



Environment, Anti-environment, Probes and Clichés: Marshall McLuhan the Explorer, Revisited.

This article intends to recover some of the key ideas of Marshall McLuhan, and to relocate them from some not well-known and little discussed passages of his works. The first part is devoted to the ideas of environment and anti-environment, and to the possibility of thinking beyond the traditional versions that conceive the idea of environment -developed by McLuhan- and the simpler idea of communication environment as synonyms. From an ecological perspective, the second part explores some of the key concepts for the understanding of the works of the Canadian author (such as probe and cliché) and proposes a reading of the central ideas of his thinking in terms of a transductive relation between men and technique.

Keywords: environment, probe, cliché, philosophy of technique, philosophy of communication, communication theory.

Search Tags: McLuhan, Herbert Marshall, 1911-1980 – Critic and interpretation, Clichés – History and criticism (LC), Information theory, Communication - Philosophy.

Submission Date: March 21st, 2011

Acceptance Date: April 20th, 2011

Medios, antimedios, sondas y clichés Revisitando a Marshall McLuhan, el explorador

Este artículo busca recuperar algunas de las ideas clave de Marshall McLuhan, al reubicarlas desde algunos lugares no tan conocidos y poco trabajados de su obra. En un primer momento se hace una aproximación a las ideas de *medio* y *antimedio*, y se explora la posibilidad de pensar más allá de las versiones tradicionales que *sinonimizan* la idea del *medio* trabajada por McLuhan, con la noción, mucho más simple, de medio de comunicación. En un segundo momento, desde una mirada *ecológica*, el texto recoge algunos de los conceptos clave para la comprensión de la obra del autor canadiense, como los de *sonda* y *cliché*, y propone una lectura de las líneas centrales del pensamiento del canadiense en términos de una relación transductiva entre hombre y técnica.

Palabras clave: medio, sonda, cliché, filosofía de la técnica, filosofía de la comunicación, teoría de la comunicación.

Descriptor: McLuhan, Herbert Marshall, 1911-1980 – Crítica e interpretación, Clichés – Historia y crítica, Teoría de la información, Filosofía de la comunicación.

Recibido: Marzo 21 de 2011

Aceptado: Abril 20, 2011

Origen del artículo

Este artículo es resultado de la investigación doctoral realizada por el autor y fue adaptado para este número de la revista, con el fin de conmemorar el centenario del nacimiento de Marshall McLuhan.

SERGIO RONCALLO DOW*

Medios, antimedios, sondas y clichés Revisitando a Marshall McLuhan, el explorador



*Welcome to the jungle
We got fun 'n' games
We got everything you want
Honey we know the names
We are the people that can find
Whatever you may need
If you got the money honey
We got your disease
Guns n' Roses, "Welcome to the Jungle"*

.....
* **Sergio Roncallo Dow**. Colombiano. Doctor en Filosofía y magíster en Comunicación, de la Pontificia Universidad Javeriana. Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Sabana. **Correo electrónico:** sergioroncallo@gmail.com.

Some might ask, what is the difference between the “purification” of language urged by scientific method and the “destruction of words” described by Orwell

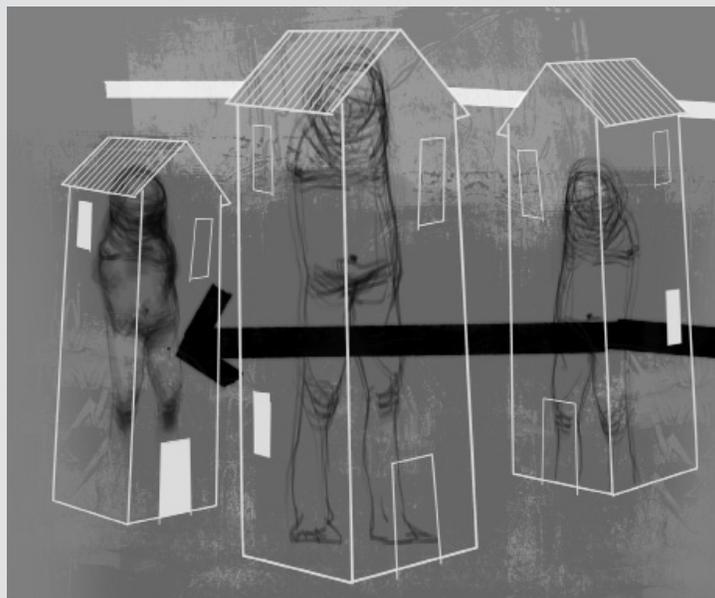
M. McLuhan

¿Qué puede querer decir, a la vuelta de medio siglo, que *el medio es el mensaje*? ¿Qué puede significar hoy, a cien años del nacimiento de Marshall McLuhan, esta enigmática afirmación que se convirtió en una de esas fórmulas para dar cuenta de una especie de visión de mundo?

Esta postura de una cosmovisión mcluhaniana, si se me concede el uso del término, no es del todo errada. En efecto, no hay una teoría o un sistema filosófico, o como pretenda llamársele, que no encierre una particular visión del mundo, que haga de este algo determinado y trace los límites dentro de los cuales, y/o gracias a los cuales, podrá ser hecha tal o cual investigación.

Creo, y esta es mi hipótesis inicial aquí, que McLuhan, en términos estrictos, no hizo una teoría de los medios de comunicación, en el sentido en el que estas suelen ser entendidas y del modo en el que suelen ser insertadas en la academia; lo que hizo McLuhan, más bien, fue trazar algunas de las líneas centrales que le daban armazón a su mundo; en últimas, esto es lo que hace un pensador. La idea de una cosmovisión mcluhaniana lo que realmente encierra es la necesidad de pensar la complejización del sistema técnico en la era de las telecomunicaciones, y cómo desde la imbricación de los varios sistemas que desembocan en ese todo al que llamamos *mundo*, lo que se despliega son toda suerte de cambios que afectan, precisamente, el modo en el que el sujeto comprende y se relaciona con su entorno.

Este “relacionarse con” tiene lugar cada día, en cada uno de los actos de nuestra vida, pero, además, es un *relacionar-se* que pasa por el hecho mismo el mundo que se *des-pliega* ante nosotros; es muy distinto al que podía asir un paleoantropólogo al pensar las herramientas de los primeros hombres. Hoy se yergue una intrincada *aldea global* —retomando el afortunado e incomprensido



término de McLuhan—, que pone de manifiesto no solo la complejización del sistema técnico, sino las muy particulares condiciones en las que se construyen el sentido y la significación en las que se da esa relación con los otros.

Este es un punto fundamental para iniciar la exploración —a modo de sonda, como él mismo lo hacía— de McLuhan, una figura oscilante entre un “teórico de la era de la técnica, un filósofo de los medios de comunicación o [...] un poeta que disimula su identidad tras los espolios de un hombre de ciencia” (Kattan, 1972, p. 10), pero cuyos alcances, sin importar aquel dominio del saber en el que pueda ser ubicada su propuesta, resultan clave para comprender(nos) hoy y, más ampliamente, para comprender los alcances de la técnica de nuestra época.

Así, pues, la exploración de McLuhan que he decidido emprender aquí tiene como objetivo principal la indagación en su noción de *medio* y la imbricación que tiene esta idea en la configuración de la subjetividad contemporánea. Creo que hoy, a cien años de su nacimiento, la mejor noción para emprender una breve exploración en el pensamiento de McLuhan continúa siendo la de “extensión” o “prolongación”, que constituye un elemento fundamental dentro del todo de su pensamiento. De este punto, en particular, quiero partir.



En la introducción a *La galaxia Gutenberg. La génesis del homo typographicus*¹, McLuhan trae a colación un sugestivo pasaje de E. Hall:

En nuestros días, el hombre ha desarrollado extensiones o prolongaciones para realizar casi todos los actos que antes llevaba a cabo sólo con su cuerpo. La evolución de las armas comienza en los dientes y el puño y termina en la bomba atómica. El vestido y la casa son extensiones del mecanismo biológico para la regulación de la temperatura. Los muebles han sustituido a los talones o al suelo, cuando ha de sentarse. Las máquinas-herramienta, las lentes, la televisión, los teléfonos y los libros, que transmiten la voz al través del tiempo y del espacio, son ejemplo de extensiones materiales. El dinero es un medio para extender y almacenar el trabajo. Nuestras redes de transporte hacen ahora lo que antes hacían nuestros pies y nuestras espaldas. De hecho, todas las cosas materiales realizadas por el hombre pueden considerarse como extensiones de lo que el hombre hizo antes con su cuerpo o con alguna parte especial de él. (1985, pp. 11-12)

Quizá en las palabras de Hall pudiera sintetizarse una buena parte de lo que McLuhan habría de desarrollar, un par de años más tarde, en *Comprender los medios*, y que le valdrían su estatus de *gurú* de los nuevos modos de darse de lo técnico. La idea de las extensiones o prolongaciones evidencia, de modo inmediato, una necesidad, que

es la traducción final de una carencia. No hay necesidades sin carencias, esto es obvio. Resulta esencial aquí pensar la indefensión inicial del hombre y el modo como se traduce en el empoderamiento *tecno-lógico* del mundo. Hall sostiene que las prolongaciones son algo “de nuestros días”, cuando, en realidad, desde el *amanecer* mismo del hombre —retomando la vieja expresión de Kubrick— han estado presentes.

En McLuhan hay un sugerente punto en el momento en que se introduce la figura de Narciso, que poco o nada tiene que ver, como lo sugieren las versiones más socorridas de la historia, con un estar enamorado de sí mismo². McLuhan apunta al entumecimiento que le produjo su propia imagen reflejada en el agua como una metáfora del movimiento dialéctico que trae consigo lo técnico. Afirma McLuhan:

Tal vez sea revelador de los prejuicios de nuestra cultura intensamente tecnológica, y por lo tanto narcótica, el que durante mucho tiempo hayamos interpretado la historia de Narciso como si significara que éste se hubiese enamorado de sí mismo y que creyera que él era el reflejo. Fisiológicamente, hay muchas razones que hacen que una extensión nuestra induzca un estado de entumecimiento. Investigadores médicos como Hans Selye y Adolphe

.....

1. Aunque McLuhan sostiene, a propósito de esta obra, que, en relación con el trabajo de Harold Innis: “el presente libro es una nota a pie de página para explicar su obra” (1985, p. 67), en lo que sigue haré el acercamiento apoyándome casi exclusivamente en los planteamientos mcluhanianos, no solo por su complejidad intrínseca, sino en un intento por rescatar la originalidad de su pensamiento. En ese sentido, el lector no encontrará aquí la tradicional interpretación paralela que suele hacerse entre la obra de Innis y la de McLuhan.
2. Baste recordar aquí brevemente la historia de Narciso: hermoso hijo de la ninfa Liríope, encontró su desgracia al no poder soportar su belleza, cuando vio su imagen reflejada en un estanque. Algunas variantes de la historia dicen que murió allí mismo, agobiado con la simple contemplación; otras sostienen que se ahogó al abalanzarse sobre las aguas, buscando abrazar su propia imagen; esta última versión del mito es la que sigue McLuhan. Sobre este punto, B. Powers recuerda una conversación sostenida con McLuhan en 1979, poco antes de

Jonas sostienen que todas nuestras extensiones, en la enfermedad y la salud, son intentos de mantener el equilibrio. Consideran cualquier extensión del ser como una autoamputación y que el cuerpo se vale de este poder o estrategia de autoamputación cuando su poder de percepción no puede localizar, o evitar, el origen de una irritación. El inglés tiene muchas expresiones que se refieren a esta autoamputación que nos imponen diversas presiones. Hablamos de “saltar fuera de su piel”, de “salirse de su mente”, y de “volcar la tapa-dera”. A menudo creamos situaciones artificiales, en las condiciones controladas del deporte y de los juegos, que igualan las irritaciones y tensiones de la vida real. Aunque no era su intención justificar la inventiva y la tecnología humanas, Jonas y Selye nos han dado una teoría de la enfermedad (malestar) que llega muy lejos en la explicación de por qué el hombre se ve compelido a extender varias partes de su cuerpo mediante una especie de autoamputación. (1996, p. 62)

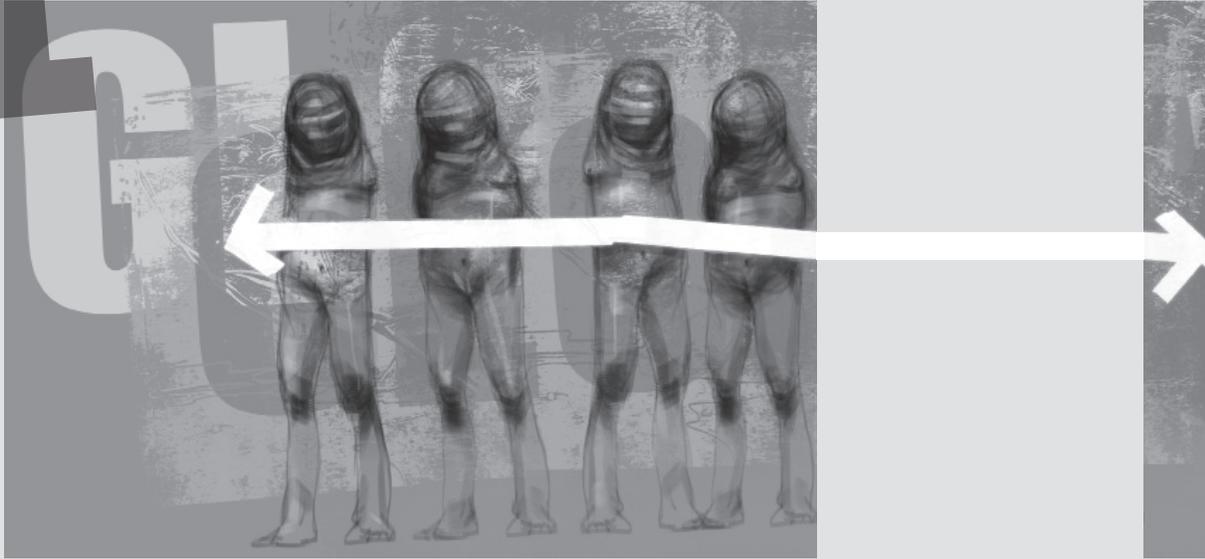
Este pasaje de McLuhan es ampliamente revelador, en la medida en que pone sobre la mesa una particular tensión dialéctica, poco trabajada por demás, que tendría como polos las nociones de extensión y autoamputación. McLuhan sugiere que la idea misma de la extensión (del cuerpo y los sentidos) lo que supone es, al tiempo, una amputación de la función que antes desempeñaba cada órgano. Si bien la tesis de McLuhan tiene un alcance que es bastante amplio y que deberá ser discutido aquí, las implicaciones que esto tiene en términos de lo que significa la *vida* del hombre son decisivas.

En primer lugar, lo que indica McLuhan tiene consecuencias fuertes en lo que llamaríamos la *producción de significado*, toda vez que, al desplazar el fulcro de la operatividad propia de cada órgano a los objetos técnicos que se constituyen es sus prolongaciones, hay un descentramiento en el modo mismo de empoderamiento del mundo. Una palanca o un ordenador se constituyen en unidades de producción de significación en la medida en que desvelan un mundo que estaba oculto y, consecuentemente, trasmudan la forma de vida

precedente en una nueva. El movimiento constante que se da a partir de las prolongaciones va a dar como resultado una mutación en los juegos de lenguaje en los que el sujeto está inmerso. De ahí que cuando señalaba más arriba la plausibilidad de hablar de una cosmovisión mcluhaniana, lo que trataba de sugerir es que, tras cualquier prolongación de los sentidos, lo que tiene lugar es un cambio de fondo en la relación que existe entre el hombre y el mundo, pues, de algún modo, es por medio de los sentidos que el hombre toma contacto con su entorno, y el sentido que lo liga con su entorno modifica su conducta y su mentalidad.

.....

su muerte: “En las semanas anteriores a su ataque final en 1979, McLuhan estaba preocupado por la muerte. La idea había surgido a partir de nuestras discusiones acerca de la metáfora central de *Comprender los medios*, el mito de Narciso. Un sábado por la mañana, al examinar la introducción de nuestro libro *La aldea global*, Marshall notó la relación entre la primera visión del astronauta de la tierra y la percepción de la imagen espejo que examinó por primera vez en 1963. Cuando viajamos a la Luna, dijo, esperábamos obtener fotografías de cráteres; sin embargo, obtuvimos fotografías de nosotros mismos. Viaje egocéntrico. Amor por sí mismo. Le contesté que la imagen espejo es otra forma de decir agua, que significa cambio en el hombre y en la naturaleza. Narciso se enamoró de su imagen en el agua. ‘No’, dijo Marshall, ‘ése es el concepto popular’. Narciso, tal como lo pintó Ovidio, es un jovencito primitivo que nunca ha visto un espejo o su imagen. ‘Él se enamoró de otra persona’. Ese es el punto mítico y satírico. Para él, la imagen del agua significaba la muerte. Marshall hizo una pausa y caminó por la sala para detenerse junto al fuego y agregar un leño. ‘¿Has pensado en la naturaleza del infierno en la antigua literatura del Cercano Oriente?’, le pregunté a Marshall. ‘El infierno es un lugar acuoso. Recuerda Gilgamesh. La Biblia se refiere a él como Sheol. Los fantasmas griegos se pasean por un submundo oscuro y brumoso. Al concentrarse sólo en la imagen en el agua, Narciso sufre una especie de ensueño’, dijo Marshall. ‘Al fin, igual que Alicia, tiene que pasar a través del punto de fuga para ver ambas partes del espejo’. Marshall pareció conmovido. ‘Así debe ser la muerte; uno se ve a sí mismo en forma simultánea, como sí y como el otro’. Es como ver el propio rostro, con verrugas y todo, en la pantalla de televisión por primera vez. El actor sin maquillaje. El coordinador de noticias sin sus auriculares. Cristo camina sobre el agua. Pedro cae en ella. El agua es la muerte para los humanos y un contenedor para lo diabólico” (McLuhan y Powers, 2005, pp. 17-18).



En términos de McLuhan, el entumecimiento (*numbness*) que trae consigo cualquier prolongación tiene consecuencias en términos de la percepción y de la sensibilidad, esto es, del modo mismo como el mundo se desvela ante el hombre. El mismo McLuhan sostiene: “el hombre, ese animal que construye instrumentos, sea el lenguaje, la escritura o la radio, se ha dedicado desde hace mucho tiempo a ampliar uno u otro de sus órganos sensoriales, pero lo ha hecho de tal modo que todos los restantes sentidos o facultades han sufrido extorsión” (1985, p. 11).

Hay un trastocarse de la experiencia misma del hombre en el mundo, en la medida en que lo técnico desvela, en su complejidad, una nueva cosmovisión; un trastocarse que está dado por una alteración en lo sensorial mismo, que remite, de nuevo, a la idea según la cual en el momento en que el hombre inventa una técnica, este movimiento lleva consigo una reinención de sí mismo: se plantea una relación transductiva. Las prolongaciones mcluhanianas no pueden ser comprendidas, sino en relación con el tipo de mundo que determinan y los consecuentes cambios que esto tiene en las formas de vida.

Esto es lo que McLuhan empieza a intuir en *La galaxia Gutenberg...*, en la que pone de manifiesto las mutaciones del hombre al pasar de la oralidad a la escritura, y que será un lugar

fundamental para una cabal comprensión de su propuesta. En efecto, el paso hacia la escritura constituye, en esencia, una mutación sensorial que debe ser comprendida desde un cambio en el sistema técnico. B. Gille, el primero en introducir la noción de *sistema técnico*, sostenía —recordémoslo aquí— que se trataba de un “conjunto de coherencias” que sugerían una relación de interdependencia; con todo, podría haber una tendencia a pensar esta idea de sistema técnico desde una articulación meramente objetual, esto es, como una suerte de conjunto de instrumentos que, inmersos en la complejidad de la totalidad intersistémica, funge como uno más de los engranajes de la relación dialéctica de estructuración. Ahora bien, el problema con la escritura está estrechamente relacionado con la noción de sistema técnico, toda vez que la escritura misma responde a un impulso que es claramente tecnológico.

Esto lo ha indicado ya Don Ihde, quien ha hablado de un cierto tipo de relación de corte *hermenéutico* con lo técnico. Ello se refiere a que ciertas técnicas hacen que el mundo, de algún modo, tenga un nivel de legibilidad ausente en la pura percepción. Un ejemplo claro de esto es, por supuesto, la escritura que estructura todo un modo de leer (*interpretar*) el mundo. La accesibilidad al pasado o a lugares remotos, por ejemplo, muestra un cierto tipo de relación con el entorno, que

es técnicamente mediada y que supone un muy particular tipo de relación con dicho entorno.

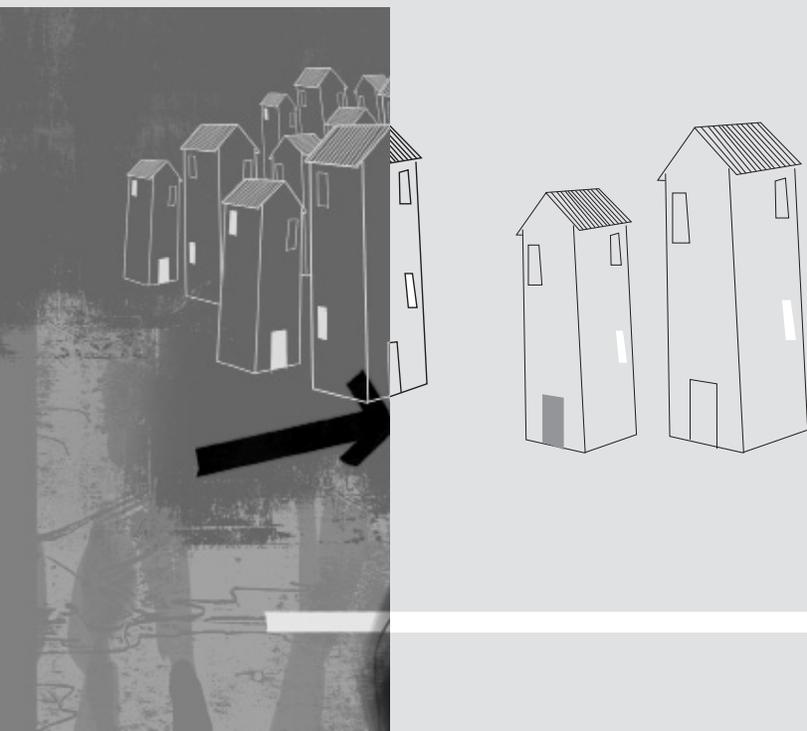
Ihde, en *Technology and the Lifeworld*, sostiene: “La invención y el desarrollo de la escritura fue sin duda aún más revolucionario que el reloj o la brújula en lo que respecta a la experiencia humana. Escribir transformó la percepción y la comprensión que tenemos del lenguaje. La escritura es una forma de lenguaje tecnológicamente incorporada” (1990, pp. 80-81)³. Así, el problema de la escritura puede ser pensado como una complejización del sistema técnico, en la medida en que pone de manifiesto nuevos modos de acercarse y de apropiarse del mundo, y transforma de manera clave, como lo muestra Ihde, desde la dimensión “lenguájica”, que resulta fundamental para entender el modo en el que se erige el mundo.

La escritura constituye una técnica en el sentido estricto de la palabra, en la medida en que, como lo ha indicado Ong (1982), requiere una serie de reglas y conocimientos que permitan dar cuenta de ella. No se puede “escribir naturalmente”, pues se requiere una serie de competencias (técnicas) que deben ser adquiridas. Mientras que la capacidad de hablar se presenta como algo natural, salvo en los casos en que haya una disfunción psicológica o fisiológica, la escritura debe ser aprendida, “no surge inevitablemente del inconsciente” (Ong, 1982, p. 84).

En este sentido, la escritura se presenta, en principio, como exterioridad que, poco a poco, es incorporada —este es el punto de toque que anotan tanto Ong como Ihde— y que entra como un elemento de complejización del sistema técnico. Ella misma obedece a la tensión estructurante/estructurado y, así, es instalada e instala nuevas formas de vida mediante lo que llamaré la dislocación sensorial producida por lo escritural. Afirma Ong:

Las tecnologías no son sólo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra. Tales transformaciones pueden resultar estimulantes. La escritura da vigor a la conciencia. La alienación de un medio natural puede beneficiarnos y, de hecho, en muchos sentidos resulta esencial para la vida humana plena. Para vivir y comprender totalmente, no necesitamos solo la proximidad, sino también la distancia. Y esto es lo que la escritura aporta a la conciencia como nada más puede hacerlo. (1982, p. 85)

Ya Platón había hecho algunas anotaciones sobre la mutación que traería consigo la escritura y sobre lo que para él constituía un peligro fundamental; a saber, las nefastas consecuencias que esto traería para la memoria y para la producción de conocimiento⁴. Si Platón, en el siglo IV a. de C,



.....

3. “The invention and development of writing was surely even more revolutionary than clock or compass with respect to human experience. Writing transformed the very perception and understanding we have of language. Writing is a technologically embedded form of language”. Traducción del autor.
4. Probablemente, la figura más conocida y a la vez más ilustrativa para comprender las críticas de Platón a las posibilidades de la escritura sea el mito de Theuth y Thamus, que presenta en *Fedro* y que recoge, de un modo particular, uno de los puntos fundamentales que estoy tratando de explicitar aquí, relacionado con el cambio en la cosmovisión: “Pues bien, oí decir que vivió en Egipto en los alrededores de Naucratis uno de los antiguos dioses del país, aquel a quien le está consagrado el pájaro que llaman Ibis. Su nombre es Theuth, y fue el primero en descubrir no sólo el número y el cálculo, sino la geometría y la astronomía, el juego de damas y los dados, y

veía cómo en la aparición de la escritura lo que se jugaba era un nuevo modo de acercarse al conocimiento, como lo muestra por medio del mito de Theuth y Thamus, lo que puede entrelazarse con la escritura es, entonces, un nuevo modo de dar cuenta del mundo.

Platón, por supuesto, funciona aquí como una referencia filosófica clave, pero, aunque pueda hablarse de escritura alfabética (aproximadamente) desde 1200 a. de C, el paso hacia la escritura como cosmovisión no tendría lugar hasta la invención de los tipos móviles de la imprenta, por parte de Gutenberg, y esto traerá consigo uno de los hitos fundamentales para empezar a pensar la modernidad; pues, como lo ha señalado Milton Santos:

[...] cada época histórica se afirma con un elenco de técnicas correspondientes que la caracterizan y la correspondencia con una familia de objetos. Con el tiempo, un nuevo sistema de los objetos responde a la aparición de cada nuevo sistema de técnicas. En cada período, también hay un nuevo ordenamiento (*arranjo*) de objetos. En realidad, no sólo hay nuevos objetos, nuevos modelos, sino también nuevas formas de acción. (2002, p. 61)⁵

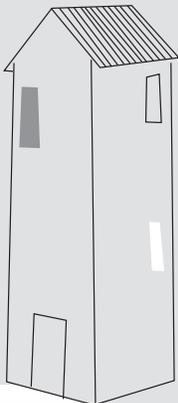
Así, desde esta percepción inicial que hago desde la escritura, lo que pretendo mostrar es que, para McLuhan, el problema de lo técnico tiene que ver con la concepción de la realidad como totalidad y con una comprensión de la complejización técnica, en términos ecológicos. Al hablar de *medio* lo más cercano a lo que podríamos equiparar esta expresión semánticamente única en el canadiense es a lo que solemos llamar *medio ambiente*. La afirmación “el *medio* es el mensaje” se presenta como una sentencia que, si bien ha resultado flexible, polisémica e impensada en las últimas décadas, está anclada a esa idea de la totalidad que obliga a pensar la noción de *medio* en términos de un ambiente (*environment*) que produce efectos, esto es, que tiene un modo *poiético* de operación y que está en constante movimiento, tal como lo muestra McLuhan, por ejemplo, en las tétradas que desarrollan en *Leyes de los medios*.

La comprensión del *medio* como entorno-ambiente hace emerger el hecho mismo de que la configuración de lo sensible no puede ser pensada allende la complejización del sistema técnico, y que, en ese sentido, el hecho técnico que constituye el desvelamiento que llamamos *mundo*, aparece anclado a los modos de desocultar que estructuran y son estructurados desde esos ambientes que constituyen las concreciones efímeras de la evolución técnica. La tarea tendrá que ver, entonces, con la comprensión misma de lo que McLuhan entiende por anti-*medio* y el modo como su reflexión se ancla tanto al arte como a la técnica, que, como lo mostraremos, son para el canadiense el haz y el envés de una misma hoja.

.....

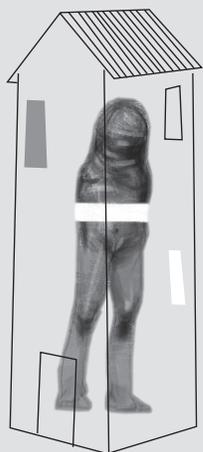
también las letras. Reinaba entonces en todo Egipto Thamus, que vivía en esa gran ciudad del alto país a la que llaman los griegos la Tebas egipcia, así como a Thamus le llaman Ammón. Theuth fue a verle y, mostrándole sus artes, le dijo que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Preguntóle entonces Thamus cuáles eran las ventajas que tenía cada una y, según se las iba exponiendo aquél, reprobaba o alababa lo que en la exposición le parecía que estaba mal o bien. Muchas fueron las observaciones que en uno y en otro sentido, según se cuenta, hizo Thamus a Theuth a propósito de cada arte, y sería muy largo el referirlas. Pero una vez que hubo llegado a la escritura, dijo Theuth: ‘Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria’. Y aquél replicó: ‘Oh, Theuth, excelso inventor de artes, unos son capaces de dar el ser a los inventos del arte, y otros de discernir en qué medida son ventajosos o perjudiciales para quienes van a hacer uso de ellos. Y ahora tú, como padre que eres de las letras, dijiste por cariño a ellas el efecto contrario al que producen. Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo” (2002, 274c-275b).

5. Traducción del autor.



Esta idea no pasa, como podría sugerirlo una lectura inicial, por el hecho de que el arte y la técnica se encuentren en una suerte de hermandad o coincidencia formal; de hecho, el acercamiento que se da entre las dos ideas tiene su origen en una idea de base que es explorada por los McLuhan (Marshall y su hijo Eric) en *Laws of Media. The New Science* (1988), y que tiene que ver con el concepto de *artefacto*. La noción de artefacto es amplia, en la medida en que se ancla no solo a la idea, más obvia y tradicional, del objeto-simple o *hardware*, sino, también, a una suerte de engranajes procesuales, como el lenguaje, las leyes, las ideas, y más ampliamente con una serie de dominios que tradicionalmente no entrarían dentro de la categoría de artefactos.

Ahora bien, junto con esta primera ampliación de la idea del artefacto, en *Laws of Media...*, los McLuhan sugieren que, en “el nuevo diccionario” que han construido, la idea de artefacto se extiende aún más allá e incluiría “entidades [...] estéticas, artes o ciencias” (1988, p. 224). La inclusión del arte como artefacto pone sobre la mesa el carácter amplio que los McLuhan asignan a esta idea y evidencia la inserción de la *poiésis* propia del artista como un componente fundamental dentro de la totalidad de esa mirada ecológica que plantea la noción misma de *medio*. Esta idea, que aparece dibujada en varios lugares de la obra de McLuhan, se concreta —o mejor, aparece estabilizada— en un iluminador pasaje de *La aldea global*:



El sensorio común, que es el uso adecuado que Goethe hace del término *Weltinneraum*, contiene todas las figuras potenciales en un sensual estado latente al mismo tiempo. El fondo proporciona para ello la estructura o el estilo de conciencia. La forma de ver o los términos por los cuales se percibe una figura. El estudio del fondo en sus propios términos es virtualmente imposible puesto que por definición éste es, en cualquier momento, subliminal y ambiental. La única estrategia posible es construir un antimedio, lo cual es la actividad normal del artista, la única persona en la cultura cuya tarea es volver a entrenar y poner al día la sensibilidad. (McLuhan y Power, 1988, p. 23)

La idea de base de McLuhan es, en principio, bastante clara. La percepción parece estar anclada al recorte de la figura a partir del fondo y, consecuentemente, a la pérdida de la totalidad; sin embargo, en la base parece haber otra problemática clave, atinente al modo mismo en que el fondo resulta imposible de percibir, en la medida en que obra como un todo silencioso y, a su vez, poiético, al crear las estructuras fundamentales que se concretan en la cosmovisión vigente.

De algún modo, lo que McLuhan intenta mostrar aquí es el modo como los *medios* concretan su propia capacidad poiética, al construir un *sensorium* que, diríamos, en cuanto fulcro de las percepciones comunes, resulta imperceptible. De algún modo, la tarea del arte consistiría en la tematización de ese *sensorium* común, o, dicho de otra manera, la labor del arte y de los artistas tendría que ver con la posibilidad de hacer reemerger el fondo, pero en términos de un anti-*medio* que resultaría ser una suerte de fondo repotenciado.

Un par de aclaraciones aquí. En primer lugar, es cierto que la idea del anti-*medio* nunca termina de ser clara en McLuhan, esto es, no hay una definición precisa y puntual (cosa muy común en el canadiense) que permita pensar en términos concretos a qué apunta esta idea; sin embargo, sí hay un punto de engranaje clave, y es, precisamente, la dialéctica figura-fondo y el problema preceptivo del “recorte” de la figura que operaría, en especial, en la civilización occidental.

No debe perderse de vista aquí la tensión que explicitaba entre extensión y autoamputación, según la cual, todo *medio*, al insertarse (al actualizarse) en la totalidad intersistémica, produce un efecto de entumecimiento que repercute en la retracción de ciertas facultades, que quedarían eclipsadas ante la emergencia de otra(s). Es el caso de la experiencia de escritura de la modernidad, que habría puesto en un lugar privilegiado la vista respecto a los demás sentidos, y creado una suerte de “predisposición (sesgo, *bias*) visual” (McLuhan, 1969, p. 24; McLuhan y McLuhan, 1988, p. 65). Como lo sostienen los McLuhan: “esta es la propiedad de la visión por sí sola: ningún otro sentido,

en alta definición, esto es, llevado a una intensidad de operación, puede suprimir el fondo, aislando y separando figuras” (1988, p. 15).

El sesgo visual, entonces, evidencia una falla preceptiva que se ancla a la autoamputación puesta en marcha por el hombre mismo. *Si quisiéramos explorar esto en otros términos*, podríamos decir que los modos de desocultamiento que operan en lo técnico suponen una constante tensión entre actualizaciones y potencialidades, que se traducen, precisamente, en los modos mismos en que la complejización de lo técnico tiende a hacer emerger ciertos modos de lectura y comprensión de la realidad sobre otros.

No creo que McLuhan ignorara este punto, pues su comprensión de los *medios* permite hacer una lectura del modo en que la complejización de lo técnico encarna, ella misma, un *zeitgeist*; a mi juicio, el punto clave para entender la idea del *medio* como *ambiente* tendría que anclarse, entonces, a esa idea de la comprensión de la totalidad, esto es, al *fondo-y-figura*, prescindiendo del espacio teórico del *entre*.

Este sería el segundo punto por aclarar aquí: el trabajo del arte es despertar al hombre de un cierto sonambulismo —encarnado, en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (McLuhan, 1996), en la figura del general David Sarnoff—, que marcaría los estadios propios de la evolución técnica y del modo en el que los “nuevos” *medios* son incorporados. No hay una visión fatalista aquí, esa sería una lectura descuidada de McLuhan; lo que tiene lugar es el llamado a la comprensión misma de lo técnico, en términos de una totalidad ambiental que, en cuanto *fondo-y-figura*, reconfigura el modo como se comprende la realidad, el modo mismo en el que los hombres tecnológicamente habitan la tierra.

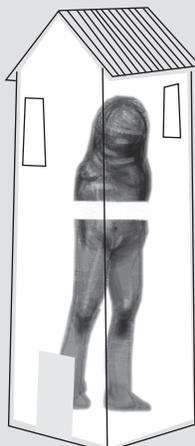
De ahí que el llamado al arte como *anti-medio* no tenga que ver con una suerte de movimiento salvífico, en los términos heideggerianos del valor intrínseco del arte; no creo que McLuhan trate de hallar, al estilo Heidegger, su propio Hölderlin, y hacer del arte un lugar sacrosanto en el que reemerge lo humano. La visión de la técnica que

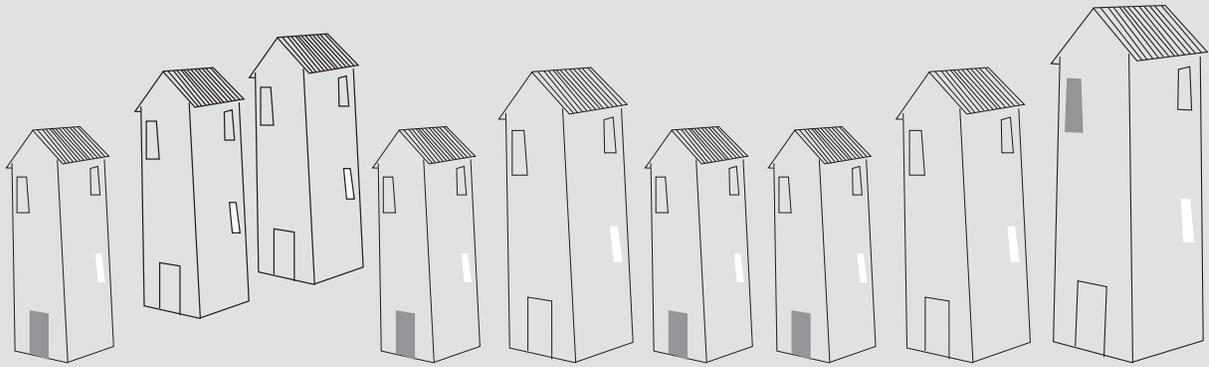
subyace a esta comprensión ambiental poco o nada tiene que ver con la fatalidad. Se trata, más bien, de ser capaces de atisbar las consecuencias que en la totalidad intersistémica tiene la aparente irrupción⁶ de un nuevo *medio* y del modo como esta irrupción evolutiva reconfigura el *zeitgeist*.

En ese sentido, en *From Cliché to Archetype* (McLuhan y Watson, 1970), McLuhan explora la idea del *ambiente como cliché*, que será el punto de toque para estructurar este acercamiento al arte y el modo en el que puede ser repensada la idea de *medio*. El cliché debe ser asido desde uno de los lugares más extraños en los que lo ubica el canadiense: el cliché es una sonda (1970, pp. 53 y ss.). Quizá la idea de la sonda sea, de nuevo, uno de los conceptos con los cuales McLuhan más juguetó a lo largo de su vida. Ya en 1967, en su célebre texto con Gerald Stearn, decía a propósito de sí mismo: “soy un investigador que arroja sondas. Carezco de una posición o un punto de vista determinados” (1973, p. 9). Esta postura irritó a críticos y académicos, y le valió a McLuhan el estatus de pseudopensador, en la medida en que “su fe en el poder de las sondas [le] permitió [...] pronunciarse sobre una amplia gama de temas, desde lo más serio a lo ridículo, sin comprometerse en conclusiones ni probar científicamente sus hipótesis” (Terrence Gordon, 2005, p. 47)⁷.

.....

6. Digo “aparente”, pues ya se sabe que de lo que se trata es de un proceso continuo y perenne de complejización. La idea de irrupción parecería sugerir una presencia del todo nueva y, si bien esa es la sensación que a veces puede percibirse, no debe olvidarse aquí que la diferencia entre un cascanueces en el amanecer del hombre y un ordenador de última generación no es más que una diferencia de grado de complejidad, es decir, no opera aquí una distinción de corte ontológico como lo insinué, mucho más arriba, en la Introducción.
7. Sobre este punto en particular, James Carey sostiene: “McLuhan is beyond criticism not only because he defines such activity as illegitimate but also because his work does not lend itself to critical commentary. It is a mixture of whimsy, pun and innuendo. These things are all right in themselves, but unfortunately one cannot tell what he is serious about and what is mere whimsy. His sentences are not observations as assertions but, in his own language, ‘probes’ (1968, 291)” (citado en Marchessault, 2005, p. 53).





Sin embargo, más allá de la científicidad o no de las posturas mcluhanianas, cabe preguntarse qué es lo que, en concreto, mienta el recurso de la sonda y cómo se entrelaza con la idea de cliché. En principio, podríamos apelar al lexicógrafo y, desde allí, iniciar nuestra búsqueda: una sonda es definida como una “cuerda con un peso de plomo, que sirve para medir la profundidad de las aguas y explorar el *fondo*”; allí está el primer punto clave: la posibilidad de explorar el fondo. Ciertamente, la idea de McLuhan tenía que ver con un abordaje no sistemático de la realidad, que le permitiera asir los fenómenos que tenían lugar en ella desde una visión que estuviera imbricada en la totalidad.

La mirada del letrado moderno, del ilustrado, se había traducido, para McLuhan, en un recorte de la figura y un repliegue hacia un área difusa del fondo; su visión de la realidad como fondo-y-figura le obligaba a pensar desde una inversión metodológica en la que la posibilidad de *sondear* lo liberase del prejuicio purificador del método científico y de la fuerte herencia *escritural* que se cernía sobre él. En últimas, la idea de sonda, tal y como la trabaja McLuhan, no dista mucho de aquello que afirma el lexicógrafo: se trata de un instrumento, o *artefacto*, utilizado para investigar cualquier configuración desconocida o para recuperar, y esto es clave para el canadiense, aquel fondo olvidado-replegado, y poder pensar sus efectos invisibles e imperceptibles.

De este modo, en *From Cliché to Archetype*, se propone la idea de pensar el cliché en términos de una sonda; esto es, en términos de una suerte de artefacto que permita cavar lo suficiente para recuperar ese fondo que aparece como olvidado, en medio de esa *irrupción* que acontece en cada

momento de la complejización del sistema técnico; la *irrupción* que marca cada cambio, cada etapa de complejización. De ahí que McLuhan afirme:

[...] la definición más simple de cliché es en términos de una “sonda” (en cualquiera de las numerosas áreas de la conciencia humana) que promete información pero que, usualmente, proporciona la mera recuperación de viejos clichés. El punto de partida de este libro son, entonces, clichés como “verde-como-el césped”, “astuto-como-el zorro”, “marrón-como-una-frambuesa” y “recto-como-la-lluvia”. Las similitudes entre esta clase de clichés y el motor de un automóvil como cliché son espectaculares.⁸ (McLuhan y Watson, 1970, p. 55)

¿Qué significa esto en concreto? Ciertamente, la asimilación del cliché asentado en la mera expresión lingüística y el motor de un automóvil parece extraña e incluso falaz en un primer momento⁹.

.....
8. “[...] The simplest definition of cliché is a ‘probe’ (in any of the multitudinous areas of human awareness) which promises information but very often provides mere retrieval of old clichés. The starting point of this book, the is the ‘green-as-grass’, ‘quick-as-a-fox’, ‘brown-as-a-berry’, ‘as-right-as-rain’ cliché”.

9. Sobre este particular punto, Terrence Gordon, Hamaji y Albert anotan:

“Both the clichés and the engine create new environments:

1. Meaningless communication and endless commuting respectively.

2. Invisible/visible junkyards of speech/writing (the vehicles of thought) and visible junkyards of scrapped road vehicles respectively.

3. Disfigured mindscapes and landscapes respectively. McLuhan and Watson take the connection between verbal and nonverbal clichés and their corresponding

La fractura de los juegos de lenguaje sobre los que tradicionalmente se inscriben los dominios semánticos atinentes a cada uno de los términos que McLuhan pone en conjunción relacional hace pensar en la visión que, en términos cotidianos, se tiene de lo técnico. Sin embargo, McLuhan retoma una idea que es clave y que tiene que ver con la idea de que el lenguaje constituye el artefacto humano más complejo, y con el modo en el que este modela las formas de empoderamiento del mundo. En otras palabras: el lenguaje es el artefacto más complejo, y a lo que asistimos a lo largo de la historia es a un movimiento de fragmentación que se objetiva en la concreción de técnicas cada vez más especializadas, pero que, a su vez, tienen consecuencias en el lenguaje mismo.

Cuando en *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1996), McLuhan habla de metáforas, mienta precisamente este punto: el lenguaje brinda las estructuras de base, es —digámoslo así— el *λόγος* primero sobre el que se asienta el mundo como hecho técnico, pero este, a su vez, es remodelado por las técnicas —fragmentadas y especializadas— que se concretan en los estadios continuos de la evolución. Así, el modo en el que el cliché lingüístico se acerca al motor de un automóvil tiene que ver con el hecho mismo de que, en ambos casos, lo que ha operado es la reconfiguración del lenguaje, en términos de artefacto inmerso en un movimiento de complejización.

El lector percibirá aquí una suerte de confusión, en la medida en que la reflexión mcluhaniana parece orbitar sobre un juego de palabras en el que las ideas de sonda y cliché no parecen aclararse del todo; es el momento de desenmarañar esta aparente aporía. Tomemos el lenguaje como artefacto complejo y pensemos los modos en que este se reconfigura; quizá una breve alusión a una idea de Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* sea útil aquí como modo de ilustrar el punto de partida: “nuestro lenguaje puede verse como una vieja ciudad: una maraña de callejas y plazas, de viejas y nuevas casas, y de casas con anexos de diversos períodos; y esto rodeado de un conjunto

de barrios nuevos con calles rectas y regulares y con casas uniformes” (1999, p. 18).

El lenguaje, en cuanto artefacto, debe ser pensado como móvil; esto es, como susceptible de cambios y mutaciones performativas. El modo en el que el artefacto-lenguaje muta obedece al hecho mismo de que está articulado en el movimiento de la evolución técnica, pero, también, a la manera en que opera como vector de legibilidad. Reaparece el problema central, que es, en últimas, el que mienta el símil de Wittgenstein entre lenguaje y ciudad: en cuanto artefacto complejo, el lenguaje sienta las bases mismas del mundo, y es, a la vez, afectado por el mundo mismo, pero en esa afectación sigue operando como vector de legibilidad en constante reconfiguración.

El movimiento no es en ningún momento paradójico y, precisamente por ello, McLuhan puede permitirse hablar de clichés: en cuanto estructurantes, los *medios* —esos ambientes que ya se habían abordado— suponen una suerte de estabilización, que, sin embargo, está en constante recomposición, en virtud del polo estructurado de la relación dialéctica que ellos mismos (nos) proponen; así, nuestras extensiones, los *medios*, los artefactos, son clichés en la medida en que se instalan, reconfigurando nuestro existir, nuestra cosmovisión, y son incorporados en virtud de su repetibilidad, hasta el punto en que olvidamos su existencia.

El cliché funge como sonda en la medida en que solo desde lo ya incorporado es posible percibir los modos en los que se da la complejización técnica, y el desvelamiento que aquí tiene lugar es solo posible desde lo que McLuhan llama el *espejo retrovisor*: “debido a que el presente es siempre

.....

archetypes further. They note that language extends all our physical senses at once and that these are integrated when language is spoken, but that the visual sense is isolated and highly specialized when language is written. Because McLuhan and Watson conceive of clichés as media/extensions/technologies, they detect not only similarities but direct links between the effects of past technologies and the accretion of clichés that characterizes language” (2007, p. 128).



un periodo de penoso cambio, cada generación tiene una visión del mundo en el pasado: Medusa es vista a través de un escudo lustrado: el espejo retrovisor” (McLuhan y Powrs, 2005, p. 14). Cada técnica es incorporada de modo relacional desde la seguridad que brinda lo ya conocido, así como el ordenador parece ser una versión especularmente aumentada de la máquina de escribir y el automóvil, la transmutación mecánica del carruaje, lo que funciona como sonda es precisamente el cliché, lo conocido, lo ya estabilizado.

El *espejo retrovisor* es la condición de posibilidad perceptiva para que la técnica más compleja pueda ser incorporada. El *medio* es el mensaje. En este punto estriban las posibilidades exploratorias de la *sonda*, entendida desde el cliché. Si el lenguaje es, él mismo, un cliché, los artefactos fragmentados y especializados que se le desprenden constituirán, a su vez, clichés, en cuanto brindan al hombre el *zeitgeist* que marca los rasgos de cada época y que hallaría su fulcro, como lo hemos visto ya, en el momento en que un *medio* amplifica una capacidad del hombre, actualizándose y deviniendo fondo; de ahí que, como lo sostiene McLuhan:

[...] todos los medios de comunicación¹⁰ son clichés que sirven para ampliar el ámbito de acción del hombre. Estos medios crean (*create*) ambientes que entumescen nuestro poder de atención a través de

su pura capacidad de penetración. [...] los ambientes creados por las extensiones, lingüísticas y de otra índole, de nuestras capacidades están constantemente creando nuevos modos de pensar y de sentir. (McLuhan y Watson, 1970, p. 57)

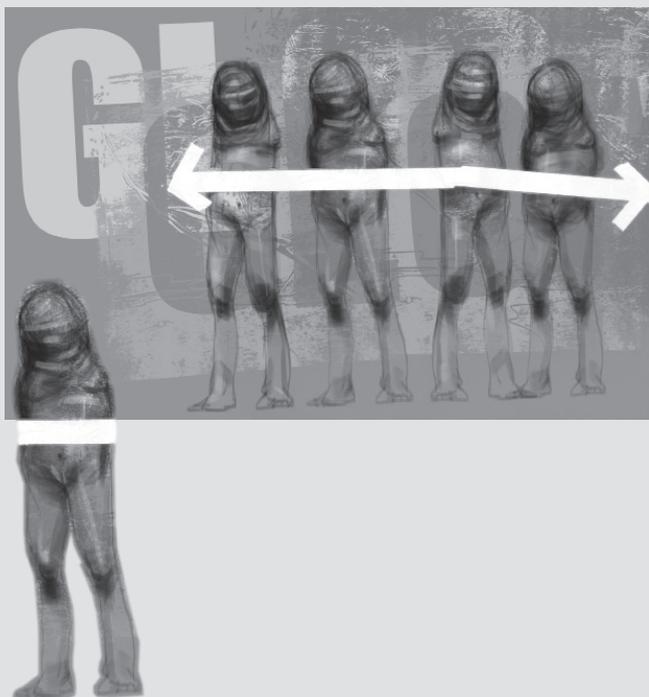
Creo que aquí se abre un punto clave: parte de la esencia del cliché es que, de algún modo, es olvidado y, más aún, invisibilizado en cuanto fondo. No somos conscientes de un cliché más que cuando lo tematizamos, pues se instala cómodamente en la cotidianidad. Hablar de un cliché *lingüístico* como “verde-como-el-césped” remite más claramente a la idea de una expresión agotada, es cierto, pero aun en su estado de agotamiento, nadie pondría en duda que se trata de una expresión que mienta un modo de ver el mundo que ha sido interiorizado; ahora bien, hablar de un motor de un automóvil como cliché se refiere a algo similar, pues no es el motor en cuanto objeto-simple lo que constituye el cliché, sino el hecho mismo de que podamos pensar en términos de un ambiente creado por el automóvil que lo hace invisible.

El entumecimiento mcluhaniano no tiene que ver, diríamos, con un sonambulismo o una ceguera frente a la complejización del sistema técnico, sino, más bien, con una pérdida perceptiva anclada al hecho mismo de que la incorporación no supone un movimiento consciente. El cliché está anclado a la invisibilidad, pues solo en la medida en que deviene fondo podremos hablar de él como un cliché. Ahora bien, esta invisibilidad es performativa, en la medida en que crea ambientes; en este punto no debe olvidarse que, como lo indicaba desde la segunda parte del trabajo, la idea misma de *medio*, para McLuhan, tiene una connotación ambiental: la idea del *medio*, del artefacto, pensado como objeto-simple carece de sentido en este contexto.

Los *medios* son pensados como ambientes en la medida en que tienen efectos en la totalidad inter-sistémica; cuando líneas arriba hablaba del *zeitgeist*,

.....

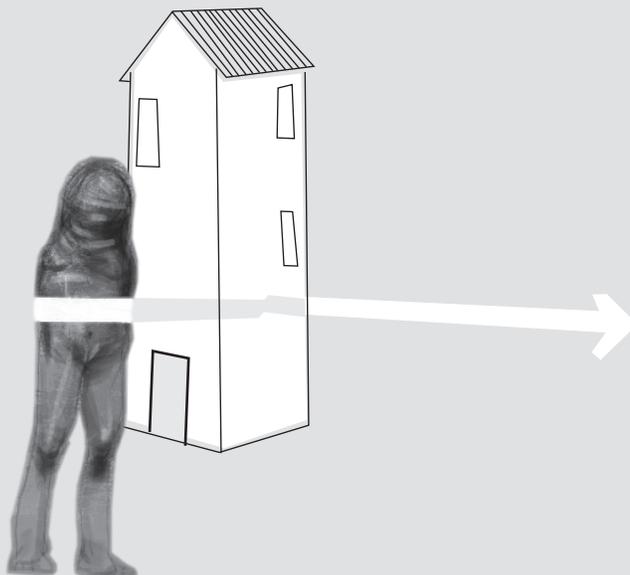
10. No debe perderse de vista aquí que, para McLuhan, “comunicación” significa, fundamentalmente, cambio.



a lo que me refería es precisamente a eso, a la imposibilidad de una mirada no *eco*-lógica al *medio* McLuhaniano. Que los *medios* “creen” ambientes no implica una separación entre el creador y lo creado, pues el ambiente no es algo externo u otro del *medio*; lo que sugiere McLuhan tiene que ver mucho más con el hecho de que los *medios* constituyen ambientes. La luz eléctrica, por usar el más obvio de los ejemplos, es ella misma un ambiente, pues no es posible escindir la concreción de cada estadio de la complejización de lo técnico, de los efectos que tiene en el mundo que, ella misma, desoculta.

La comprensión ambiental de los *medios* que tiene McLuhan es, consecuentemente, una comprensión que opera bajo el supuesto de un *lógos* técnico, que se recompone en cada movimiento de la complejización del sistema técnico mismo. Esto no significa, bajo ningún punto de vista, que a lo largo de la complejización y la evolución técnica haya una total conciencia por parte de la mayoría de los hombres acerca de los cambios que se están produciendo, de ahí la apelación a la idea de los viejos clichés como modo de aseguramiento ontológico en medio de los momentos de aceleración evolutiva, en la medida en que el cliché *termina por devenir arquetipo*.

Hemos llegado al punto clave: el cliché funciona como una sonda en la medida en que permite investigar el pasado y recuperarlo; aun bajo la forma de un cliché nuevo, encarna la posibilidad misma de describir los modos de empoderamiento del hombre de su propio mundo



en épocas pasadas, que son, en últimas, los que permiten la legibilidad del propio presente. Vemos el mundo a través del espejo retrovisor.

Con todo, la posibilidad de la sonda hace emerger la otra cara del cliché McLuhaniano, aquella que lo acerca más a la idea que tradicionalmente tenemos del término, relacionada con el hecho mismo de que se trata de una suerte de artefacto al cual estamos tan habituados que se hace invisible a nuestra percepción, y que no tenemos conciencia de sus efectos, que son los ambientes mismos: “los efectos de los medios de comunicación son nuevos ambientes, tan imperceptibles como el agua para el pez, subliminales en su mayoría”(1969, p. 22). Quizá el ejemplo más claro para comprender este punto —además de la luz eléctrica— sea el lenguaje. Si recuperamos algunas de las ideas expuestas apenas unas líneas arriba, resulta claro que, pensado en términos de la cotidianidad, no somos conscientes de los efectos que produce el lenguaje.

El lenguaje es un cliché, es un (*medio*) ambiente que produce toda suerte de efectos que se invisibilizan ante nuestros ojos, o, como lo sugiere McLuhan, el cliché produce una suerte de anestesia que encontraría su apoyo en la incorporación de la técnica. En este sentido, los ambientes constituyen clichés. El pasaje de CA citado más atrás revela el modo en el que McLuhan comprende los *medios* como clichés, pero dado que los *medios* constituyen los ambientes, resulta claro que el acercamiento cliché-ambiente tiene que ver con el modo en el que tales ambientes que se constituyen desde las complejizaciones del sistema técnico son invisibles para quienes los habitan. Esta idea estaba ya sugerida en el preámbulo de GG, donde, a propósito precisamente del término “galaxia”, McLuhan afirmaba:

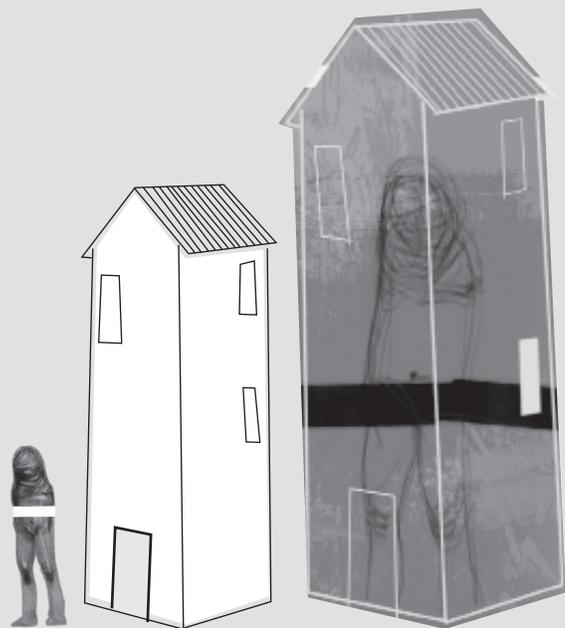
Podría resultar alguna ventaja en sustituir “galaxia” por “medio ambiente” o “circunstancia”. Toda tecnología tiende a crear un nuevo mundo circundante para el hombre. [...] Los distintos medio ambientes tecnológicos, no son meros receptáculos pasivos de las gentes, son, por el contrario, procesos activos que dan nueva forma tanto al hombre como a otras tecnologías. (1985, p. 6)

Resulta del todo sugerente la aproximación que hace McLuhan a la idea del ambiente, en términos de ‘galaxia’ y de ‘circunstancia’, toda vez que sugiere la necesidad de pensarlo como un armazón que indica esa totalidad que está engrandada en la visión de la figura-y-fondo. Hablar de una *galaxia Gutenberg* tiene que ver con la necesidad de comprender los cambios que opera la complejización técnica de lo escritural en la cosmovisión del hombre y el modo mismo en el que se reconfigura la realidad. De ahí que la idea de la ‘circunstancia’ opere de modo clave en la comprensión de lo ambiental mcluhaniano, toda vez que evidencia que lo que tiene lugar en cada etapa de la complejización técnica envuelve al hombre en su totalidad y, a la vez, muestra cómo la transductividad inherente a la relación hombre-técnica se traduce en la concreción de esa nueva circunstancia; o, diría el lexicógrafo, “el mundo en cuanto mundo de alguien”.

Con todo, más allá del juego de palabras que se pueda emprender a partir de los tres términos que el canadiense usa en *La galaxia Gutenberg...*, lo que es más relevante es la idea del ambiente en términos de un proceso activo, no de un simple contenedor. Este punto, explotado no solo en dicho libro, sino también en *Contraexplosión*, aparece explicitado de forma reveladora en un escrito menos conocido, de 1966, que lleva por título *The Emperor's Old Clothes*.

En contraste con otros lugares, incluido *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, donde McLuhan había trazado su idea de la comprensión de los *medios* como ambientes, en este texto hay una definición taxativa del término: “un ambiente es una organización especial de las energías disponibles. En tanto sistema de energía, un ambiente es un proceso. Reprocesa los ambientes previos. Los viejos ambientes son los nutrientes de los nuevos”¹¹ (1966, p. 3).

Con esta idea, McLuhan parece revelar lo que entraña su concepto del ambiente, ahora en términos más explícitos: si de una parte teníamos el elemento de la invisibilidad, ahora aparece lo procesual como pieza clave del engranaje. Resulta claro, a mi juicio, cómo estos dos elementos



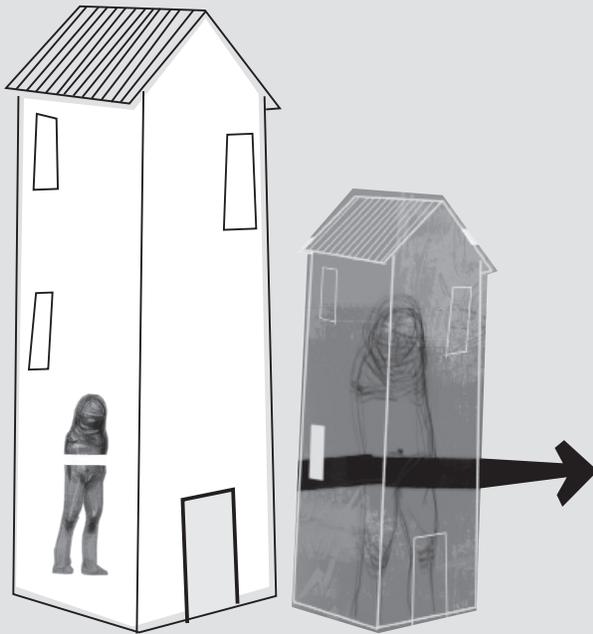
aparecen imbricados en una única relación, que evidencia el modo mismo en el que opera lo tecnológico de la tecnicidad. Cuando McLuhan sugiere que los ambientes constituyen una organización de energías disponibles, lo que esta idea refiere es el hecho mismo de que los modos en los que el hombre desoculta su mundo parten de ese mismo mundo. Lo tecnológico reconfigura el mundo en virtud de un plexo referencial ya existente y desde el cual operan los desocultamientos que se dan en cada caso. La ingeniería genética sería impensable sin los desarrollos de la ciencia del siglo XIX, así como el carruaje es —esto lo sabe McLuhan con claridad— un estadio previo del automóvil.

En ese sentido, el ambiente es un fruto de lo tecnológico de la tecnicidad, es la resultante de una génesis siempre inconclusa, y es invisible porque estamos inmersos en él. Vivimos a través de las imágenes que ofrece el espejo retrovisor, o, diría McLuhan:

[...] jamás podemos ver las ropas nuevas del Emperador, pero somos admiradores incondicionales de su vieja vestimenta. Solamente los niños pequeños y los artistas son sensorialmente aptos para percibir los nuevos ambientes. Los niños pequeños y los artistas son seres *antisociales* que están tan poco

.....

11. "An environment is a special organization of available energies. As an energy system, an environment is a process. It reprocesses the earlier environments. Old environments are the nutriment of new ones".



impresionados por las viejas costumbres como si lo están por las nuevas. (Cursivas del autor) (1966, p. 4)

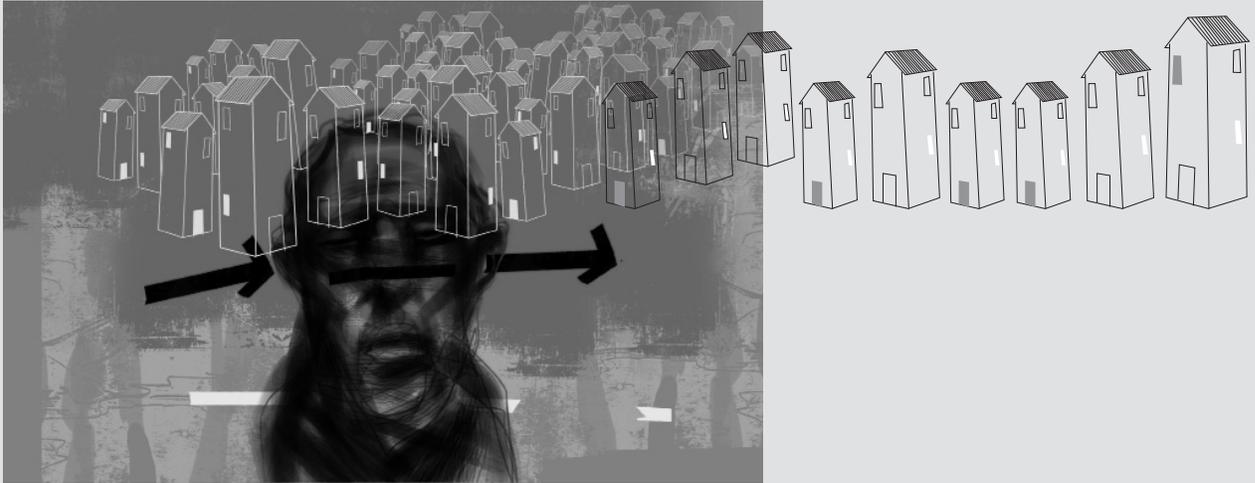
Estamos inmersos en un ambiente que nos modela y que no percibimos, que nos hace ser lo que somos y que actúa repliegado como un fondo que estructura lo que, con Husserl, llamaríamos el *mundo-de-la-vida*; la no tematización de nuestro ambiente muestra, por demás, su capacidad poética, pues en la medida en que deviene para nosotros imperceptible, su capacidad performativa es mayor; como lo diría el mismo McLuhan en la más famosa de sus reformulaciones de su conocida afirmación: el *medio* es el masaje. Ahora bien, esta capacidad poética-performativa del ambiente tiene lugar desde un movimiento doble, en la medida en que ese masaje constante tiene claros nexos con el modo en el que el *λόγος* técnico abre sus modos de empoderamiento del mundo.

Esta tensión dialéctica es, a mi juicio, el punto clave del acercamiento de McLuhan a la técnica y uno de los modos más certeros para evidenciar la transductividad hombre-técnica. En últimas, lo que ofrece la idea del ambiente como proceso es el componente de la performatividad y la complejidad propias de cualquier modo del habitar del hombre sobre la tierra; pero, sobre todo, la imposibilidad de reducir la reflexión sobre los *medios* a las objetivaciones objetuales; en este sentido, resulta clave mostrar, una vez más, el entretejimiento entre *λόγος* técnico y mundo como las dos aristas fundamentales para comprender lo humano.

Creo que McLuhan ha dado buenas pistas para esta comprensión y que la invisibilidad que traza cada ambiente es, a su vez, una *invisibilidad poética*, pues la actividad de cualquier sistema repercute necesariamente en todos y cada uno de los elementos que lo conforman. Ahora bien, esta *invisibilidad poética* de la que hablo aquí funciona en términos de una suerte de concepto-límite, es decir, como un modo de asir teóricamente el problema de la no percepción del entorno; sin embargo, McLuhan parece tener ciertas dificultades con el posible sonambulismo que podría advenir en su era electrónica. Reaparece aquí esa fantasmagoría construida desde la figura del general Sarnoff, que, en últimas, encarna lo que mienta el sonambulismo que preocupa a McLuhan: la posibilidad de pensar una escisión entre el hombre y su(s) técnica(s).

Referencias

- Gille, B. (1989), *Introducción a la historia de las técnicas*, traducción de José M. García de la Mora, Barcelona, Cítica/Marcombo.
- Ihde, D. (1990), *Technology and the Lifeworld. Form Garden to Earth*, Indianápolis, Indiana University Press.
- Kattan, N. (1972), “Marshall McLuhan”, en AA. VV., *Análisis de Marshall McLuhan*, traducción de Alejandro Ferreiroa, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-25.
- Marchessault, J. (2005), *Marshall McLuhan*, Londres, Sage.
- McLuhan, M. (1966), “The Emperor’s Old Clothes”, en Kepes, G. (ed.), *The Man-Made Object*, Nueva York, George Brazillier, pp. 90-95.
- (1969), *Contraexplosión*, traducción de Isidoro Gelstein, Buenos Aires, Paidós.
- (1985), *La Galaxia Gutenberg: génesis del “Homo Typographicus”*, traducción de Juan Novella, Madrid, Aguilar.
- (1996), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, traducción de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós.



- McLuhan, M. y McLuhan, E. (1988), *Laws of Media. The New Science*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press.
- McLuhan, M. y Powers, B. R. (2005), *La aldea global*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa.
- McLuhan, M. y Stearn, G. E. (1973), *McLuhan: caliente y frío*, traducción de Horacio Laurora, Buenos Aires, Sudamericana.
- McLuhan, E. y Terrence Gordon, W. (2005), *Marshall McLuhan Unbound*, vol. 20, Corte Madera, CA, Ginko Press.
- McLuhan, M. y Watson, W. (1970), *From Cliché to Archetype*, Nueva York, The Viking Press.
- Ong, W. (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: FCE. Traducción de Angélica Sherp.
- Platón (2002), “Fedro”, en *Diálogos*, vol. III, introducción, traducción y notas de E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos.
- Santos, M. (2002), *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Terrence Gordon, W. (2005), *McLuhan para principiantes*, traducción de Guillermo Sabanes, Buenos Aires, Era Naciente.
- Terrence Gordon, W.; Hamaji, E., y Albert, J. (2007), *Everyman's McLuhan*, Nueva York, Mark Batty Publisher.
- Wittgenstein, L. (1999), *Investigaciones filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México, UNAM/Crítica.