Leroi-Gourham se refiere a “[l]a coordinación libre del habla y de la representación gráfica” (p. 263),<sup>103</sup> que no es otra cosa que la “coordinación libre” de la representación pictográfica y el habla que la decodifica. La escritura china, los jeroglíficos egipcios y mayas y los glifos aztecas<sup>104</sup> son “símbolos que no constituyen declaraciones sino grupos de imágenes significativas”.<sup>105</sup> Tales símbolos son “(...) reunidos en grupos y dan a la cosa o acción un halo que va mucho más allá del sentido restringido propio de las palabras en las escrituras lineales [es decir, alfabéticas]” (p. 256).<sup>106</sup> Justamente porque “(...) existe un paralelismo entre las asociaciones producidas [por tal simbolismo] y el mito oral (...)” (p. 261),<sup>107</sup> Leroi-Gourham llama “mitogramas” (p. 254)<sup>108</sup> a los elementos de los códigos pictográficos.

Los sistemas de escritura prealfabéticos (constituidos por los “mitogramas” de Leroi-Gourham) son “inexactos” en la medida en que sus signos individuales están asociados con un “halo de imágenes”, lo que equivale a decir de interpretaciones

---

<sup>102</sup> Leroi-Gourham, A. (1988). *Hand und Word. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (1964). Frankfurt: Suhrkamp.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 263.

<sup>104</sup> Cfr., p. 249.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 260. Recuérdese la cita de McLuhan hecha antes, según la cual para lo nativos una declaración implica la totalidad del mito o de la tradición oral.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 256.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 254.

o, empleando los términos de McLuhan, que tienen un “carácter gráfico o icónico.” Es un desarrollo hacia la creación de “símbolos exactos” a lo que se refiere la expresión “restricción del pensamiento” empleada por Leroi-Gourham: la libertad interpretativa, la “coordinación libre” entre el habla y la representación pictórica empieza a ser substituida por algo parecido a la lectura en sentido propio, de acuerdo con el cual un texto “dice” lo está *escrito* y nada más. El desarrollo de la escritura y la “estructura del espacio visual” correspondiente consisten en que los textos alfabéticos no son ambiguos sino unívocos: excluyen el “significado en niveles múltiples”, característico del “espacio acústico”. Ya que lo anterior equivale a la pérdida de los símbolos (en la medida en que no son *letras* o signos unívocos), la transformación de la percepción del “espacio acústico” al “visual” es un proceso de *desimbolización*, con todas sus consecuencias psíquicas y existenciales. Este es el sentido en el que McLuhan dice que “La palabra escrita fonéticamente sacrifica mundos de significado y de percepción que estaban asegurados por formas como el jeroglífico y el ideograma chino” (p. 83).<sup>109</sup>

## 2. CONCLUSIÓN: ¿HACIA LA RECONSTRUCCIÓN DEL “ESPACIO ACÚSTICO”?

La transformación desimbolizante del “espacio acústico” en “espacio visual” coincide con la subordinación del lenguaje oral a la escritura alfabética a través de varias clases de sistemas de escritura más o menos pictográficos. Tal desimbolización implica también la pérdida de las componentes emotivas de aquel espacio rico en simbolismo. En primer lugar, tenemos que fue la “estructura espacial visual” la que substituyó al hombre “compasivo” y “resonante” que era “parte de su hábi-

---

<sup>109</sup> McLuhan, M., 1964, p. 83.

tat” (p. 37),<sup>110</sup> por el “observador distanciado” en un “espacio visual” que está “desprovisto de características”. El hombre mismo se convirtió en “una figura separable” (p. 37),<sup>111</sup> 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. McLuhan dice que “[p]rácticamente la totalidad del sentimiento corporativo y familiar resulta eliminado de sus relaciones con el grupo social. Así, el “hombre occidental”, es decir, las culturas literatas, adquieren 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” (p. 4).<sup>112</sup> En otras palabras, puede separar la acción del sentimiento: ni más ni menos que “fragmentarse a sí mismo” (p. 4).<sup>113</sup> Pero sólo gracias a ello el individuo “[r]esulta emocionalmente libre para separarse de *la tribu* y para convertirse en un *individuo civilizado*, un hombre de organización visual con actitudes y hábitos *uniformes* y que tiene derechos como todos los otros individuos civilizados” (p. 82).<sup>114</sup> 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”.

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 (...)” (p. 4),<sup>115</sup> las cuales, según veremos, estarían siendo reconstituidas aunque ya no en el ambiente original de la comunidad arcaica, oral. Según McLuhan,

---

<sup>110</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 37.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>112</sup> McLuhan, M., 1964, p. 4.

<sup>113</sup> *Ídem*.

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>115</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 4.

estaríamos en el borde de “(...) una inversión inesperada: lo *simultáneo* emergerá de lo secuencial, lo *mítico* de lo histórico, lo acústico del espacio visual (...) [y] el *holismo* emergerá como la forma dominante de pensamiento” (p. 107).<sup>116</sup>

Según McLuhan, “[e]n la edad electrónica (...) encontramos nuevas formas y estructuras de interdependencia humana y de expresión que son ‘orales’ *en la forma*, aun cuando los componentes de la situación no sean verbales (...)” (p. 3),<sup>117</sup> pero esto significa que el “orden simultáneo” (p. 14)<sup>118</sup> o el simbolismo que caracteriza a “lo mítico” (p. 107)<sup>119</sup> sería también, piensa McLuhan, la característica principal de la actual “era eléctrica” (p. 13).<sup>120</sup> En síntesis, gracias a la aceleración en los “asuntos humanos” generada por la “(...) velocidad eléctrica (...) *retornamos* a la forma inclusiva del icono (...)” (p. 12),<sup>121</sup> 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 (...)” (p. 24)<sup>122</sup> 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” (p. 25).<sup>123</sup> En la medida en la que los medios “eléctricos”, tales como el periódico, la radio, la TV, etc., “recuperan” las formas “icónicas”, surge la pregunta de si estamos en el límite de la civilización y en el inicio de una “retribalización”<sup>124</sup> en “la aldea global”. De acuerdo con McLuhan la repuesta es clara, ya que las “tecnologías eléctri-

---

<sup>116</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 107.

<sup>117</sup> McLuhan, M., 1962, p. 3.

<sup>118</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 14.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>120</sup> McLuhan, M. 1964, p. 13.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 25. Cursivas del autor.

<sup>124</sup> Cfr. McLuhan, M. 1964, p. 24 - McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 99.



cas” no sólo 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” (p. 204)<sup>125</sup> en un libro, el periódico ofrece una “imagen corporativa” de la “comunidad en acción e interacción” (p. 205),<sup>126</sup> mientras que desde el lado del lector ya no se tiene meramente a un “espectador” (p. 204),<sup>127</sup> sino que el periódico, con sus piezas de información, convoca a su lector a “involucrarse” estructurándolas y, con ello, provee “participación comunal” (p. 204)<sup>128</sup> en contraste con la lectura individual, aislante, de libros. El lector queda, pues, involucrado en la construcción de una “imagen corporativa”. Se pasa, entonces, del punto de vista privado a la opinión pública –McLuhan: “la audiencia como fondo” (p. 48)<sup>129</sup>– en tanto elemento de una “retribalización”. Mientras que el libro individualiza el periódico retribaliza. Por todo ello McLuhan concibe como “acústica” la manera en que utilizamos los ojos en el tipo de lectura periodística. Otros ejemplos serían la radio y la televisión: “(...) la radio y la TV (...) tienen el (...) poder de imponer un orden inclusivo (...)” (p. 225).<sup>130</sup> Ambos tienen “la forma “inclusiva del icono” (p. 12).<sup>131</sup> Así resulta comprensible por qué McLuhan sostiene la tesis de Tony Schwartz de

---

<sup>125</sup> McLuhan, M., 1964, p. 204.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 205.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>128</sup> *Ídem*.

<sup>129</sup> McLuhan, M. & McLuhan, E., 1988, p. 48.

<sup>130</sup> McLuhan, M., 1964, p. 225.

<sup>131</sup> McLuhan, M., 1964, p. 12. El término “inclusivo” equivale aquí a “simultáneo” y “corporativo”.

que “[a]l ver televisión nuestros ojos funcionan como lo hacen nuestros oídos” (p. 63).<sup>132</sup>

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” (p. 12);<sup>133</sup> es decir, si se cerrará la “brecha cultural” (p. 24)<sup>134</sup> entre nuestra tendencia alfabética y el espacio simbólico (“icónico”) o “acústico”, de la “simultaneidad”, que se estaría generando por el desarrollo “media-eléctricos” (p. 5).<sup>135</sup> 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 “postliterata” (p. 124).<sup>136</sup>

#### REFERENCIAS

- Flusser, V. (1985). *Für eine Philosophie der Fotografie (2000)*. Göttingen: European Photography.
- Leroi-Gourham, A. (1988). *Hand und Word. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst (1964)*. Frankfurt: Suhrkamp.
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man (2000)*. Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. (Seventh Printing, 1998). Cambridge: MIT Press.
- McLuhan, M. & Parker, H. (1968). *Through the Vanishing Point. Space in Poetry and Painting*. New York: Harper & Row.

---

<sup>132</sup> McLuhan, M. & Powers, B., 1986, p. 63.

<sup>133</sup> McLuhan, M., 1964, p. 12.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 5

<sup>136</sup> McLuhan, M. & Watson, W., 1970, p. 124.

- McLuhan, M. & Watson, W. (1970). *From Cliché to Archetype*. New York: Viking Press.
- McLuhan, M. & Nevitt, B. (1972). *Take Today: The Executive as Dropout*. New York: Harcourt Brace.
- McLuhan, M. & Powers, B. R. (1986). *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21<sup>st</sup> Century*. New York: Oxford University Press.
- McLuhan, M. & McLuhan, E. (1988). *Laws of Media. The New Science*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ong, W. J. (1967). *The Presence of the Word*. New Haven: Yale University Press.

Cs001021@siu.buap.mx  
thebestpossibleuse@yahoo.com