

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

EL APOTEGMA MEDIÁTICO

LA NOCIÓN DE *MEDIO* EN MARSHALL MCLUHAN

[Tesis de grado presentada como requisito para optar el título de Doctor en Filosofía]

Sergio Roncallo Dow

Francisco Sierra Gutiérrez, Ph.D

[Director]

BOGOTÁ D.C., ABRIL DE 2010



EL APOTEGMA MEDIÁTICO
LA NOCIÓN DE MEDIO EN MARSHALL MCLUHAN
SERGIO RONCALLO DOW

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

EL APOTEGMA MEDIÁTICO

LA NOCIÓN DE *MEDIO* EN MARSHALL MCLUHAN

[Tesis de grado presentada como requisito para optar el título de Doctor en Filosofía]

Sergio Roncallo Dow

Francisco Sierra Gutiérrez, Ph.D

[Director]

BOGOTÁ D.C., ABRIL DE 2010

A mi papá, de quien jamás pude
despedirme

I have no fixed point of view, no commitment to any theory—my own or anyone else's. As a matter of fact, I'm completely ready to junk any statement I've ever made about any subject if events don't bear me out, or if I discover it isn't contributing to an understanding of the problem.

M. McLuhan.

Now we know: McLuhan was right.

The Reporter. June. 1976.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
PARTE I	
EL APOTEGMA MEDIÁTICO. CUATRO (IN)VERSIONES PRELIMINARES	
1. <i>Preludio</i> . McLuhan y el trasfondo técnico y tecno-lógico.....	17
2. La primera (in)versión del Apotegma. Técnica.....	19
3. La segunda (in)versión del Apotegma. Tecno-logía.....	29
4. La tercera (in)versión del Apotegma. <i>Tertium Datur</i>	47
5. La cuarta (in)versión del Apotegma. El <i>medio</i> es el mensaje.....	62
PARTE II	
ESCRIBIR LA GALAXIA	
1. De la vida al mundo-de-la-vida. Hacia una posible fenomenología empírica de lo tecno-lógico.....	72
2. De vuelta atrás. McLuhan.....	90
3. El <i>medio</i> es Gutenberg. Hacia una interpretación tecno-lógica de la modernidad como experiencia de lo escritural.....	99
4. ¿Determinismo tecno-lógico?.....	137
PARTE III	
EL APOTEGMA MEDIÁTICO. NUEVAS (IN)VERSIONES	
1. La quinta (in)versión del Apotegma. <i>Ge-stell</i>	158
2. La sexta (in)versión del Apotegma. Metáforas.....	183
3. La séptima (in)versión del Apotegma. Habitar.....	209
4. <i>Inter-medios</i> . Tocar-soltar.....	235
5. La octava (in)versión del Apotegma. <i>Mito-logías</i>	256
6. La novena (in)versión del Apotegma. Movimiento.....	301
IV. CODA	
LA (IN)VERSIÓN FINAL. EL ARTE COMO ANTI-MEDIO	
1. Ambientes, clichés y sondas.....	348
2. Arte, artistas y <i>anti-medios</i>	363
3. <i>Finale</i> . Arte, ética y política.....	373
BIBLIOGRAFÍA.....	391

ABREVIACIONES

OBRAS DE MARSHALL MCLUHAN

LIBROS

AG: *La Aldea Global*

ASM: *El Aula sin Muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*

CA: *From Cliché to Archetype*

CE: *Contraexplosión*

CF: *McLuhan: caliente y frío*

CT: *The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time*

CM: *Comprender los Medios de Comunicación. Las Extensiones del Ser Humano*

EM: *Essential McLuhan*

GG: *La Galaxia Gutenberg. Génesis del Homo Typographicus*

LM: *Laws of Media. The New Science*

MB: *La Sposa Meccanica. Il Folclore dell' Uomo Industriale*

MM: *El Medio es el Masaje*

UM: *Understanding Media. The Extensions of Man*

VP: *A través do ponto de fuga. O espaço na poesia e na pintura*

ARTÍCULOS

MM2: *Myth and Mass Media*

LM2: Multi-Media. Laws of Media

LM3: Laws of the Media

PB: Playboy Interview. A candid conversation with the high priest of *popcult* and metaphysician of media

IE: The Invisible Environment: The Future of an Erosion

OC: The Emperor's Old Clothes

EA: The Relation of Environment to Anti-Environment

OTRAS OBRAS ABREVIADAS

MARTIN HEIDEGGER

CHP: Construir, Habitar, Pensar

LC: La Cosa

LT: Protocolo a 'Seminario de Le Thor, 1969'

OT: La Constitución Ontoteológica de la Metafísica Occidental

PT: La Pregunta por la Técnica

ST: *Ser y Tiempo*

LUDWIG WITTGENSTEIN

CAM: *Los Cuadernos Azul y Marrón*

IF: *Investigaciones Filosóficas*

TLP: *Tractatus Logico-Philosophicus*

INTRODUCCIÓN



George Steiner dijo alguna vez a propósito de lo que significaba para él leer a Marshall McLuhan: “No es cosa fácil de hacer. Los escritos de Marshall McLuhan están tan llenos de novedad, fuerza de sugestión, vulgaridad intelectual y descuido que uno se siente tentado enseguida a dejarlos a un lado”. Es posible que Steiner tuviera razón. Leer a McLuhan es complejo y, muchas veces, desalentador. En

efecto, sus textos están llenos de reiteraciones, de referencias no explicadas y acude a la tradición literaria y filosófica como mejor le conviene. Un *scholar* ortodoxo diría, sin más, que McLuhan es un pensador poco riguroso, que no respeta las fuentes originales y que deforma la intención de los autores con los que trabaja. En mi opinión, esto es lo más valioso de su trabajo: la filosofía, la literatura o lo que sea que leamos, debe servir para pensar. Esto lo sabía McLuhan.

Hoy estamos a treinta años de la muerte de McLuhan, hemos visto la reconfiguración del mundo que habitamos y el modo en el que la técnica se ha

complejizado a un punto tal que ha re-dispuesto nuestra forma de comprendernos y de comprender el propio entorno. Hoy, a treinta años de la muerte de McLuhan, la opacidad de sus escritos parece cobrar una luz inusitada. Esto, no porque McLuhan haya sido proclamado el *santo patrono* de la “nueva” realidad cibernética por la revista Wired, ni porque sus textos puedan ser usados al modo de un manifiesto tecnofílico; el *revival* del pensamiento de McLuhan, de la mano de pensadores como Jean Baudrillard o Paul Virilio y más explícita y recientemente Derrick de Kerckhove o Chris Horrocks, no puede ser pensado como una mera casualidad, ni mucho menos como un capricho intelectual; por el contrario, obedece a las necesidades propias de una época que requiere de nuevos anclajes categoriales para poder ser comprendida. La *numinosidad* de su obra tiene que ver con que, posiblemente, haya sido de los pocos pensadores del S. XX que fueron capaces de pensar en toda su densidad el fenómeno de lo técnico que, de a poco, ha empezado a tener cierta relevancia dentro del sistema filosófico contemporáneo.

En efecto, las propuestas de McLuhan no fueron tomadas muy en serio por muchos de sus contemporáneos, quienes lo consideraron más una estrella de la cultura *pop* –esa estrella entrevistada por Eric Norden para la revista *Playboy* en 1969– que un pensador digno de ser tenido en cuenta; sus inquietantes teorizaciones sobre los *mass media* y su difícil e intrincada forma de escribir y de pensar (como una sonda, según sus propias palabras) han hecho de su figura una especie de signo ambivalente que se debate entre lo ligero y lo oscuro, entre lo riguroso y lo *light*. Si bien es cierto que la figura de McLuhan no goza de muy buena reputación entre los teóricos de la comunicación y los filósofos más ortodoxos, también lo es que se ha convertido en los últimos veinte años en una referencia obligada para pensar el nuevo ecosistema de lo mediático y, en particular, la epistémica y técnicamente compleja sociedad de la información. Parece casi como si todos aquellos enmarañados términos que McLuhan había acuñado en los años sesenta y setenta se hubiesen objetivado desde la década del ochenta y que, lo que en un primer momento parecía una suerte de delirio intelectual, una suerte de ciencia ficción

ilustrada, se convirtiera en el glosario necesario y esencial para comprender nuestros tiempos. Aunque habría que aclarar aquí, de entrada, que el glosario mcluhaniano sirve para pensar cualquier tiempo, no sólo el nuestro: McLuhan no era un pensador futurista –en el sentido más laxo del término– ni un especulador de lo técnico; era, simplemente, un lector de la realidad.

Usualmente pensado desde su idea según la cual el *medio* es el mensaje, McLuhan fue tratado a lo largo de la segunda mitad del S.XX y hasta nuestros días como una suerte de teórico *pop* –insisto– de los medios de comunicación; se le acusó de ser un determinista y de otorgar a la técnica un lugar exacerbado dentro de la configuración del hombre contemporáneo. Sin embargo, paralelamente, su terminología fue utilizada para intentar comprender los cambios que habían operado en las últimas décadas. La ambivalencia de su figura es particularmente sugerente porque evidencia el que fue el propósito mismo de su trabajo: permanecer inacabado, desanclado, sin un punto final y siempre abierto al cambio. Tal es el carácter de la obra de McLuhan.

Su comprensión inicial como un teórico de los medios de comunicación de masas no ha hecho justicia de lo que es el todo de su obra. Si bien es cierto que una miríada de sus ejemplos gravita en torno a la televisión, la radio y el periódico así como a los medios de transporte, su comprensión técnica de la realidad desborda con creces este acercamiento. Esta es la tesis sobre la que se erige la espina dorsal de este trabajo y que apunta, esencialmente, a la comprensión de la noción misma de *medio* a lo largo y ancho de la obra del pensador canadiense. Sus imágenes tomadas de la cultura *pop* (por ejemplo, la caricatura que abre esta Introducción es tomada de su libro *El Medio es el Masaje*) y sus innumerables alusiones a la literatura y la filosofía evidencian su interés en una comprensión abarcante de la realidad, en la que los medios masivos de comunicación constituyen sólo una de las aristas que arman el todo de su pensamiento.

La comprensión de su idea de *medio* constituye, entonces, el objetivo central de este trabajo; tal comprensión está engranada en un trabajo de corte filosófico que busca explorar las posibilidades que, para una filosofía de la técnica, puede llegar a tener el abordaje McLuhaniano. El punto de partida está anclado a la idea de la *extensionalidad* entendida en términos amplios, esto es, no sólo como una prótesis que amplifica las capacidades del cuerpo sino, a la vez, como algo que atañe a la mente misma y al modo de ver el mundo. Esta, en efecto, es una idea que ha recorrido el trasfondo de la aún naciente filosofía de la técnica y que tiene un primer antecedente en Ernst Kapp. En su obra *Gründlinien Philosophie der Technik (Líneas fundamentales de una filosofía de la técnica)* de 1877, Kapp acuñó el término que daría nombre a esa reciente tradición filosófica a la que he hecho referencia; ahora bien, más que por un asunto de tipo terminológico la mayor parte de la tradición coincide en ver en la figura de Kapp al primer filósofo de la técnica y, en efecto, algunos de sus apartes resultan particularmente significativos y sugerentes:

[...] la relación intrínseca que se establece entre los instrumentos y los órganos, relación que debe ser descubierta y enfatizada —si bien la misma es más un descubrimiento inconsciente que una invención consciente—, es que en los instrumentos lo humano se reproduce continuamente a sí mismo. Como el factor de control es el órgano cuya utilidad y poder deben ser aumentados, la forma apropiada de un instrumento sólo puede ser derivada de ese órgano. La riqueza de las creaciones espirituales brota, pues, de la mano, el brazo y los dientes. Un dedo doblado se convierte en un gancho, el hueco de la mano en un plato; en la espada, la lanza, el remo, la pala, el rastrillo, el arado y la laya, se observan diversas posiciones del brazo, la mano y los dedos, cuya adaptación a la caza, a la pesca, a la jardinería y a los aperos de labranza es fácilmente visible.”¹

¹ Citado en Mitcham (1989b:30).

Algunos breves apartes del texto de Kapp, traducidos al castellano por José Antonio Méndez Sanz, pueden consultarse en: <http://www.oei.es/salactsi/teorema07.htm>

La propuesta de Kapp es, por supuesto, un acercamiento primordial a la relación de hombre con los instrumentos y los comprende no en términos de extensión (como piensa McLuhan los *medios*) sino como una simple proyección de los órganos. Kapp comprendía, como ya lo insinuara Aristóteles (EN, 1241b) muchos siglos atrás, que existe una suerte de doble vínculo entre hombre e instrumentos, que no se trata de meras externalidades-otras, que la técnica es, ciertamente, el rasgo más humano que hay. Los aportes de Kapp son poco conocidos dada, en gran parte, la dificultad de acceso a su obra de la que no existen traducciones más que fragmentarias y cuyo texto original en alemán es de difícil consecución. Con todo, a pesar de las dificultades de acceso, el texto de Kapp se ha convertido en un referente en el momento de pensar la filosofía de la técnica (Mitcham, 1989b; Méndez, 1989) pues ha logrado actualizar intuiciones precedentes y se ha convertido en el primer lugar para teorizar lo que podría llamarse una *visión técnica del mundo*.

Kapp se convierte en un referente clave pues es el punto inicial para trazar un recorrido que resulta indispensable para comprender la relación hombre-técnica y que va desde la idea de *proyección* a la de *in-corporación (embodiment)* trabajada en las últimas décadas, entre otros, por Don Ihde e, inclusive, hasta la idea de lo *cyborg*, célebre desde el trabajo de Donna Haraway. La relación del hombre con la técnica es, en todo momento, bidireccional-inclusiva –y transductiva, ya lo veremos. Surge como una proyección de los órganos pero tal proyección se hace invisible en la medida en que se in-corpora en la vida cotidiana pero, además, como lo intentaré mostrar, se trata de una relación en virtud de la cual, precisamente, existen los dos términos: hombre y técnica. Este era un punto que McLuhan tenía claro y que se despliega a lo largo de su obra. Si bien no tiene dentro de su puesta en escena un andamiaje filosófico del todo anclado a la tradición, como aquel que sí hay –por ejemplo– en Ihde, McLuhan recoge en toda su densidad la idea de la técnica y logra arquitectar una categoría conceptual clave para entender la relación estrecha entre el hombre y su mundo, mediado e impensable sin la técnica: el

medio. Gran parte de la pregunta que abre la idea de *medio* en McLuhan tiene que ver con la comprensión de las implicaciones que tiene la técnica en lo que significa ser hombre. Si Kapp, Ihde y Haraway funcionan como asideros en esta Introducción esto se debe a que una visión de la técnica como la de McLuhan permite comprender que el problema está más allá de los objetos y muestra –como lo haré a lo largo del texto– que el fulcro de toda filosofía de la técnica ha de ser el hombre. Esta es la razón por la que la extensionalidad de McLuhan no se agota en una idea como la de la *proyección* de Kapp: el *medio* no es algo externo al hombre mismo, no es algo otro-fuera. El *medio*, como lo sabe McLuhan, no es el objeto, es el mensaje; y el mensaje, esto también lo sabe McLuhan, no es el contenido, es el *medio* mismo. ¿Un juego de palabras? En las páginas vienen trataré de probar que no es así.

El modo en el que he querido presentar aquí a McLuhan aparece anclado a la idea de un Apotegma, un Apotegma Mediático. Su sentencia mienta el modo en el que los hombres viven y el modo en el que se apropian del mundo. Así, el lector se encontrará en las páginas que vienen una lectura en la que McLuhan dialoga con múltiples pensadores y con él mismo. Desde Aristóteles y Platón hasta Heidegger y Barthes, he presentado el Apotegma en diez (in)versiones que se despliegan transversalmente a lo largo de la obra de McLuhan y que buscan asir de manera densa y compleja el problema que subyace a la noción de *medio*.

El texto está dividido en cuatro grandes partes que explotan las posibilidades que ofrece el Apotegma. En la primera de ellas, el lector encontrará el andamiaje categorial sobre el que se ancla la reflexión en lo que sigue; se trata de una suerte de introducción al problema de la técnica y su distinción con otras nociones, usualmente coincidentes en el lenguaje cotidiano como la de tecnología; allí se busca en primer término poner la relevancia filosófica que tiene pensar la técnica y mostrar el particular tipo de λόγος que esta idea sugiere anclados a la noción de *sistema técnico* que planteara Bertrand Gille y la particular idea de la

complejización de dicho sistema; esto nos llevará a notar cómo, por ejemplo, la distinción que debe hacerse entre una palanca y un ordenador de última tecnología pasa por el grado de complejidad, no opera allí una distinción ontológica. El abordaje está hecho desde lo que reiteradamente llamo una *dimensión no objetual* y parte de las sugerentes propuestas de Bernard Stiegler, André Leroi-Gourhan y Evandro Agazzi, utilizando como telón de fondo la idea de la transductividad que trabaja Gilbert Simondon; en un segundo tramo esta parte inicial presenta la idea del *tertium datur*, apelando a Michel Serres, Peter Sloterdijk y Donna Haraway, para evidenciar la insuficiencia de las lógicas y las ontologías de corte binario que habrían caracterizado una buena parte del pensamiento a propósito de la técnica enmarcado en la tradición occidental de la que somos, naturalmente, herederos y artífices. Se trata de un tramo del trabajo en el que McLuhan es visitado sólo tangencialmente y que busca sentar las bases para poder re-pensarlo desde lugares, hasta ahora, no visitados.

La segunda parte del trabajo aborda uno de los textos más sugerentes y provocadores de McLuhan: *La Galaxia Gutenberg*. El abordaje que se hace allí no es, empero, un abordaje exegético de la obra. Desde una perspectiva que, desde Scott Lash y visitando a Wittgenstein y Husserl, propone un abordaje fenomenológico-empírico en el que se aborda el tema de la modernidad como una experiencia del hombre en términos escriturales, esto es, un acercamiento a la compleja idea desde la modernidad desde la complejísima técnica que es la escritura y que –como lo mostraré– re-configuró al hombre y su mundo de una manera inusitada: es un recorrido, con McLuhan, que busca indagar por esa *génesis del Homo Typographicus*. El recorrido emprendido en esta segunda parte termina con una idea clave dentro de la comprensión del pensamiento de McLuhan: el determinismo tecnológico. Allí intento mostrar la poca comprensión de lo técnico que subyace a esta idea y el modo en que esta noción ha sido utilizada para *in-comprender* no sólo a McLuhan sino, en general, el papel que juega la técnica misma en la comprensión de lo humano; en este tramo, se evidencia la

relevancia que tienen el mito y la magia para comprender lo que subyace a la técnica misma.

El tercer gran trayecto de este escrito constituye la espina dorsal de mi reflexión. Allí presento cinco (in)versiones del Apotegma en un diálogo continuo con Heidegger y posteriormente con Roland Barthes. Estas (in)versiones del Apotegma buscan mostrar las posibilidades múltiples de pensamiento que ofrece McLuhan en términos de lo técnico y dar un posible repertorio para pensar la problemática noción de *medio*. Del diálogo con Barthes se desprende una lectura mito-lógica del *medio* mcluhaniano que, en el acápite final, nos llevará a hacer un recorrido por las extraordinariamente sugerentes tétradas y las leyes de los medios que se concretaron en el trabajo póstumo de McLuhan y su hijo Eric. Se trata de una parte del trabajo notablemente más extensa que las otras tres que la acompañan en la medida en que cada (in)versión lleva a la otra y, en ese sentido, hubiese resultado un despropósito separarles.

La parte final funciona a modo de *coda*. Allí se hace una última reflexión en la que se engrana la idea del *medio*, previamente trabajada, con las de arte y artista. Es una *coda* en la medida en que, aunque se exploran algunos tópicos nuevos, se recoge lo que se ha desplegado a lo largo de la reflexión desde una perspectiva en la que se pone el juego el estatus ético y político de la técnica pensada a partir del arte y de la noción mcluhaniana de arista, esto, acompañado por algunas de las más sugerentes reflexiones de Jacques Rancière a propósito de lo político y lo disensual.

En cuanto al modo mismo en el que este texto fue concebido habría que hacer un par de aclaraciones en lo que se refiere al uso y el manejo de las fuentes primarias. Como se sabe, una buena parte de los libros de McLuhan se encuentran fuera de impresión y no fueron traducidos al castellano. Hacerse a la obra completa del canadiense es, hoy día, una tarea casi quimérica. Aunque en los últimos años Ginko Press ha hecho un trabajo de re-edición de varios de los textos de McLuhan y éstos

han vuelto a circular, sigue siendo muy difícil el acceso a las obras menos conocidas como *From Cliché to Archetype* o *Through the Vanishing Point*, por mencionar sólo un par. La escasa circulación de su obra me obligó a indagar en lugares poco frecuentes como revistas y compilaciones no catalogadas y lo que encontré allí fue sorprendente: hay un buen número de artículos de McLuhan en los que se recogen ideas importantísimas –aunque muchas veces reiteradas– para la comprensión de sus postulados y que son prácticamente desconocidos. Aunque esto explicaría una buena parte de las lecturas superficiales que se hacen del canadiense, lo traigo a colación en este momento para advertir al lector que aquí se encontrará con un McLuhan poco visitado; por supuesto, hay numerosas referencias a sus obras centrales pero una buena parte de mi lectura gravita alrededor de textos periféricos.

De otro lado, en lo atinente a las fuentes secundarias, este es un trabajo que recorre a McLuhan en una dirección opuesta a la tradicional. En primer término ha decidido no usar una buena parte de la bibliografía “clásica” sobre McLuhan en la medida en que ésta no respondía a mis necesidades teóricas y a las pretensiones de mi “exégesis”. Una buena parte de esos trabajos sobre McLuhan como el de Miller (1973) o el de Finkelstein (1975) –incluso las críticas del mismo Umberto Eco (1986), que poco o nada comprendió el trabajo del canadiense²– se han enfocado en buscar las insuficiencias de su pensamiento concentrándose en el hoy anacrónico problema del determinismo tecnológico; de otro lado, muchos de los textos interpretativos sobre McLuhan fueron escritos en los años setenta y hoy, de cara a la realidad en la que vivimos, parecen no tener mucho que decir. En ese sentido, mis acompañantes han sido exegetas más contemporáneos y heterodoxos como Genosko, Terrence Gordon y Marchessault (entre muchos otros que el lector irá conociendo a lo largo del texto) que me han ayudado a comprender un poco mejor el *mensaje* de McLuhan. De igual forma, este texto ha pretendido ser, más que una monografía sobre McLuhan, un aporte a la naciente filosofía de la técnica

² Sobre este punto en particular véase Terrence Gordon (2010: 13-17).

que –en nuestro entorno en particular– sigue ocupando un lugar periférico dentro de los debates filosóficos y académicos; en este sentido, buena parte de la reflexión ha sido jalonada desde la filosofía de la técnica: de Aristóteles a Sloterdijk y Mark Dery. El texto que Ud. tiene en sus manos no es, entonces, una reconstrucción sistemática del pensamiento de McLuhan, ni pretende ahorrarle el trabajo de leer los textos originales. Es un texto escrito –como lo hacía McLuhan– al estilo de una sonda, es exploratorio y no pretende ser concluyente pues, por demás, no explora más que *una* noción dentro del todo de la obra del canadiense, la de *medio*. Es una invitación al lector a que explore el vasto multiverso mcluhaniano, un mapa abierto que simplemente busca ser una brújula entre las muchas posibles.

Una ulterior advertencia. La lectura que he propuesto aquí se aleja de la figura –sin duda influyente para el mismo McLuhan– de Harold Innis; esto, en la medida en que las tradicionales aproximaciones paralelas que suelen hacerse entre los dos pensadores muchas veces sugieren una suerte de subordinación de McLuhan a Innis. A mi juicio –como espero que quede claro para el lector una vez finalice– la figura de Marshall McLuhan es lo suficientemente compleja para ser estudiada de modo no relacional; hago esta salvedad para quien tuviera, de entrada, tal inquietud o una expectativa de lectura más atendida a las tradicionales. Un último punto en esta presentación. En los últimos años ha existido la propensión a pensar a McLuhan en relación con temas como Internet y, en general, con las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación; mi lectura no pasa por allí. No sé si McLuhan había imaginado la Red tal como se ha desplegado ante nuestros ojos en los últimos veinte años, no hay forma de saberlo. Es cierto, su obra está llena de intuiciones que, sin problema podrían pensarse en estos términos, sin embargo, mi lectura se aleja de esta tendencia. No ha sido mi intención aquí pensar en un McLuhan que me permita entender *cierta* técnica como la que se presenta con Internet, mi idea es que su noción de *medio* es tan amplia que podría aplicarse *incluso* a Internet.

No me queda más que agradecer a todos los que de un modo u otro me trajeron hasta aquí: mis maestros, mis alumnos y mis amigos (ellos saben quienes son) pero, sobre todo, a Marshall McLuhan por permitirme explorarlo y por confirmarme una intuición que ha recorrido mi vida desde hace años: la filosofía es útil sólo en la medida en que nos permita pensar.

PARTE I

EL APOTEGMA MEDIÁTICO

CUATRO (IN)VERSIONES PRELIMINARES

The sudden discovery of nature was made possible by the railway
M. McLuhan

1. **PRELUDIO. MCLUHAN Y EL TRASFONDO TÉCNICO Y TECNO-LÓGICO**

...4, 3, 2, 1
Earth below us
drifting, falling.
Floating weightless
calling, calling home...
Peter Schilling - Major Tom (Coming Home)

De Marshall McLuhan recordamos hoy, básicamente, una sentencia suelta, una especie de Apotegma Mediático³ que ha confundido durante las últimas décadas a los filósofos, los sociólogos y los teóricos de la comunicación: *el medio es el mensaje* [The *medium* is the *message*]. Se trata de una frase poco comprendida y que ha ingresado al conjunto de afirmaciones que corren la triste suerte de convertirse en epígrafes y cuyos alcances rara vez son explorados con algún detalle.

Contrariamente a lo que ha sucedido con otras sentencias (como *el fin justifica los medios* atribuida a Maquiavelo) McLuhan sí incluyó este Apotegma Mediático desde el inicio de una de sus obras centrales: *Understandig Media. The Extensions*

³ Uso aquí la palabra *mediático* en un sentido algo diverso en el que se inserta dentro del lenguaje cotidiano. Usualmente se le identifica con aquello que hace referencia a los *medios de comunicación*. La utilizo en este contexto para referirme a *medio* en un sentido más amplio tal y como lo hace Peter Sloterdijk a quien me referiré al finalizar esta primera parte.

of Man. De manera reiterada McLuhan fracturó la escisión trazada por las teorías clásicas de la comunicación, como el funcionalismo, entre medio y mensaje y no sólo los puso en una relación de equivalencia; fue un paso más allá y subrayó la poca importancia de fijarse en los “contenidos” en el caso de los medios de comunicación –que es sólo una parte de su reflexión– o en aquello que las máquinas o aparatos hacen, en tanto máquinas o aparatos:

Mucha gente estaría dispuesta a decir que el significado o mensaje no es la máquina sino lo que se hace con ella. Respecto a las maneras en que la máquina ha modificado las relaciones con los demás y con nosotros mismos, no importaba en absoluto que ésta produjera copos de maíz o Cadillacs (CM, 29).

Así las cosas, la pregunta que se abre en un primer momento, tendría que ver, esencialmente, con la necesidad de desentrañar las particularidades con las que McLuhan se acerca a los medios y con los alcances de su propuesta. Como lo acabo de mencionar, la inclusión de McLuhan dentro de las teorías de la comunicación o la posibilidad de pensarlo como una suerte de filósofo de la comunicación ha resultado siempre problemática, en particular, cuando se piensa con anteojos de corte disciplinar. Este punto es clave en el momento de iniciar este excursus por McLuhan porque, si hay algo que caracteriza su pensamiento es, precisamente la imposibilidad de ser encasillado disciplinariamente y la ausencia de definiciones concretas y estables. En otras palabras, cuando nos enfrentamos a la obra de McLuhan lo primero que hay que tener en cuenta es la imposibilidad de disponer de un armazón teórico sistemático y con conceptos-guía desde los cuales fundamentar toda reflexión adyacente o tangencial.

De este modo, el paulatino acercamiento que iré haciendo a la idea del *Apotegma Mediático* mcluhaniano debe ser hecha sobre la estela misma con la que el canadiense procedió: a modo de sonda, de manera exploratoria. La comprensión de McLuhan debe ser abordada paso a paso, toda vez que el innegable componente literario y metafórico presente en sus escritos, así como la ausencia de un armazón

conceptual –como ya lo mencionaba– tienden, en un primer momento, a hacer de su figura más la de un *gurú* de las nuevas tecnologías que la de un teórico del cambio social y de la revolución cultural anclada al desarrollo técnico y tecnológico.

El pensamiento de McLuhan es, en esencia, una suerte de teoría sí sobre los medios pero, principalmente, sobre las implicaciones que en el entramado social tienen el cambio técnico y tecnológico. En ese sentido las aristas que se desprenden de los postulados mcluhanianos van mucho más allá de la simple configuración de *subjetividades mediáticas* y de un posible determinismo tecnológico y obligan a comprender de modo denso y problemático la noción misma de tecnología. Considero este un punto primordial para iniciar esta exploración en McLuhan, porque la idea misma de tecnología es amplia, opaca y polisémica y, dentro del lenguaje cotidiano, tiende a ser encasillada dentro de una noción abiertamente objetual que la reduce a la idea del simple hardware. Acercarse a McLuhan sugiere, de entrada, la necesidad de abandonar una dimensión objetual a propósito de la tecnología y pensarla en una dimensión más compleja en la que su relación con el entramado social y la dependencia bidireccional entre ellos resulta fundamental para el acercamiento.

2. LA PRIMERA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. TÉCNICA

Quiero advertir aquí al lector de esta dificultad y de su necesidad: en su origen mismo y hasta ahora, el filósofo ha rechazado la técnica como objeto de pensamiento. La técnica es lo impensado
B. Stiegler

*The problem's plain to see: too much technology
Machines to save our lives. Machines dehumanize*
Styx- Mr. Roboto

La necesidad de abordar de un modo problemático la idea de tecnología está en la base de una comprensión de la idea de *medio* en McLuhan pues, dentro de las interpretaciones tradicionales de McLuhan, su pensamiento ha sido minimizado a la idea de una teoría de los medios anclado al desnudo desarrollo tecnológico y, de

modo paralelo, la tecnología es pensada como simple ciencia aplicada que se materializa en objetos. Ambas posturas resultan problemáticas y evidencian la poca atención que suele prestarse a los fenómenos tecnológicos. Si bien en las últimas décadas de la mano de personajes como Carl Mitcham, Don Ihde, Albert Borgman y más recientemente Evan Silinger –entre otros– en Estados Unidos, así como de una cohesionada escuela europea ha venido sistematizándose y re–interpretándose el trabajo iniciado por autores como Kapp, Dessauer, Ortega y Gasset y, particularmente, Heidegger, la técnica y la tecnología siguen siendo, de algún modo, lo que Stiegler llamara *lo impensado* (2002).

Quizás el modo más adecuado de comprender esta postura de Stiegler sea precisamente desde la in-comprensión misma de la técnica como algo otro, desde una suerte de ontología objetual que la reduce a una especie de alteridad reconocida solo en tanto útil. En ese sentido, habría que recordar cómo Simondon (2008) ha trazado una particular ontología de los objetos-técnicos en la que parte de la premisa esencial de no pensarlos de su condición de puros utensilios–otros. Es precisamente sobre la posibilidad de trazar una ontología del objeto-técnico⁴ que Simondon enfatiza el error maniqueo en el que se incurre cuando se busca separar de manera tajante técnica y cultura: “la cultura se ha constituido en sistema de defensa contra las técnicas; ahora bien, esta defensa se presenta como una defensa del hombre, suponiendo que los objetos técnicos no contienen realidad humana” (Simondon, 2008:31)⁵. La paulatina des-humanización de la idea de la técnica como algo que se opone a la cultura ha llevado a su in-comprensión como elemento fundamental para entender los modos de interacción y cambio social. De ahí la necesidad de re-pensar la opacidad con la que la tecnología ha sido abordada y su particular relación epistémica y factual con la técnica. Si bien estos dos términos tienden a ser intercambiables dentro de los juegos de lenguaje propios de

⁴ En adelante, cuando utilice la expresión objeto-técnico escrita con un guión me estaré refiriendo al sentido que Simondon le da a esta idea. Hago esta precisión inicial con el fin de evitar confusiones posteriores con el ‘objeto’ en su forma simple y más adelante con el artefacto.

⁵ Esta idea la retomaré con mayor detalle en el tramo final de esta parte de mi recorrido.

la cotidianidad, resulta claro que un abordaje filosófico debe partir de una postura precisa respecto de cada una de estas ideas.

Sobre este punto en particular Stiegler (2002) recupera la idea platónica de la técnica (τέχνη⁶) entendida como un saber-hacer-algo. Un simple excursus a diálogos como el *Gorgias* recuerda, además, el hecho mismo de que la noción de la técnica estaba en fuerte consonancia con la posibilidad de estar en posesión de ella, esto es, de *ser un técnico*. El punto central del problema pasa, para Platón, por la posibilidad de *dar razón* de aquello que se hace y, en ese sentido, distingue al técnico del imitador o de aquel que procede por puro azar. Hay aquí un primer rasgo de la técnica y es la posesión de un saber; un saber que va a ser comprendido, primordialmente, como un saber *poiético*-transformador que hallará en la tetrapartición aristotélica de las causas un modelo adecuado para explicar el modo en el que el mundo es transformado por el hombre, el modo en el que la materia es in-formada (Stiegler, 2002; Sloterdijk, 2006). La técnica es un saber-hacer productivo que halla su fulcro en la causa eficiente, tal como lo mostrara Heidegger con el ya célebre argumento de la copa de plata que despliega en PT. Con todo, comprender la técnica como un saber hacer productivo no significa comprenderla en su real dimensión toda vez que, la técnica debe ser comprendida más en términos de *sistema* en el sentido en el que Stiegler ha releído a Bertrand Gille. La incompletitud de la comprensión de la técnica pensada como un puro saber-hacer-algo (productivo) radica en el aislamiento que se tiende sobre ella respecto de los otros dominios de la acción humana. Cuando Stiegler –re-leyendo a Gille– afirma que “un sistema técnico constituye una unidad temporal (que) es una estabilización de la evolución técnica en torno a un punto de equilibrio que se concretiza en una tecnología particular” (2002: 54)⁷, pone sobre la mesa un punto

⁶ Una advertencia para el lector: utilizo el alfabeto griego en ciertos casos para indicar el uso estricto del término en el contexto de la filosofía griega. En otros casos, el lector encontrará vocablos griegos escritos con caracteres latinos dado el uso que hago de ellos está anclado a mi engranaje categorial. De igual modo, en muchos de los pasajes que citaré a lo largo del texto aparecen palabras griegas que mantendré tal y como aparecen en las diversas fuentes referenciadas.

⁷ Paréntesis mío.

que resulta del todo particular para pensar la técnica: la idea de la *evolución*. Ciertamente el punto aquí se encuentra allende cualquier dimensión *biologicista* y pretende, ante todo, poner en evidencia la necesidad de pensar la técnica en términos de no estaticidad y de interacción.

Esto se hace más claro si se piensa que la idea misma de técnica se inserta dentro del vocabulario común no sólo indicando ese saber-hacer productivo al que me refería más arriba, sino también bajo la forma de un sustantivo colectivo (Agazzi, 1998): la técnica. ¿Qué es lo que indica este sustantivo colectivo? El conjunto de las diversas técnicas singulares, el conjunto de cada uno de esos *saber-hacer productivos* que indicaba la primera acepción del término. Ciertamente la dificultad no pasa aquí por la búsqueda de una definición de la técnica pero las dos acepciones que he señalado permiten dar un paso adelante en la comprensión de la técnica en los términos de *sistema técnico* que he sugerido.

Es particularmente sugerente la idea de Gille en la medida en que facilita un acercamiento menos esquemático al problema de la técnica. Autores como Rapp (1981) y Quintanilla (2005) han tendido a hacer abordajes más instrumentales del concepto de técnica y, aún enmarcándolo en medio de una reflexión que podríamos llamar sistémica, caen en una visión que oscila entre lo objetual-reificado y lo instrumental. Quintanilla, por ejemplo, sostiene que su enfoque

[...] es clásico en la medida en que supone(mos) que los problemas filosóficos o los aspectos filosóficos de cualquier problema intelectual son los que como tales han sido reconocidos a lo largo de la tradición filosófica occidental. En síntesis: cómo es la realidad, cómo podemos conocerla y qué podemos (o debemos) hacer. Pero dentro de este amplio marco adoptamos una perspectiva naturalista y racionalista y entendemos, como en la tradición de la filosofía analítica, que *la misión más*

*importante de la reflexión filosófica es aclarar problemas conceptuales*⁸ (2005: 37-38).

En este sentido, pretendo aquí alejarme de esta perspectiva naturalista y racionalista en pos de una postura quizá más heterodoxa pero que, a la vez, me permita comprender mejor el problema de la técnica y la tecnología en una dimensión que permita pensarlas desde su ser-con⁹ el hombre. Así, retomo las dos ideas que había enunciado arriba: la de evolución y la de técnica como sustantivo colectivo. Sinérgicamente considerados, estos dos conceptos son decisivos en el momento de comprender la técnica; Gille afirma que

[...] el conjunto de todas las coherencias que a distintos niveles se dan entre todas las estructuras de todos los conjuntos y de todas las líneas compone lo que se puede llamar un «sistema técnico». Y las uniones o ligazones internas, que aseguran la vida de estos sistemas técnicos, son cada vez más numerosas a medida que se avanza en el tiempo, a medida que las técnicas se van haciendo más y más complejas. Tales vinculaciones sólo se pueden establecer y resultar eficaces cuando el conjunto de las técnicas ha alcanzado un común nivel, aunque también, marginalmente, si el nivel de algunas de ellas, más independientes respecto a las otras, permanece por debajo o por encima del nivel general, siendo naturalmente la segunda de estas dos hipótesis más favorable que la primera. Obtenido el equilibrio, es viable el sistema técnico (Gille, 1999:51).

Dos líneas quedan trazadas aquí por Gille: de un lado, la de la interrelación–interdependencia entre los diversos modos de darse de lo técnico que tejen el sistema, enfatizada en la idea de las uniones y ligazones; del otro, se hace evidente el problema atinente a la evolución que había apenas mencionado arriba a propósito de la relectura hecha por Stiegler. Si bien la idea de sistema técnico en Gille es oscura, como él mismo ha llegado a reconocerlo (Riera i Tuèbols, en Gille,

⁸ Cursivas mías.

⁹ Idea de raigambre heideggeriana que ha sido desarrollada con detalle por Mitcham (1989a; 1989b).

1999), permite articular mejor la idea de la técnica y su relación con los demás ámbitos de la vida humana; del mismo modo, esta perspectiva resulta útil para comprender la imposibilidad de pensar la técnica en términos meramente instrumentales, y muchas veces estáticos, tanto así, que Gille ha sido uno de los más fuertes críticos a una visión lineal y de-limitada de la historia de la técnica como la de Lewis Mumford¹⁰. En la lectura que he emprendido aquí quiero valerme de la noción de *sistema técnico* para comprender la densidad estructural de la noción misma de técnica y sus posibles variantes al ser pensada en términos de tecnología evitando en todo momento cualquier tipo de reduccionismo objetual. En un primer momento, la noción de *sistema técnico* permite aproximarse al problema de un modo complejo y denso que facilita, por demás, comprender las profundas relaciones presentes entre cultura y los diversos niveles técnicos; la idea pasa entonces por el hecho mismo de que todos los varios niveles técnicos son interdependientes entre sí –como lo mencionaba arriba– y esto supone, necesariamente la concepción de la técnica en términos que permitan entenderla como de una suerte de coherencias que se articulan en una misma estructura. El conjunto de las técnicas se presenta como denso y complejo en la medida en que debe ser pensado más allá de la simple objetivación del λόγος en el objeto –espero se me conceda la cacofónica redundancia– y sugiere una relación problemática en la que este último– llamémosle sustrato material– constituye sólo una de las piedras dentro del aceitado engranaje que pone en marcha el (al) sistema técnico. El gran paso que da la noción de sistema técnico de Gille tiene que ver con que posibilita una toma de distancia respecto de posturas como la de Quintanilla y abre el camino para la comprensión de la técnica en estrecha relación con las otras esferas de la existencia del hombre esto es, “no hay que aislar a las técnicas de las demás

¹⁰ Dice Gille: “Los aficionados a los jalonamientos cronológicos pueden, pues, definir así bastantes sistemas técnicos que se han ido sucediendo en el transcurso de los siglos, y analizarlos, esto es, ir más allá de las monografías particulares sobre cada técnica, los nexos entre técnicas, su naturaleza y las exigen-que suponen. De hecho, las investigaciones con este enfoque son aún incompletas e inseguras y la mayoría de los cuadros que sido presentados nos parecen especialmente insuficientes. En su obra *Técnica y civilización*, Lewis Mumford, siguiendo a otros autores, había no ya esbozado bien una descripción de los sistemas técnicos, sino presentado unos grandes definidos con bastante confusión: fase eotécnica, paleotécnica y fase neotécnica” (1999: 52).

actividades humanas, sin las que aquéllas resultarían incomprensibles” (Gille, 1999:54). Así, la idea de sistema técnico debería ser entendida más en términos de una estructura estructurada y estructurante en la medida en que encierra en sí misma una serie de relaciones de coherencia entre las diversas técnicas y que, a su vez, se proyecta a lo largo y ancho de las demás actividades humanas en la medida en que para pensar coherentemente el actuar del hombre *en y con* el mundo resulta difícil escindir alguna actividad de la otra. Como paso clave para mostrar esto, en Gille hay una particular búsqueda relacional entre sistema técnico y otros sistemas, en particular el económico y el social que busca enfatizar la dificultad intrínseca en la comprensión aislada del sistema técnico y los límites de –si se me permite el término– una comprensión no-sistémica de la técnica. Aunque mi intención aquí no es detenerme con mayor detalle en una lectura ortodoxa de Gille, creo que es importante dar cuenta de las relaciones intersistémicas con el fin de acercarme mejor a una posterior comprensión de la noción misma de técnica que es la que en este momento me ocupa. En este punto un acercamiento a una lectura de corte más sociológico y antropológico como la de Renato Ortiz resulta muy útil.

La aproximación que emprende Ortiz pasa por la re-lectura de la noción de sistema técnico de Gille pensado como una herramienta fundamental para comprender la relación –ya insinuada líneas arriba– entre técnica y cultura; sin embargo, más allá de este punto clave, lo que la hace particularmente útil en este punto de la lectura pasa por la relación que Ortiz, siguiendo a Gille, hace de la sociedad industrial. Entrarán en juego aquí elementos clave de la noción de sistema técnico que resultarán fundamentales para entender el entretejimiento sistémico. Así, por ejemplo,

[...] la sociedad industrial, que se fundamentaba sobre formas energéticas como el vapor y el gas natural y en materiales como el hierro, entra en crisis y ya no consigue proyectarse más allá de su base estructural. Las transformaciones que se producen, con el descubrimiento de otras formas de energía (electricidad, petróleo), con la producción de energía (nuevos conversores: turbinas hidráulicas, motor de explosión), con el

advenimiento de materiales como el acero y las vigas de metal, implican una mutación técnica integral. El final del siglo ve así surgir un sistema técnico que sustituye al anterior. El argumento se aplica a las transformaciones recientes. La microelectrónica, la ingeniería genética y la energía nuclear constituyen el conjunto tecnocientífico de la sociedad "post industrial". No es por casualidad que los sociólogos las vincularán al surgimiento de otro patrón societario. La recurrencia en la utilización del prefijo "post" revela la tentativa de comprender esta nueva configuración social. Diversos autores han procurado caracterizar el cuadro de las sociedades actuales como el pasaje de un "capitalismo organizado" hacia un "capitalismo flexible". Independientemente de cómo son aprehendidos los cambios, esas interpretaciones subrayan la importancia de la tecnología de punta en el proceso de organización de la producción fabril (Ortiz, 2004:72-73).

La lectura de Ortiz es valiosa en la medida en que aclara algunos puntos oscuros en Gille y permite comprender la relación entre sistema técnico y sistema económico, difíciles de pensar de manera independiente, en particular en un marco referencial como el de la sociedad industrial y el consecuente capitalismo industrial que tanto re-definiría en el siglo XIX el proceso y las relaciones de producción. De hecho, muchas de las posiciones –limitadas quizás, pero bastante difundidas, como la de Quintanilla– ubican el paso de la técnica a la tecnología precisamente en el marco de la revolución industrial. Con todo, más que intentar una taxonomía de la sociedad industrial lo que me interesa aquí son los procesos osmóticos entre los diversos sistemas y, en particular, la imposibilidad de pensar el sistema técnico allende los demás¹¹. Es ahí donde creo que la sencilla lectura de Ortiz es profundamente acertada en la medida que acerca técnica y cultura pero –y aquí voy más allá– hay un innegable fondo en el que aparece la técnica como un factor determinante dentro de la producción de subjetividades. Aquí se abre el problema no resuelto (en particular en McLuhan) del determinismo tecnológico que será

¹¹ Sobre este punto en particular, Heisenberg muestra como en los albores de la revolución industrial “la introducción de la máquina de vapor no llegó a alterar radicalmente (el) carácter de la técnica; sólo ocurrió, que, a partir de aquel momento, la expansión de la técnica se realizó en una medida hasta entonces desconocida, ya que las fuerzas naturales escondidas en el carbón se pusieron al servicio del hombre, desplazando al trabajo de sus manos” (1976:9).

tratado con detalle más adelante; con todo, es necesario ubicar aún más el problema fundamental al que nos enfrentamos aquí: la tecnología.

Cuando Gille propone la dimensión compleja de la técnica en términos de sistema abre el camino para pensarlo –y esto es fundamental aquí– en términos de evolución. Ya había hecho la salvedad de la imprecisión de cualquier interpretación biologicista del problema, toda vez que lo que se abre es la necesidad fundamental de comprender un concepto tan complejo como el de *evolución técnica*. Aquí se hacen más claras ciertas críticas que hace Gille a Mumford y a las visiones lineales de la evolución técnica¹². Precisamente el concepto de evolución es el que no puede ser leído de manera abstracta y enmarcado en una visión moderna del progreso que en la que, precisamente, *progreso y evolución parecen hacerse sinónimos*; la crítica de Gille no es, por supuesto, una crítica que se hace en abstracto: se trata, más bien, de una puesta en escena de la complejidad que caracteriza la técnica en tanto sistema en la medida en que se articula con otros sistemas. El problema atinente a las relaciones sistema técnico y sistema económico lo tocaba algunas líneas arriba, pues es solo desde las relaciones que se tejen entre los sistemas que puede comprenderse el concepto de evolución. Más allá de las visiones lineales, tipo Mumford, que sugieren una suerte de superación progresiva en cada fase técnica (de hecho, habría que entrar a discutir si se puede hablar de *fases técnicas* de manera tan clara y de-limitada) lo que se abre es el problema de la complejidad misma de la evolución técnica que está mucho más allá de la “técnica dominante” y de las fuentes productoras de energía. ¿Qué es en últimas lo que hace denso y llena de opacidad al capitalismo industrial?

¹² Recuerda Gille como Mumford “evocaba [...] las que se podrían llamar las técnicas dominantes que, precisamente por su universal importancia, ejercerían un efecto de atracción o arrastre sobre las demás. «La fase eotécnica es un complejo formado por el agua y la madera, la fase paleotécnica es un complejo formado por el carbón y el hierro, la fase neotécnica es un complejo formado por la electricidad y las aleaciones.» La idea era, ciertamente, interesante, pero esta enumeración de los que aquí llamamos sistemas técnicos nos parece muy insuficiente, y la definición de cada uno de ellos bastante imprecisa y arbitraria, por más que el autor haya matizado su pensamiento aludiendo a los inevitables encabalgamientos entre los sistemas” (1989: 53-54).

Ciertamente no se trata solamente de la máquina de vapor; se trata de los profundos cambios sociales que marcaron la manera misma como se reconfiguraría la sociedad y el modo en el que el hombre se percibiría a sí mismo y percibiría a los otros. Dicho de otra manera, el problema al que nos enfrentamos tiene que ver con la paulatina complejización sistémica que tendría, como uno de sus fulcros, la complejización del sistema técnico. De ahí que a lo que se ha llamado sociedad industrial tenga que ver sí con la *industrialización* en el sentido más llano del término, esto es, con un proceso productivo apoyado en “formas energéticas como el vapor y el gas natural y en materiales como el hierro”, pero también con una serie de cambios que tocan al hombre mismo y que afectarían, por supuesto, su cosmovisión. El error estriba en ver el fulcro de la reflexión sobre la sociedad industrial en la maquinización/automatización y no en el hombre que es, en últimas, la tarea central de toda filosofía de la técnica y la tecnología. De algún modo, el camino para comprender la idea de evolución técnica habría que desplazarlo desde la moderna concepción del progreso como superación del (de lo) pasado hacia la idea de una paulatina complejización de sistémica, esto es, del conjunto de coherencias que dan lugar al sistema técnico y a los demás sistemas en los que se enmarca y que enmarcan el actuar del hombre. Sobre este problema en particular Stiegler sugiere un punto que resulta particularmente iluminador:

La evolución de los sistemas técnicos va en el sentido de la complejidad y de la solidarización de los elementos combinados: "Las relaciones internas que aseguran la vida de estos sistemas son más numerosas cada vez a medida que se avanza en el tiempo, a medida que las técnicas devienen cada vez más complejas." Lo que conduce a lo que Heidegger llama *Gestell* es la mundialización de esas dependencias —su universalización y en ese sentido, la desterritorialización de la tecnología—: una técnica industrial planetaria, que explota sistemática y globalmente los recursos, e implica una interdependencia económica, política, cultural, social y militar mundial (Stiegler, 2002:54).

Es entonces más clara la idea de los sistemas (incluido el técnico) como estructuras estructuradas y estructurantes. Estructuradas en la medida en que la interdependencia con los otros sistemas contribuye a darles su “forma” final, mejor aún, su *structūra* –para evitar cualquier interpretación estructuralista–, su disposición, su orden: esto es, los sistemas son impensables como unidades aisladas. Estructurantes, en un sentido que se comprende con alguna claridad desde lo anterior: cada sistema, en la medida en que se entretajan y determinan la *structūra* de otros sistemas. Por supuesto, la densidad estructural de los diversos sistemas parece haberse acrecentado con el paulatino desenvolvimiento de la modernidad industrial y la complejización de los modos de interacción y producción de subjetividad propios de un marco referencial capitalista. En este contexto se hace necesario enmarcar lo que pudiéramos tratar de entender como nuestro sistema técnico, de ahí su complejidad. El programa de una exploración filosófica de la técnica debe estar inscrito en ese marco referencial. De ahí que resulte aún más complejo hablar de tecnología.

3. LA SEGUNDA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. TECNO-LOGÍA

En el albor de su historia, la filosofía aísla téchne y episteme que los tiempos homéricos no distinguían todavía. Este gesto está determinado por un contexto político en el que el filósofo acusa al sofista de instrumentalizar el logos, como retórica y logografía, medio de poder y no lugar de saber
Bernard Stiegler

Προμηθεΐα δὲ παρατεΐται Ἐπιμηθεὺς αὐτὸς νεΐμαι, “νεΐμαντος δὲ μου,” ἔφη, “ἐπίσκεψαι:” καὶ οὕτω πείσας νέμει. νέμων δὲ τοῖς μὲν ἰσχὸν ἄνευ τάχους προσῆπτεν”
Platón. *Protágoras* 320d

Con Agazzi (1998) señalaba cómo la técnica era susceptible de ser comprendida bajo la idea de un sustantivo colectivo que englobaría todos esos *saber hacer* que constituirían las técnicas individuales. He mostrado ya cómo la idea del sustantivo colectivo funciona mejor (si bien mi búsqueda aquí está lejos de la semántica) en tanto permite mayor movilidad en el momento de comprender la técnica y abre el

camino para una comprensión sistémica del problema que posibilita captar la densidad estructural del fenómeno. Ahora bien, con la idea de sistema técnico de Gille es posible abandonar la dimensión objetual e *ingenieril* (Mitcham, 1989; Quintanilla, 2005) para pensar la técnica pero aún hace falta pensar en la(s) posible(s) relaciones entre técnica y tecnología, esta última, la que jalona buena parte de esta reflexión. Así, retomando a Agazzi, habría que ir un paso adelante y pensar cuál es el punto de inflexión que permite hablar, con alguna propiedad, de técnica y tecnología como nociones separadas¹³.

Se abre un punto aquí que es particularmente problemático, toda vez que el camino más sencillo para sortear el problema de la bifurcación técnica y tecnología parecería ser semántico. Sin embargo, y como ya lo he reiterado, lo que me importa aquí es aproximarme a una visión de la tecnología en la que podamos ubicar al hombre como punto central de la reflexión. Es en ese sentido que quiero discutir la postura muy particular de Agazzi (1996, 1998, 1998a) a propósito de la idea misma de la tecnología vinculada con la noción griega de *τέχνη* en la que ya estaría prefigurado el concepto moderno de tecnología. Re-construyendo el argumento de Agazzi desde otro lugar podría ubicarse en punto de partida en dos posturas griegas bastante tradicionales para pensar la *τέχνη*: el *Gorgias* de Platón y la célebre definición que Aristóteles presenta en su *Ética Nicomaquea*.

¹³“[...] la determinación precisa de los significados de «técnica» y «tecnología» que nos aprestamos a proponer no es algo corriente y codificado. Muy a menudo los dos términos se usan de modo completamente intercambiable, o incluso son diferenciados de manera diversa a la que aquí propondremos. Por eso, desde el punto de vista terminológico, nuestra distinción es en cierto modo convencional (si bien no desde el punto de vista conceptual), y, además, no tiene un paralelismo unívoco en el uso que los homónimos de estos dos términos poseen en otras lenguas. Por ejemplo, en inglés, con gran diferencia, *technology* es el vocablo más usado y equivale a «técnica» en sentido amplio (cubriendo así el significado de «tecnología» que aquí propondremos), mientras el vocablo *technics* (empleado significativamente en plural) se usa más raramente y designa el conjunto de pormenores y metodologías utilizadas en una determinada actividad (por lo que se asemeja bastante a lo que propondremos para designar con el término italiano «técnica»). En francés, por el contrario, es dominante el vocablo *technique*, mientras *technologie* se considera a menudo como un anglicismo no recomendable, a no ser que se le atribuya el significado bastante docto ligado en general al empleo del sufijo «-logia» (como en «mito-logia», «teo-logía», «etno-logía», etc.), y que equivaldría a «saber sobre», «teoría de», remitiéndose a la etimología griega de *logos*.” (Agazzi, 1996:96). Este punto en particular, será tratado a continuación.

Los reproches de Sócrates a Gorgias en el diálogo homónimo tienen que ver, fundamentalmente¹⁴, con la incapacidad del sofista para *dar razón* acerca de lo que hace. En otras palabras, los floridos y seductores discursos de Gorgias se presentaban como una simple práctica más producto del azar que de la capacidad de razonamiento del orador. De ahí que, en su famosa teoría de los simulacros (464a– 466e), la retórica sea puesta al nivel de la cosmética y la culinaria como una simple actividad procuradora de placer. Pero la pregunta de fondo tendría que ver con lo siguiente: ¿Cuál es el punto que separa aquí a la retórica y la culinaria, de la medicina y la justicia (las *τεχνηαι* verdaderas, según el argumento platónico)? Veamos brevemente este extracto de *Gorgias* (454c–e)¹⁵:

Sócrates: Continuemos; vamos a examinar lo siguiente: ¿Existe algo a lo que tú llames saber?

Gorgias: Sí.

Sócrates: ¿Y algo a lo que llames creer?

Gorgias: También

¹⁴ No reconstruiré la argumentación de que Platón hace en *Gorgias* con todo detalle pues ello desborda las pretensiones que tengo con esta referencia; simplemente pretendo mostrar un punto que me permita reconstruir la idea de Agazzi a propósito de la tecnología.

¹⁵ Original:

-Σωκράτης: ἴθι δὴ καὶ τόδε ἐπισκεψόμεθα. καλεῖς τι μεμαθηκέναι;

-Γοργίας: καλῶ.

-Σωκράτης: τί δέ; πεπιστευκέναι;

-Γοργίας: ἔγωγε.

-Σωκράτης: πότερον οὖν ταυτὸν δοκεῖ σοι εἶναι μεμαθηκέναι καὶ πεπιστευκέναι, καὶ μάθησις καὶ πίστις, ἢ ἄλλο τι;

-Γοργίας: οἶομαι μὲν ἔγωγε, ὃ Σώκρατες, ἄλλο.

-Σωκράτης: καλῶς γὰρ οἶει: γνώση δὲ ἐνθένδε. εἰ γὰρ τίς σε ἔροιτο: “ἄρ’ ἔστιν τις, ὃ Γοργία, πίστις ψευδῆς καὶ ἀληθῆς;” φαίης ἄν, ὡς ἐγὼ οἶμαι.

-Γοργίας: ναί.

-Σωκράτης: τί δέ; ἐπιστήμη ἐστὶν ψευδῆς καὶ ἀληθῆς;

-Γοργίας: οὐδαμῶς.

-Σωκράτης: δῆλον ἄρ’ αὖ ὅτι οὐ ταυτὸν ἐστίν.

-Γοργίας: ἀληθῆ λέγεις.

-Σωκράτης: ἀλλὰ μὴν οἱ τέ γε μεμαθηκότες πεπεισμένοι εἰσὶν καὶ οἱ πεπιστευκότες.

-Γοργίας: ἔστι ταῦτα.

-Σωκράτης: βούλει οὖν δύο εἶδη θῶμεν πειθοῦς, τὸ μὲν πίστιν παρεχόμενον ἄνευ τοῦ εἰδέναι, τὸ δ’ ἐπιστήμην;

-Γοργίας: πάνυ γε.

La versión corresponde a: *Platonis Opera*, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

En adelante, dadas las múltiples dificultades de traducción que suelen aducirse a propósito de los textos griegos, el lector encontrará en una nota al pie el texto original y la edición a la que éste corresponde.

Sócrates: ¿Te parece que saber y creer son lo mismo o que son algo distinto el conocimiento y la creencia?
 Gorgias: Creo que son algo distinto, Sócrates.
 Sócrates: Así es; lo comprobarás por lo siguiente. Si te preguntaran: “¿Hay una creencia falsa y otra verdadera, Gorgias?”, contestarías afirmativamente, creo yo.
 Gorgias: Sí.
 Sócrates: Pero, ¿existe una ciencia falsa y otra verdadera?
 Gorgias: En modo alguno.
 Sócrates: Luego es evidente que no son lo mismo.
 Gorgias: Es cierto.
 Sócrates: Sin embargo los que han adquirido el conocimiento y los que tienen una creencia están igualmente persuadidos.
 Gorgias: Así es.
 Sócrates: Si te parece, establezcamos, pues, dos clases de persuasión: una que produce la creencia sin el saber; otra que origina la ciencia.
 Gorgias: De acuerdo.

El punto está claramente ligado a lo que Agazzi (1998) ha llamado “la invención del porqué” y acerca las nociones de τέχνη y de επιστήμη; el mismo Platón habla de dos tipos de persuasión: “una que produce la creencia sin el saber; otra que origina la ciencia” (454e). Allí, en esa bifurcación, que en este caso se utiliza para asentar el golpe final a la concepción gorgiana de la retórica, yace un punto que es clave: la τέχνη y la επιστήμη se encuentran muy cerca en la medida en que en ambos casos subyace la pregunta por el “porqué”, la capacidad de dar razón de lo que se hace. En la definición de τέχνη propuesta por Aristóteles en *Ética Nicomaquea*, esta idea es pensada como una cierta “*disposición* productiva, acompañada de razón verdadera (1140a)¹⁶.

¹⁶ H. Rackham traduce: “*techné* therefore, as has been said, is a rational quality, concerned with making, which reasons truly”.

Original:” ἡ μὲν οὖν τέχνη, ὡσπερ εἴρηται, ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικὴ ἐστίν. La versión griega de la *Ética* corresponde a: ed. J. Bywater, *Aristotle's Ethica Nicomachea*. Oxford: Clarendon Press. 1894.

He alterado aquí la traducción que hacen tanto Rackham (en inglés) como Pallí Bonnet (en castellano) del vocablo griego ἕξις; el primero lo traduce, como ‘rational quality’ y el segundo como ‘un modo de ser’. Considero que la idea de ‘disposición’ mienta de un modo más certero lo que la ἕξις mienta en la medida en que pone de manifiesto la relevancia de quien obra, esto es, de quien está en posesión de la τέχνη. En la tercera parte de este trabajo me adentraré en la distinción entre *πρᾶξις* y *ποιήσις* y allí, la idea de la ἕξις como *disposición* tomará una mayor relevancia en la medida en que evidenciará una suerte de distinción cualitativa entre los dos términos en cuestión.

Tanto en Platón como en Aristóteles se juega el problema de la razón como elemento central para comprender la τέχνη¹⁷. Es precisamente este punto el que evidencia Agazzi cuando trata de aproximarse a la tecno-logía: “El término *téchne* es tradicionalmente traducido como “arte”, pero hoy esto es impreciso pues para nosotros el arte tiene que ver, esencialmente, con lo bello o la expresión estética. [...] Platón y Aristóteles [...] nos dicen que las características de la *téchne* son *paralelas* a las de la *episteme*.” (Agazzi, 1998a: 3).

Prosigue Agazzi:

En el caso de la *episteme*, la atención viene puesta sobre la simple verdad de cuanto se conoce, en el de la *téchne* la atención se pone en la eficacia; la primera se refiere al *saber puro*, y la segunda al *saber hacer*. Ahora bien, si es cierto que el ámbito del puro y simple saber hacer (o sea, del saber *cómo* se hace, sin conocer necesariamente *por qué* operando así se alcanza el objetivo) puede ser reconocido como el ámbito de la *técnica*, debemos encontrar otro término para indicar el surgimiento de esta dimensión ulterior, por la cual se llega a un operar eficaz que conoce las razones de su eficacia y sobre ellas se funda, es decir, de un operar eficaz que se alimenta de una específica referencia al *saber teórico*. Este nuevo término puede ser precisamente el

¹⁷ La discusión a propósito de la τέχνη y la επιστήμη en Platón y Aristóteles es bastante más amplia. De hecho las posturas parecen ser variables a lo largo de sus vidas y, por ejemplo, el Platón del *Filebo* (55c-56c) presenta una doble clasificación del conocimiento; de un lado el que está ligado a la educación, del otro el que tiene que ver son el saber-hacer productivo. Este saber-hacer, llamémoslo conocimiento técnico, se divide a su vez en dos: un primer tipo que procede por mera conjetura e intuición y que estaría basado en la pura experiencia (como el tocar la flauta -y la música en general, según afirma Sócrates en 56a). Habría, junto a este, un segundo modo de pensar el saber-hacer productivo que abandonaría la intuición y la conjetura para acercarse a actividades más exactas en la medida que involucran el contar, medir y pesar (ἀριθμητικὴν [...] καὶ μετρητικὴν καὶ στατικὴν), sin las cuales, afirma Sócrates es más bien poco lo que queda de este saber-hacer. Sin querer hacer una exploración detallada del problema aquí he traído a colación quiero enfatizar el hecho de que se trata de una discusión amplia y extensa que amerita una discusión aparte. En ese sentido, he hecho esta breve referencia al *Filebo* que es solo uno de los muchos lugares en los que podría hacerse la pesquisa para obtener luces en la discusión. En mi reflexión, he cerrado el punto a los dos textos de base (*Gorgias* y *Ética Nicomaquea*) pues lo que me interesa aquí es poner en perspectiva el argumento de Agazzi a propósito de la cercanía entre la τέχνη y la επιστήμη con el fin de desentrañar lo que subyace bajo la idea de tecno-logía.

de *tecnología*. En este sentido podemos decir que la idea de tecnología está ya claramente prefigurada en la noción griega de *téchne*¹⁸ (1996:99).

Así, en la *τέχνη* griega estaría presente el componente teórico fundamental en el momento de pensar nociones como tecno-logía, antro-po-logía, teo-logía, etc. En esa capacidad de dar razón estaría ubicado el punto fundamental para comprender la bifurcación entre técnica y tecnología, recurriendo, en este caso a un componente que es más de orden teórico que cualquier otra cosa. Sin embargo, creo que hay un punto fundamental que queda entre líneas enunciado y que no sale del todo a flote a partir de la pura referencia platónico-aristotélica. Cuando se habla de poder dar razón, lo que se hace el problema central es el hombre y su relación con el ámbito en el que actúa, esto es, lo que ocuparía el dominio fuerte de la noción misma de tecno-logía estaría situado en el denso entramado que constituye el actuar humano. Es cierto, si siguiéramos de cerca a Leroi-Gourhan o a Stiegler (en su re-lectura de Gille y del mismo Leroi-Gourhan), resulta evidente que es difícil comprender el hombre separado de la técnica; ahora bien, en el paso que intento dar hacia la tecnología hay un componente que, considero, resulta fundamental y que obliga a re-pensar el problema en los términos en que lo ha propuesto ya Gille. Cuando hablaba de sistema técnico, hacía hincapié en el hecho mismo de que la tarea de toda aproximación filosófica a la técnica debe tener como fulcro al hombre, de ahí que la noción de sistema –cohesiva y compleja– resultaba clave pues en el centro del problema yacía el ser mismo del hombre en-el-mundo en su intrincada relación con el entorno a partir de los ámbitos múltiples de su actuar: economía, pero también derecho, religión, arte estarían interconectados e interactuarían con el sistema técnico (estructurado y estructurante). Así, al pasar a la noción misma de tecno-logía, la muy particular visión de Agazzi que yuxtapone *τέχνη* y *επιστήμη* resulta particularmente congruente con el trabajo avisado desde

¹⁸ El argumento completo de Agazzi va mucho más lejos en la medida en que, para lograr una caracterización más refinada de lo que él entiende por tecnología, acude a la noción de ciencia moderna y desde allí establece los puentes conceptuales que necesita. Aquí quiero hacer uso simplemente del acercamiento que hace entre *τέχνη* y *επιστήμη* con el fin de mostrar, en lo que sigue, la densidad estructural de lo tecno-lógico como un fenómeno de *poiésis* doble.

Gille en la medida en que esa “invención del porqué” tiene una dimensión que trasciende, a todas luces, la simple necesidad de comprobación y hallaría su *quid* originario en un impulso claramente *filosófico* (en el más estricto y literal de los sentidos) del hombre¹⁹.

Cuando Leroi-Gourhan introduce las ideas de tecnicidad y de tendencia técnica da un viraje antropológico que es particularmente interesante: ubica en la técnica el único aspecto “propiamente humano” de la evolución (1988:22). Según esto, y haciendo una lectura ortodoxa de Leroi-Gourhan, el rasgo de *humanidad* estaría dado por la tendencia técnica del hombre²⁰. Ahora bien, la dimensión antropológica en la que se mueve Leroi-Gourhan lo obliga a distinguir entre dos dimensiones fundamentales en las que se enmarcaría la reflexión sobre la técnica y la evolución: la *tendencia* técnica y el *hecho* técnico. Se trata de dos fenómenos esencialmente diversos en la medida en que el primero “tiene un carácter inevitable, previsible, rectilíneo; empuja al sílex que se tiene en la mano a adquirir un mango, y al bulto arrastrado sobre dos palos a dotarse de ruedas” (Leroi-Gourhan, 1988: 24). El

¹⁹ En adelante, cuando el término aparezca escrito con un guión, **tecno-logía**, estará siendo usado en el sentido específico que estoy dándole desde Agazzi y que será explicado con mayor detalle más abajo.

²⁰ Este punto con Leroi-Gourhan es, sin duda, problemático y discutible. Hoy sabemos que podría ser posible rastrear ciertas *tendencias técnicas* en especies distintas del hombre. Fernando Broncano (2000), por ejemplo, tiene problemas para trazar una distinción definitiva entre lo natural y lo artificial, división que “tenemos muy clara –dice Broncano irónicamente- mientras nadie nos pregunte por ella” (2000: 99). Re-elaborando la postura biologicista de Jesús Mosterín, Broncano pone sobre la mesa un problemático criterio de distinción entre lo natural y lo artificial: *los objetos artificiales son objetos producidos por la cultura y los objetos naturales son aquellos producidos por la naturaleza*. El problema que se abre para Broncano es el hecho mismo de que resulta difícil distinguir con exactitud de qué se habla cuando se introduce la idea de cultura que, de entrada, es tomada como algo *esencialmente* humano. El punto que quiero destacar aquí y que resulta problemático desde Leroi-Gourhan es el siguiente: ver en la tendencia técnica del hombre un rasgo constitutivo de su humanidad evidencia lo clave que resulta un abordaje denso del problema de lo técnico más allá de si la noción de cultura (densa, opaca y polisémica) es realmente algo exclusivamente humano (como lo insinúa Broncano). Haciendo una momentánea abstracción de los desarrollos posteriores de la antropología (como por ejemplo Gell, 1988), la etología e incluso de la filosofía del diseño, como lo ha sostenido en los últimos años Martín-Barbero, ha sido Leroi-Gourhan “el primero en utilizar la palabra tecnicidad para poner la técnica en el mismo lugar fonético de la racionalidad, la sociabilidad o la identidad. Pues cada cultura, por pequeño que sea el número de su miembros, tiene un sistema técnico que se basa en una determinada “tendencia técnica”, que es lo que nombra la palabra tecnicidad, dando así el salto a pensar el carácter estructurador que la tecnología tiene en la sociedad” (2003).

hecho técnico, por el contrario, obedece a las peculiaridades propias de cada medio: es imprevisible, particular; “es un compromiso inestable que se crea entre las tendencias y el medio”. Leroi-Gourhan dedica una buena parte de su reflexión a este dios Jano del que se vale para afrontar la técnica y su entretrejimiento con la evolución. Si bien es cierto que hoy, poco menos de un siglo después de que Leroi-Gourhan escribiera el primer volumen de *Evolución y Técnica* es muy difícil sostener el carácter “inevitable, previsible y rectilíneo” que él veía en la tendencia técnica; también es cierto que desde el trabajo cada vez más minucioso de la aún incipiente filosofía de la técnica y la tecnología es clara la profunda interdependencia que existe entre el hombre y la técnica.

De ahí que el argumento de Agazzi que mencionaba más arriba, sea suficientemente sugerente como para ser pensado aquí en el momento de establecer un cierto posicionamiento filosófico frente a la idea misma de la tecnología. Aquí es cuando Leroi-Gourhan resulta particularmente interesante si se le aborda con alguna precaución: la noción misma de *tecnicidad*, mentada en el fenómeno de la tendencia técnica, parece suponer un desafío para el hombre que está allende el azar. No basta con lanzar una piedra mil veces para romper una nuez aunque en cada caso la empresa sea exitosa. El mero acto del lanzamiento adquiere un carácter tecno-lógico en el momento en el que la piedra arrojada es *reconocida* como un cascanueces; en el momento en el que la regularidad es explicada se des-vela un nuevo instrumento con el que, *se sabe*, se podrá romper una y mil veces una nuez.

Hay un acto de apropiación, de empoderamiento, que subyace a esta concepción primordial de lo tecno-lógico. La “invención del porqué” que señalaba con Agazzi capta perfectamente este punto y nos sitúa frente a una noción de lo tecno-lógico que pasa por el acto de apropiación y una necesidad de comprensión de los fenómenos. En ese sentido, la dimensión tecno-lógica tiene una doble implicación en la medida en que, de un lado sugiere aquello que mentaba la idea griega de la

τέχνη, la posibilidad de dar razón y de comprender (en su acepción más estricta: abrazar, ceñir, rodear por todas partes algo) el mundo: el conocimiento del porqué; de otro lado, lo tecno-lógico hace que surja el mundo en la medida en que la operación logocéntrica es doble: tarea de comprensión y de onomástica. Con la comprensión del mundo surge el mundo mismo en la medida en que éste se desvela, se des-oculta, ante el hombre en la dimensión de lo tecno-lógico: cuando la piedra lanzada deviene (dado el impulso tecno-lógico) cascanueces *no se ha transformado* en cascanueces, ha llegado a ser. Este *llegar a ser* sugiere una particular dimensión de empoderamiento onomástico presente en lo tecno-lógico que, al hacer que el mundo pasado por el tamiz del λόγος *técnico* aparezca ante el hombre, revela, en toda su complejidad, la profunda correlación que existe entre el hombre y la técnica.

Hay un elemento que resulta crucial en este punto y es que esa doble dimensión de lo tecno-lógico es esencialmente *poiética* y está encuadrada en una fuerte imbricación con las condiciones lenguajísticas de la creación de mundo. Como lo ha mostrado Hans Blumenberg (2003), la “apropiación antropomórfica” del mundo sugiere ante todo un trabajo de continua y constante traducción en la que lo desconocido/aterrador sea descifrado, re-codificado y susceptible de ser decantado y asimilado; el trabajo de traducción es una respuesta al terror original aprehensible desde la relación cotidiana con la ferocidad del propio entorno. Es este un escenario de inseguridad ontológica y de particular indefensión frente a un mundo que parece revelarse como amenazante y peligroso: es lo que Hans Blumenberg ha llamado “la irrupción del nombre en el caos de lo innominado”²¹.

²¹Aunque aquí estoy hablando de una doble *poiésis* de corte, llamémosle, logocéntrico, he recurrido a Blumenberg precisamente porque él “no trata de establecer una relación de compensación o de complementariedad entre mito y razón. El mito no es un sucedáneo de la razón, más bien es una de sus particulares y autónomas formas de manifestación. En el fondo, jamás del todo explicitado, pero no por esto menos evidente, opera aquí un supuesto, en el sentido lato, naturalista; el reconocimiento fenomenológico de Blumenberg se sostiene sobre las bases de una antropología filosófica sustancialmente antirussoniana, que ve la condición humana tal y como se determina después de la ruptura de una primigenia e irrecuperable fusión con el mundo, como sujeta a la dura necesidad de salir al descubierto, fuera de la protección de la caverna originaria”. (Carchia, 1992:9)

Lo tecno-lógico se apoya en el doble sentido del λόγος griego que se despliega, al mismo tiempo, como razón y palabra y allí se encuentra el fulcro de la doble *poiésis*. Detengámonos un momento en una afirmación de Stiegler que, quizás, permita comprender un poco mejor la dimensión poiética de lo tecno-lógico:

[...] la tecnología es el discurso que describe y explica la evolución de los procedimientos y de las técnicas especializadas, de las artes y de los oficios, sea sobre un cierto tipo de procedimientos y de técnicas, sea sobre el conjunto de las técnicas en tanto que estas se hacen sistemas: la tecnología es entonces el discurso sobre la evolución de este sistema (2002, 146).

¿Qué significa esto concretamente? Es decir, ¿de qué es de lo que se habla cuando se introduce la idea de *un discurso que describe y explica algo*? Apunto aquí a la idea de que lo tecno-lógico configura una realidad que solo surge ante el hombre en el momento de la *poiésis* misma y que, en ese sentido, resulta inexacto reducir la idea de discurso a la de una mera descripción que mienta esta u otra característica a propósito de algo. La imbricación con el lenguaje es lo que resulta desde esta perspectiva el punto más oscuro, pero, a la vez más evidente de la doble *poiésis*; la significación doble que vehicula el λόγος griego no sugiere ningún tipo de conjugación poiética causal según la cual al acto de comprensión prosigue al onomástico; se trata de un des-velamiento que en su unidad *pro-duce* un mundo hasta entonces inexistente. La comprensión del mundo –anclada a la invención del porqué– solo tiene lugar en el momento en el que el mundo aparece ante nosotros. Lo tecno-lógico es, entonces, poiético desde esta doble perspectiva que pudiera ser la que le otorga el carácter “esencialmente humano” que Leroi-Gourhan veía en el trabajo con el sílex.

La tecno-logía involucrará, entonces, un modo particular de acercarse y comprender el mundo que ella des-vela ante el hombre y que el hombre habita en una suerte de relación mutua. Cuando Stiegler sostiene que la técnica es “la continuación de la vida por otros medios que la vida” (2002:36) y que recuerda, de

algún modo, el apotegma orteguiano según el cual “sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido de ningún modo” (2002: 13) lo que aparece no es sino el despertar de un *homo tecno-logicus* que ve como *asintóticamente* a su génesis biológica hay una génesis técnica que implica, necesariamente, un particular tipo de λόγος, un empoderamiento técnico del entorno. Más aún, la idea misma de mundo que se inserta dentro de los juegos cotidianos de lenguaje parece obedecer, ella misma, a la doble *poiésis* des-veladora de lo tecno-lógico. Quiero articular este punto con una sugestiva pero problemática idea que desarrolla Stiegler bajo el particular concepto de *epifilogénesis*, definida como

[...] una acumulación recapitulativa, dinámica y morfogenética (filogénesis) de la experiencia individual (epi), que designa la aparición de una nueva relación entre el organismo y su medio, que también es un nuevo estado de la materia: si el individuo es una materia orgánica y por tanto organizada, su relación con el medio (con la materia en general, orgánica e inorgánica) cuando se trata de un quién, está mediatizado por esta materia organizada aunque inorgánica que es el *órganon*, la herramienta con su papel instructor (su papel de instrumento), el qué. Es en este sentido que el quién inventa al qué tanto como aquel es inventado por éste (2002: 263-264).

Lo que hay aquí es una suerte de *mayéutica tecnológica* que pone sobre la mesa uno de los fulcros principales del planteamiento stiegleriano: la permanencia en los objetos técnicos de la propia experiencia epigenética (Roberts, 2005). La extensa y compleja propuesta de Stiegler, como lo he esbozado, sigue el camino trazado por Leroi-Gourhan buscando en la epifilogénesis el origen de *lo humano*. Desde la idea misma de epifilogénesis, Stiegler opera un doble movimiento en el que deshecha el origen de *lo humano* pensado desde una perspectiva biologicista (ubicada en un particular tipo de organización celular) o trascendental. Lo humano, dirá Stiegler con Leroi-Gourhan, se produce a partir de la exteriorización de la experiencia en herramientas, “todo objeto técnico es, en efecto, memoria de la experiencia. Una memoria con características específicas puesto que no se transmite genéticamente

y porque su ritmo de transcurso y olvido sigue una dinámica muy distinta de la que caracteriza la memoria neuronal” (Sei, 2004: 342). Hombre y técnica

[...] se constituyen en un movimiento que inventa al uno y al otro a la vez: un movimiento en el que *se* inventan el uno *en* el otro, como si hubiera una *mayéutica tecno-lógica* de eso que se llama el hombre. El interior y el exterior son lo mismo; el dentro es el fuera puesto que el hombre (el interior) es definido esencialmente por la herramienta (el exterior) (Stiegler, 2002: 213-214).

Sin indagar, por ahora, más profundamente dentro de la concepción stiegleriana de la técnica, lo que quiero evidenciar hasta aquí es la relación transductiva²² existente entre hombre y técnica y lo densa que resulta la comprensión de lo tecno-lógico como fenómeno poiético. Por esto, la idea de la epifilogénesis resulta, hasta un cierto punto, útil en la medida que des-localiza lo humano de la dupla biológico-trascendental y lo ubica en lo técnico y en el particular resquicio de ser depositario de la memoria misma. Es aquí cuando me separo de Stiegler y –aún con su idea de epifilogénesis como telón de fondo– vuelvo sobre lo tecno-lógico. Que el mundo pueda ser pensado como un fenómeno resultante de la doble *poiésis* es algo que no parece del todo claro dentro de los límites del sentido común toda vez que al pensar el mundo como la “simple” *extensión dada*, tiende a dársele por descontado; en últimas, la noción misma de mundo es abiertamente polisémica y profundamente abstracta, tanto así que ingresa al repertorio semántico cotidiano y se diluye en él sin mayor problema. En alguna oportunidad Wittgenstein afirmaba que “el mundo y la vida son una y la misma cosa”(TLP, 5.621) haciendo énfasis precisamente en que el hecho mismo de que “el mundo es *mi* mundo se muestra en que los límites *del* lenguaje significan los límites de *mi* mundo”(TLP, 5.62); la necesidad es, entonces, la de comprender la complejidad de aquello que llamamos mundo desde una dimensión poiética-tecno-lógica, una de cuyas caras tendría que ver con la

²² El término es tomado de Gilbert Simondon (2009, en especial) y se refiere a una relación que se hace tal en virtud de sus términos (son co-constitutivos), y estos no existen por fuera de la relación. Al respecto véase también Stiegler (2002; 2005).

dimensión lenguájica que el autor del *Tractatus* anuncia. Que el mundo y la vida coincidan –este en el punto que quiero enfatizar con el brevísimo excurso a la *sentencia* de Wittgenstein– mienta el hecho mismo de que el mundo no puede pensarse como un fenómeno nudo, como esa *extensión dada* a la que me refería más arriba y que la “apropiación antropomórfica”, que se presenta como operación onomástica, supone entonces la tecnicidad operante en el modo como el mundo se des-vela, se des-oculta, ante el hombre.

De ahí que la transductividad, que marca la relación entre el hombre y la técnica, es la que permite pensar en la doble *poiésis* de lo tecno-lógico y su papel constituyente en el des-velamiento de aquello que llamamos mundo. El hombre, el olvidado de Epimeteo, se des-vela en tanto hombre desde su ser *esencialmente carente* tal y como lo evidencia el mito de Prometeo y Epimeteo: el hombre es el fruto de un olvido y de un posterior robo, es la especie abandonada a su suerte y cobijada solamente por el hurto del titán; se abre entonces una situación de indefensión original que hace del hombre un ser que *ya siempre* requerirá de su(s) prótesis técnica(s) para sobrevivir, prosperar, mejorar(se) y alcanzar los fines individuales y colectivos (Stiegler, 2002; Crogan, 2006). No hay algo así como un *ordo naturae* previo a lo humano, puro e in-tacto; la concepción bucólica de una era pre-técnica no puede pertenecer más que a una “edad de oro en la que los hombres participaban en banquetes al lado de los dioses; eso significa que (en aquella edad áurea, los hombres) no *habían* llegado todavía –porque nada había llegado todavía, la edad de oro es anterior al tiempo en el que puede llegar cualquier cosa [...] (Stiegler, 2002:278)²³.

Se presenta entonces lo tecno-lógico de la *poiésis* que des-vela el mundo desde la tecnicidad misma inherente al hombre. La explicación mítica que desde Epimeteo muestra la especie como producto de un olvido es profundamente reveladora no sólo en la medida en que la idea de *progreso* de la cultura occidental está asentada

²³ Texto entre paréntesis mío.

sobre la figura del titán Prometeo sino en el hecho mismo de que muestra esa carencia esencial como lo constitutivo del hombre: “lo que es esencial a los humanos es precisamente la *carencia (lack)* de una esencia” (Crogan, 2006:39)²⁴ .

Lo que Leroi-Gourhan ha llamado tecnicidad y que mienta la posibilidad de pensar en una tendencia técnica, es en el hombre lo que subyace bajo el olvido de Epimeteo (fulcro de la carencia) y lo que impulsaría la doble *poiésis* de lo tecnológico que, entonces, nos presenta el mundo en tanto fenómeno técnico; de hecho en su versión del mito en *Protágoras*, Platón cuenta cómo, después del olvido de Epimeteo el hombre “articuló rápidamente, con conocimiento, la voz y los nombres, e inventó sus casas, vestidos, calzados, coberturas, y alimentos del campo²⁵” (322a). Este elenco que hace Platón es, en últimas, lo que constituye lo que llamamos mundo. La articulación que hace desde la voz hasta la agricultura despliega, disimulando toda su complejidad, el des-velamiento propio de lo tecnológico. Es por ello que, cuando iniciaba esta reflexión sobre el concepto mismo de tecno-logía, hice énfasis en la poca utilidad de emprender una búsqueda de una definición en términos –llamémoslos por ahora– lexicográficos. Esta es, en general, la dificultad a la que se enfrentan los enfoques más tradicionales de la filosofía de la técnica y la tecnología que se ven cortos en el momento de hallar una definición taxativa que permita encapsular la complejidad del concepto.

Así, por ejemplo, Dusek (2006) ha propuesto varias vías para tratar de acercarse a una posible definición de la tecnología²⁶, intentando, precisamente, mostrar la

²⁴ Traducción mía.

En adelante, el lector encontrará múltiples pasajes traducidos por mí en el cuerpo del trabajo. Esto se debe ya sea al hecho mismo de que no existe traducción castellana de los textos o la insuficiente claridad de las traducciones publicadas. En ciertos casos, cuando la opacidad del texto sea notable o cuando la traducción fracture en parte el sentido del texto, el lector encontrará en una nota al pie el texto en su idioma original.

²⁵ Original: ἔπειτα φωνὴν καὶ ὀνόματα ταχὺ διηρθρώσατο τῇ τέχνῃ, καὶ οἰκῆσεις καὶ ἐσθῆτας καὶ ὑποδέσεις καὶ στρωμνὰς καὶ τὰς ἐκ γῆς τροφὰς ἤϋρετο.

La versión corresponde a: Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

²⁶ El argumento tal como lo re-toma y desarrolla Dusek (ya se encuentra en autores como Copi, por ejemplo) es bastante sencillo y supone la existencia de varios modos de plantear una definición en términos generales: se propone una tetrapartición en la que se incluyen las *definiciones reales (real*

insuficiencia inherente a cada una de ellas. El problema tiene que ver con la el hecho mismo de que todas aquellas “cosas” que caen bajo el concepto de tecnología se presentan como un todo sí coherente pero variado, que impide buscar una definición última de la tecnología. Es esto precisamente lo que han planteado en la última década Ihde, Haraway, Dusek y Feenberg, entre otros, quienes han renunciado a la búsqueda de una esencia de la tecnología que permita formular una definición última, considerando esta tarea bizantina e inútil dentro del programa de una filosofía de la técnica y la tecnología que sea capaz de pensar el concepto en su real dimensión²⁷.

En esa línea, he planteado hasta aquí la idea de tecno-logía como un problema esencialmente poiético acercándome, por momentos, a lo que podría parecer una postura de corte puramente heideggeriano pero que, en realidad, lo que pretende es mostrar la transductividad inherente a la relación hombre-técnica. Creo que este es un camino que ofrece ciertas respuestas en la medida en que permite alejarse de lo meramente objetual entendido como lo otro del hombre, lo ajeno, lo lejano. Precisamente, este es el punto que deja el olvido de Epimeteo y que se objetiva en que lo humano se haga humano en virtud de lo protésico y que sea ese λόγος técnico ese *quid* presente en lo humano mismo. Quizá la idea misma de λόγος sería

definitions) , aquellas que “asumen que existe una estructura real del mundo que se corresponde con nuestras palabras y que una correcta definición se correspondería con la naturaleza de las cosas” (2006:27) – este modo de definir es claro en autores como Platón y Aristóteles y es aún rastreable en filósofos de la tecnología contemporáneos como Heidegger y Ellul; en segundo término se encuentran las llamadas *definiciones estipulativas* (*stipulative definitions*) que apuntan más a la idea de lo convencional y consensual en el momento de formular una definición; en tercer término están las *definiciones lexicográficas* (*reportative definitions*) que son, por supuesto, el tipo de definiciones que se acercan a aquellas que ofrece el diccionario: meramente descriptivas y que, usualmente, no indican los modos de uso “correctos” de las palabras y usualmente tienen límites borrosos y cierta vaguedad para indicar el modo de uso. Finalmente, Dusek se acerca a lo que llama *précising definition*, que traduciré como *definiciones aclaratorias*, y que constituirían el tipo de definiciones con las que trata la filosofía: “esta clase de definición mantiene el núcleo – lo esencial – del significado ordinario de la palabra. Sin embargo, a diferencia de la definición lexicográfica no simplemente describe como las personas usan las palabras [...] sino que intenta hacer menos difusos los límites de uso y los alcances mismos de la significación.” (2006:29). Cualquier tipo de definición filosófica de la tecnología, de existir, debería ser de este tipo, sostiene Dusek.

²⁷ Un extenso trabajo al respecto lo ha hecho Mitcham (1994) quien ha pensado la tecnología desde múltiples entradas (la mayoría de ellas tendiendo puentes con la ingeniería): como objeto, conocimiento, actividad y volición. (Capítulos. 7 - 10)

impensable sin la idea de lo técnico, aunque, por supuesto, esta es una idea que no muchos estarían dispuestos a aceptar toda vez, la técnica, ha sido pensada tradicionalmente como lo des-humanizante, incluso, como lo opuesto a la cultura. Allí, Sfez –re-tomando a Simondon– logra captar la problemática fundamental inherente a esta concepción de la técnica:

[...] la oposición erigida entre cultura y técnica, entre hombre y máquina, es falsa y sin fundamento y no encubre más que ignorancia o resentimiento. La cultura está desequilibrada porque, mientras que en ciertos objetos reconoce el objeto estético, ella rechaza otros –sobre todo los objetos técnicos– confinándolos a su mera función útil. Ante ese rehusamiento defensivo nace un tecnicismo intemperante, idólatra de la máquina, atractor tecnocrático hacia un poder incondicional. «El deseo de poder consagra a la máquina como medio de supremacía y hace de ella el filtro moderno. El hombre que quiere dominar a sus semejantes suscita la máquina androide. Abdica entonces ante ella y le delega su humanidad».

Por eso la cultura adopta dos actitudes simultáneas y contradictorias hacia los objetos técnicos, puros agrupamientos de materias útiles y autómatas animados de intenciones hostiles. Para evitar esas contradicciones, es preciso devolver a la cultura el carácter general que ha perdido, reintroducir en ella la conciencia de la naturaleza de las máquinas, de sus relaciones mutuas y de sus relaciones con el hombre, y de los valores envueltos en esas relaciones (1996:38-39).

El acercamiento a una visión de la tecno-logía como esa doble *poiésis* (onomástica y comprensiva) que des-vela el mundo desde la tecnicidad es lo que subyacería a la noción misma de cultura que no podría ser pensada como un estadio “más puro” o “menos contaminado” de lo humano; como lo indicaba algunas líneas arriba no hay un *ordo naturae* previo a lo humano en la medida en que la condición misma de moradores de la tierra nos ha convertido, cuando menos, en demiurgos de nuestro propio mundo. Por eso es que la idea misma de cultura es, también ella, parte de esa tecno-logía que ha des-velado el mundo frente al hombre. ¿Qué otra cosa podría ser aquel cascanueces *que llegó a ser ante el hombre* si no un hecho (*arte*

factus) cultural en sí mismo? Después de todo, no debe perderse de vista que todo objeto-técnico es memoria de la experiencia y experiencia de la experiencia misma y, precisamente desde esta idea (sobre la que se apoya la noción de la *epifilogénesis*), resulta impreciso plantear la ingenua disyunción entre técnica y cultura.

Sé que este viraje aquí puede resultar confuso en un primer momento sin embargo, lo que trato de evidenciar es lo problemática que resulta la escisión técnica-cultura en una relación de antonimia, como dominios distantes en el marco del habitar mismo del mundo atinente al hombre, de ahí la paulatina in-comprensión de la tecnología a y su reducción a los meros objetos. Sloterdijk ha llevado a lugares muy interesantes la in-comprensión, lo no-pensado filosóficamente de la tecno-logía cuando ha afirmado que

Si 'hay' hombre es porque una tecnología lo ha hecho evolucionar a partir de lo prehumano. Ella es la verdadera productora de seres humanos, o el plano sobre el cual puede haberlos. De modo que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación, y no hacen nada perverso si se cambian a sí mismos auto-tecnológicamente, siempre y cuando tales intervenciones y asistencia ocurran en un nivel lo suficientemente alto de conocimiento de la naturaleza biológica y social del hombre, y se hagan efectivos como coproducciones auténticas, inteligentes y nuevas en trabajo con el potencial evolutivo (2006a).

Por supuesto, lo que plantea Sloterdijk se aleja *tangencialmente* de lo que he propuesto hasta un cierto punto en la medida en que aquí el problema parecería gravitar en una dimensión objetual. Sin embargo, la idea de hombre que pone Sloterdijk aquí sobre la mesa es la que me resulta particularmente interesante toda vez que la idea de la *evolución desde* lo “pre-humano” se apoya en lo tecno-lógico en una cierta concordancia con lo que planteaba hace un momento de la mano de Leroi-Gourhan y Stiegler.

Hay, en particular, un punto que Sloterdijk pone sobre la mesa y que nos permite adentrarnos aún más en la problemática de la tecnicidad y su relación con el mundo. Esta idea está dada en la noción de *in-formación* que trabajada desde la teoría de Shannon y Weaver hasta la ingeniería genética y, más en general, desde la biotecnología no supone mayores problemas en su comprensión toda vez que dentro del léxico científicista contemporáneo e incluso dentro del lenguaje cotidiano la *in-formación* supone una concepción cuantificable, traducible, codificable, controlable. Con todo, la frase “hay información”, sugiere Sloterdijk, mienta algo más. *In-formar* es, esencialmente, dar forma a algo –de algún modo– hacerlo emerger, salir a la luz, pro-venir a la presencia. Cuando tiene lugar la *in-formación* se hace necesario *pensar lo técnico en términos de una tecnicidad tecno-lógica que está en lo humano*; es el mundo lo que es *in-formado* y lo que, con Stiegler (y Leroi-Gourhan), he indicado como una *exteriorización* no debe comprenderse como lo *otro afuera* sino, más bien, como un acontecer que hace de lo humano y la técnica el haz y el envés de aquello a lo que llamamos mundo (y que quedaría ya explicitado en la idea de la transductividad inherente a la relación). De ahí que Sloterdijk afirme que

[...] máquinas y arte-factos son entonces negaciones realmente-existentes de las condiciones que se verificaban antes de que se imprimiera la información en el soporte. Son en este sentido, recuerdos o reflexiones que se han vuelto objetivas. Para concebir esto hace falta una ontología que sea al menos bivalente, así como una lógica trivalente, es decir un instrumental cognitivo capaz de articular que hay negaciones afirmadas y afirmaciones negadas realmente existentes, que hay nada que son entes y entes que son nada [*seiende Nichtse und nichtshaltige Seiende*] (2006a).

4. LA TERCERA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. *TERTIUM DATUR*

¿Qué puede decir un filósofo sobre el mundo si no conoce nada de la química, productora de la mayoría de los objetos que tocamos, ni de la biología y sus remedios, que hicieron progresar la esperanza de vida 50 años en un siglo, ni de las nuevas tecnologías, que transformaron completamente el espacio y el tiempo?
Michel Serres

Nadie puede pasar por alto el hecho de que la casa del Ser está desapareciendo bajo un profuso andamiaje, sin que sea posible saber qué aspecto tendrá después de las refacciones
Peter Sloterdijk

[...] la imagería del cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas
Donna Haraway

El legado de Epimeteo es un legado distópico, es el legado del olvido, de la carencia, de la condena. El olvido de Epimeteo –ha mostrado Stiegler– es el inicio de lo humano en tanto especie caracterizada por la carencia mitigada por el robo. Ahora bien, es quizás ese legado afinado en la necesidad de lo protésico lo que permita vislumbrar una posible salida al humanismo facilista que critica Simondon (2008) y, junto con él, a las lógicas binarias que han caracterizado una buena parte del pensamiento occidental. Hace apenas un momento acudía a la noción de información trabajada por Sloterdijk con el fin de evidenciar la tecnicidad inherente al acto in-formacional en que se constituye el mundo mismo, pero desprendiéndome desde la peligrosa e ingenua disyunción entre técnica y cultura²⁸.

Este punto se revela de un modo más explícito cuando se piensa que, al menos en buena parte, somos hijos de una tradición que desde Aristóteles nos ha hecho

²⁸ Autores contemporáneos como Franco Berardi aún sostienen posturas rígidas entorno a la relación entre cultura y técnica. En *Generación Post- Alfa*, utiliza precisamente a McLuhan para enfatizar este punto apoyado en la idea del determinismo: “La cuestión del determinismo está presente. En McLuhan, un autor para mí importantísimo que permite comprender buena parte de la transformación del último medio siglo, hay un riesgo de tipo determinista. Existe el riesgo de identificar una relación directa entre cambio tecno-comunicativo (de las tecnologías alfabéticas a las tecnologías electrónicas, por ejemplo) con un cambio de tipo cultural. Una relación entre técnica y cultura naturalmente existe, pero no es directa ni determinista” (2007:17). Esta será la línea de interpretación de la que me alejaré en adelante.

pensar sobre lógicas binarias (principios del tercero excluido, identidad y no contradicción) y que, hoy revela, como lo ha anotado Sloterdijk,

[...] la incapacidad absoluta para describir en términos ontológicamente adecuados fenómenos culturales tales como herramientas, signos, obras de arte, máquinas, leyes, usos y costumbres, libros, y todo otro tipo de artefactos, por la simple razón de que la diferenciación fundamental de cuerpo y alma, espíritu y materia, sujeto y objeto, libertad y mecanismo, no puede ya habérselas con entidades de este tipo: son por su propia constitución híbridos con una ¿componente? espiritual y otra material, y todo intento de decir lo que son ¿auténticamente? en el marco de una lógica bivalente y una ontología monovalente conduce inevitablemente a la reducción sin esperanza y a la abreviatura (2006a).

La invitación tiene que ver con la necesidad de superar ciertas antinomias que se han dado *de facto* a lo largo del desarrollo de occidente y que han desembocado en cierto tipo de visiones maniqueas del mundo que han re-forzado el estatuto epistémico y estético de nociones como la de *cultura* y han relegado la técnica a ese lugar de lo impensado. Siguiendo una línea ya insinuada arriba a propósito de Simondon, el problema de la técnica parece tenérselas que ver con la presencia fuerte y ubicua de un humanismo domesticador (Sloterdijk, 2001) que habría configurado al hombre occidental desde la época grecorromana. Aunque transitan por dos caminos diversos, Simondon y Sloterdijk comparten un programa común que tiene que ver con la necesidad de re-ubicar el lugar de la técnica en su relación con el hombre; así, indicaba más arriba cómo se hace necesario conquistar un nuevo tipo de ontología y de lógica en la que se puedan superar las bivalencias de la técnica desde la dupla dentro-fuera y que permita comprender cómo el todo de la experiencia humana –en tanto experiencia finita, imperfecta, Epimeteica– es tecno-lógico en el sentido que he querido darle hasta aquí al término caminando con Stiegler y ahora con Sloterdijk y su particular idea del *evolucionar* desde lo prehumano.

Ahora bien, con la idea de la re-ubicación del lugar de la técnica como fulcro de la experiencia de lo humano, decía, se hace necesario una apuesta por nuevos lugares de pensamiento que han de traducirse necesariamente en apuestas onto-lógicas que transiten por lo impensado. Allí, Sloterdijk da algunas pistas importantes para iniciar la exploración que parten desde dos lugares fundamentales. De un lado, la apuesta por el *tertium datur* (el tercero incluido) y, del otro, su fuerte crítica a la noción moderna de humanismo propuesta en *Normas para el Parque Humano*.

¿Qué significa entonces pensar en un *tercero incluido*?

La apuesta central tiene que ver aquí con la necesidad de re-formular los principios propios de una lógica bivalente y pensar en la posibilidad de una tercera vía en el momento de ubicar dentro de nuestra cartografía epistemológica, sí conceptos clave como los de técnica y cultura pero, también, la concepción humanista que se tiene de lo humano mismo. El *tercero incluido* pone de manifiesto la necesidad de comprender la insuficiencia de cualquier ontología en los términos en que lo ha planteado lo que Sloterdijk²⁹ llama *la era bivalente* y de fracturar el código epistemológico con el que han sido construidas las ideas de ser y no-ser como opuestos irreconciliables.

La re-consideración de esta onto-logía es, entonces, el principal giro que deberá emprenderse en el momento de comprender la relación entre técnica y cultura que, desde la epifilogénesis, se muestra como problemática en la medida en que supone una transductividad impensable desde la onto-logía de la que Sloterdijk pretende alejarse. De ahí, que sea clave retomar ciertos binomios que aparecen tradicionalmente como separados y cuyas fronteras han de ser emborronadas o, al menos, pensadas como lugares osmóticos. Posiblemente, el más problemático de estos binomios sea el que está conformado por las ideas de *naturaleza* y *cultura*

²⁹ Sloterdijk sigue aquí de idea de Gotthard Günther a propósito de la posibilidad de pensar en una lógica polivalente como punto inicial acercarse al la idea del *tertium datur*.

cuya escisión es tan ingenua e improcedente como la que se plantea entre *técnica* y *cultura*. El llamado a estos binomios tiene como fin mostrar el cerramiento en las particiones de la experiencia humana con el que se ha construido en gran parte nuestra propia concepción a propósito de nosotros mismos y de los otros. Cuando la naturaleza y la cultura aparecen como separadas entran en juego concepciones que son ampliamente problemáticas como la del *ordo naturae* pre-humano (pre-técnico y pre-cultural)...como si tal cosa fuera pensable. Esta es la razón por la que el emborronamiento de las fronteras es una necesidad en el momento de comprender la complejidad de estas nociones y de acercarse a lo tecno-lógico como punto de anclaje fundamental para comprender que esa *naturaleza* está imbricada en la transductividad que subyace al mundo que se des-vela tras la tecnicidad que constituye, diríamos ahora, un acto in-formacional. Así pues la idea del *tercero incluido* lo que sugiere es, en primer término, lo que podría llamarse la *indeterminación onto-lógica* que no debe confundirse con la pérdida del ser en el no-ser; lejos de buscar un enmarañamiento conceptual la indeterminación ontológica pasa precisamente por la idea de una epistemología polivalente que permita ubicar un lugar de pensamiento oscilante entre A y -A, que permita advertir que a la transductividad y a la epifilogénesis –tan cercanas entre sí– subyace una idea profunda de hibridación que es, en últimas, la que dis-torsiona fuertemente la posibilidad de pensar las nociones *puras* de técnica, cultura y, por supuesto, naturaleza.

Algunas páginas atrás mostraba cómo Broncano (2000) pero también Feher (1998) no encontraban un criterio lo suficientemente abarcante como para establecer una distinción entre lo natural y lo artificial. Ciertamente nosotros, desde nuestro lenguaje cotidiano –inexacto y algunas veces insuficiente– no tendríamos mayores problemas para sostener que hay una diferencia tajante entre los dos conceptos, esto incluso desde una apresurada incursión lexicográfica. Ahora bien, la dificultad al que se enfrentan los dos filósofos tiene que ver precisamente con el problema que se abre a partir del *tercero incluido* que pone sobre la mesa el problema –

puesto sobre la mesa por Heidegger y retomado por Sloterdijk– del yerro y la errancia que destapan la insuficiencia de la onto-logía que ha constituido el camino del extravío:

Si consideramos, al modo platónico, que las Formas son el ser auténtico, entonces la materia sólo podrá ser entendida como una suerte de no-ser; si substancializamos en cambio la materia, son esta vez las Formas las inauténticas, un no-ser. Estos errores no son, naturalmente, simples malentendidos atribuibles a personas, sino que muestran más bien los límites de la gramática. Los yerros son, en este sentido, como destinos y épocas. Desde esta perspectiva, el extravío o errancia no sería más que la huella histórico-mundana del programa platónico-aristotélico (o, en términos más generales, civilizado y metafísico) del dominio de la totalidad de los entes por medio de la bivalencia (Sloterdijk, 2006a).

Sloterdijk es claro en un punto que, a mi juicio, es necesario poner en evidencia: la errancia no debe ser concebida como un obstáculo, si se me permite el término, absolutamente insoslayable sino más bien como una suerte de síntoma epocal. El problema estaría más bien cuando los extravíos suponen una cosmovisión estática y, desde ella, se proponen leer un mundo cuya gramática escapa a las codificaciones bivalentes.

Aquí estaría el gran eje de la reflexión de Sloterdijk en relación con el problema que hasta aquí me ha ocupado. He mostrado lo tecno-lógico como un problema que se abre desde lo poiético y no desde lo objetual o lo lexicográfico, indicando como la tecnicidad es inherente a la noción misma de *mundo* y desde allí he propuesto pensar transductiva y triádicamente la relación entre el hombre y la técnica. Ahora bien, con Stiegler y Leroi-Gourhan, mis acompañantes en las primeras etapas del camino, evidencí la *poiésis* de lo tecno-lógico en un momento que llamé de génesis *doble* (en tanto biológica y técnica) y *asintótica* que –dadas las coordenadas paleo-antropológicas de Leroi-Gourhan– hacía pensar en lo que, de modo cinematográfico, podríamos llamar *el amanecer del hombre*: allí, en el cascanueces

que se des-velaba en la *poiésis* tecno-lógica se identificaba un acto de empoderamiento de un mundo en el que el trabajo de comprensión-traducción (onomástica) se presentaba como una respuesta al terror original aprehensible desde la relación cotidiana con la ferocidad del propio entorno (aún incomprendido-innominado). Con todo, a lo que nos enfrentamos hoy, y este es un giro que estamos obligados a hacer (los giros ayudan a salir de la errancia), no es ya a ese entorno que empezaba a des-velarse sino a un *mundo* que se sigue des-velando tecno-lógicamente ante nosotros aunque de un modo un tanto diverso.

El problema *gramatical* que indicaba Sloterdijk tiene que ver precisamente con esto: los anteojos con los que debemos leer el mundo son bastante distintos de los que podían haberse usado en aquel *amanecer* y una buena parte de la tarea aún exigua de la filosofía de la tecno-logía (tal y como he entendido hasta aquí el término) tendrá que habérselas con este problema. De ahí que la *errancia* entendida como *límite gramatical* sea piedra angular para comprender el porqué del llamado a la re-compresión de la onto-logía por parte de Sloterdijk. De hecho, es precisamente este *límite gramatical* el que hace necesario fracturar “la huella histórico-mundana del programa platónico-aristotélico” en la medida en que la paulatina complejización del *lóγος* técnico y las múltiples posibilidades de re-invencción de lo humano, por ejemplo, hacen que sea muy difícil pensar desde la bivalencia. Es, entonces, una *imposibilidad de lectura de la realidad* lo que lleva a la errancia y es esta errancia hecha cosmovisión la que ha atrapado una buena parte del debate filosófico contemporáneo en medio de una abstrusa polémica anti-tecnológica y neo-humanista³⁰.

Se hace necesario, en consecuencia, leer desde otros ángulos y con una mirada que permita comprender esa complejización de la que ya había hablado a propósito de Stiegler y de Gille y pensar que la “conquista del *tertium datur*” –como la ha

³⁰ Piénsese en la ya célebre polémica entre Sloterdijk y Habermas a propósito de las *Normas para el Parque Humano*. Sobre este punto a propósito de la gramática que otorga legibilidad al mundo volveré en la tercera parte de este trabajo.

llamado Sloterdijk– resulta clave para comprender la tecno-logía en el mundo que hoy habitamos. La razón de esto se desprende del hecho mismo de que las claves de lectura de lo tecno-lógico deben ser orientadas con brújulas un tanto diversas de las que hasta la primera mitad del siglo XX habían orientado el pensamiento. En ese sentido las ideas de Sloterdijk en *El Hombre Operable* resultan particularmente iluminadoras en la medida en que facilitan un acercamiento a los nuevos indicadores de caminos que deberían seguirse en el momento de pensar(nos) la tecnicidad que articula el complejo sistema técnico en el que hoy estamos inmersos. La propuesta pasa, entonces, por la necesidad ineluctable de poner en evidencia esa “histeria antitecnológica que se ha adueñado de grandes partes del mundo occidental, (y que) es un producto de la descomposición de la metafísica: (que) se aferra a falsas clasificaciones de los entes de modo de resistir a procesos en que tales clasificaciones son conmovidas”. De hecho –continúa Sloterdijk– “esta histeria es reaccionaria en el sentido esencial de la palabra, ya que expresa el resentimiento de la bivalencia caduca contra una polivalencia que no puede comprender³¹” (Sloterdijk, 2006). De ahí que en la bivalencia se mantenga la incompreensión de lo técnico y se le asocie a una suerte de saber-hacer-¿práctico? que poco o nada tiene que ver con la cultura; de ahí que las críticas deterministas (especialmente de corte culturológico³²) caigan en un círculo argumentativo en la medida en que no toman como punto de partida la transductividad y *sinonimizan* ‘determinismo’ con ‘imposición’ cuando –como lo he querido mostrar– desde lo tecno-lógico de la tecnicidad se des-vela el mundo. Se hace necesario, entonces, repensar aquello que se entiende por determinismo ya no desde una (im)postura impositiva y algunas veces ideologizada sino, más bien, desde la constatación

³¹ Los textos entre paréntesis son míos.

³² Las críticas al determinismo también han hecho carrera en la filosofía de la tecnología. Baste pensar aquí, por ejemplo en la postura espiritualista de J. Ellul quien ve el surgimiento desde el S. XVIII de una civilización tecnológica y ve en la técnica un elemento esclavizante y sugiere que la modernidad ha sido una suerte de proyecto fáustico en el que habría una especie de sometimiento a cambio del anhelado progreso que ciertos objetos brindarían al hombre. Sugiere, además la necesidad de un retorno a la religión y una recuperación de la fe como elementos fundamentales para lograr sortear la dominación de la técnica aunque, como lo ha ya sugerido Katz (1998) en su lectura de Ellul, nunca se explica cómo la recuperación de la fe y de los valores religiosos salvaría al hombre de esa hecatombe producto de la civilización técnica.

misma de que no puede pensarse un hombre pre-técnico. En estos intersticios deben abrirse espacios de disenso que permitan superar la bivalencia y entrar en una lógica triádica que, lejos de pertenecer al ámbito de una suerte de retórica neo-epistemológica de la modernidad tardía, se convierte en un reto concreto para la difícil tarea filosófica que implica pensar el presente. De ahí que he venido enfatizando este punto con Sloterdijk y su breve texto sobre el hombre operable, pues creo que desde la discusión sobre la tecnología génica se puede estructurar una buena parte de la conquista de ese tercero incluido, cuyo llamado no ha sido aún hoy del todo escuchado.

Es así como, en esta línea de la reflexión, Sloterdijk ha hecho notar cómo el límite gramatical se encuentra asido a la historia (y quizás al ocaso) de una suerte de metafísica de lo técnico y cómo el despertar de otro modo de acercarse a la noción de lo tecno-lógico que pretende mostrar como la salida de la errancia poco tiene que ver con la idea heideggeriana de buscar el claro pensando al hombre con “sus manos vacías, como un pastor alerta, inerme junto al rebaño, como parecen sugerirlo (sus) metáforas pastorales” (Sloterdijk, 2006). El problema del *tercero incluido* encuentra en nuestro tiempo su razón de ser en la medida en que hoy, menos que nunca, podría hallarse licitud alguna para olvidar o pasar por alto el origen tecnogénico del hombre. Como el pivote y lo pivotado (recurriendo aquí, de nuevo, a la dialéctica estructurante/ estructurado que utilicé para pensar el sistema técnico en Gille) de la tecnicidad humana, la cultura se constituye en algo técnico en la medida en que engrana de modo decisivo la idea misma de mundo que se desvela en la tecnicidad; por eso resulta complicado pretender, hoy por hoy, continuar la reflexión sobre lo técnico pasando por alto el hecho mismo de que, si bien el hombre en el *amanecer* tuvo piedras, hoy tiene “piedras y las sucesoras de las piedras en sus manos. Cuanto más poderoso se vuelve, tanto más rápido abandona las herramientas con mangos y las reemplaza por otras con teclas. En la edad de las segundas máquinas la acción retrocede y es reemplazada por las operaciones con las puntas de los dedos” (Sloterdijk, 2006a). Es este un punto clave que insinuaba

más arriba con la idea de dar un *giro* que permita salir de la errancia y que, es un deber aquí reconocerlo, una gran parte de la reflexión se ha negado a dar aduciendo que lo técnico es un problema de poca relevancia filosófica y, de nuevo, reduciéndolo la idea de algo-otro, externo, y por tanto relegándolo a la categoría de lo impensado.

Quizás debamos a Donna Haraway uno de los más lúcidos planteamientos que, por fuera de la lógica formal, le han apostado a la idea de una *posibilidad tercera* a través de la poco comprendida figura del *cyborg* que –a modo de blasfemia, no de apostasía– ha jugado un papel clave en el modo de comprender la subjetividad de nuestro tiempo; desde una postura abiertamente feminista e imbricando su reflexión sobre la subjetividad tamizada por el ecosistema de lo técnico, el punto clave de Haraway ha sido la apuesta por una *ontología tercera* en la que la figura híbrida y des-anclada del *cyborg* constituye una piedra angular para comprender la insuficiencia de las posturas bivalentes a las que se refiere, precisamente, Sloterdijk. Si bien la apuesta de Haraway pasa por la necesidad de encontrar los puntos de anclaje necesarios para construir un posible socialismo feminista, lo que me interesa rescatar aquí tiene mucho más que ver con la ontología misma que supone la figura blasfema del *cyborg*.

La ciencia ficción contemporánea está llena de *cyborgs* –criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales. [...] A finales del siglo XX -nuestra era, un tiempo mítico–, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos *cyborgs*. Éste es nuestra ontología, nos otorga nuestra política. Es una imagen condensada de imaginación y realidad material, centros ambos que, unidos, estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica (Haraway, 1995:253-254).

Figura blasfema en tanto opuesta a la ontología y la lógica tradicionales, blasfema en tanto desafía los límites y los roles configurados por esas lógicas bivalentes; en

efecto, según muestra Haraway (siguiendo de cerca los planteamientos post estructuralistas) una buena parte (si no la mayoría) de los sistemas simbólicos de occidente están contruidos, precisamente, sobre oposiciones binarias: cuerpo/alma, áter/ego, natural/artificial, cultura/técnica.....³³. Este entramado arma una matriz del todo particular en el que la producción de significado se genera por exclusión y en la que el primer término del binomio parece subordinar al segundo. Aquí Haraway está trasegando por el denso, opaco y complejo terreno de la producción de subjetividad y su politicidad –que aquí me veo obligado a dejar de lado– pero, a la vez, toca un punto que es de particular relevancia en el recorrido que me ocupa aquí y es precisamente la puesta en evidencia de aquello que con Sloterdijk he entendido como el *límite gramatical*. Haraway pone en evidencia el “*carácter provisional*” (Dery, 1996:269) de las fronteras trazadas por la bivalencia y evidencia el problema de la errancia que siempre corre el peligro de devenir cosmovisión cuando la matriz epistemológica dominante empieza a ser percibida como un muro invulnerable y, sobre todo, detentador de verdades últimas. Allí está el problema fuerte de la errancia que no debería ser visto –al modo heideggeriano– como un “duradero y fatal extravío” sino, más bien como una incapacidad de lectura generada en eso que Sloterdijk ha llamado una “cultura post-paranoica de la razón” que sigue inmersa en esa inquietante histeria antitecno-lógica. Lo que llama la atención de la postura de Haraway es que, precisamente, ubica en la complejización del sistema técnico (anclada, claro está a las mutaciones en lo tecno-lógico) el vertiginoso des-velamiento de un mundo en el que “la tecnología transgrede la frontera sagrada que separaba lo natural de lo artificial, lo orgánico de lo inorgánico [...]” (Dery, 1996:269). Esto es lo que me resulta particularmente interesante de la figura del *cyborg*, en especial cuando Haraway llega a afirmar que todos somos *cyborgs*, afirmación que es, a la vez, metafórica y literal en la medida que muchos humanos hoy tienen implantes inorgánicos, como la válvula de Hakim,

³³ Para una lectura no ortodoxa de Haraway y que, precisamente, me ha dado muchas luces en este breve excursio véase Dery (1996).

u orgánicos (pero técnica y tecno-lógicamente injertados), como la hipófisis de cerdo lactante en sus corazones. Haraway muestra, entonces, cómo

[...] las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes (Haraway, 1995:258).

La presencia, inicialmente latente, del *tercero incluido* se hace manifiesta en Haraway a través de la blasfemia que constituye el *cyborg* mismo como negación de la bivalencia dominante y, consecuentemente, como un posible tercer camino.

Quizá el giro que he venido dando con Sloterdijk y Haraway se haga más evidente si se re-lee la idea de lo transductivo que se ha venido trabajando a propósito de la relación entre hombre y técnica. Siguiendo un camino trazado por Simondon, Stiegler ha hablado de una invención mutua del hombre y la técnica, en ese “movimiento que inventa al uno y al otro a la vez”, del que ya había hablado a propósito de la noción de epifilogénesis; ahora bien, si bien es cierto que al hablar de “la invención del hombre” nos encontramos ante “la ambigüedad genitiva del hombre indica una pregunta que se desdobra: ¿"quién" o "qué" inventa? ¿"quién" o "qué" es inventado?” (Stiegler, 2002:203), también lo es que desde el *amanecer del hombre* hasta la era de la cibercultura que vivimos habría que refinar, cada vez más, la idea misma de la invención mostrando la polisemia cada vez más presente dentro del repertorio conceptual básico con el que debe vérselas la reflexión filosófica. En otras palabras, la idea de la “invención del hombre” en los términos en los que Stiegler la trabaja (al menos en *El Pecado de Epimeteo*) no es lo suficientemente abarcante en la medida en que permanece anclada a la postura de Leroi-Gourhan. De ahí que, aún más que la epifilogénesis, sea la figura del *cyborg* la que quizás pueda ser más útil para re-leer las ideas de transductividad e

invención a la luz del alto nivel de complejización que ha alcanzado el sistema técnico. Ésta complejización sugerirá la necesidad de la figura del tercero incluido.

Volvamos momentáneamente atrás. Al preguntarme por el *cyborg* de Haraway ¿Qué es realmente lo que me estoy preguntando? ¿Intento salir de la errancia y del extravío con esa pregunta? Sí. Después de todo, como ya lo ha sugerido Heidegger, el preguntar abre un camino, quizás el de los términos que necesitamos para salir de la errancia. La pregunta por el *cyborg* es la pregunta por un estatuto ontológico *tercero*, es la pregunta por las posibilidades de auto-operación del hombre (Sloterdijk, 2006a); en dos palabras, la posibilidad de re-invención que poco o nada tiene que ver con los supuestos de lo humano preconizados por el humanismo. En ese sentido la idea de Haraway desborda con creces no sólo la ciencia ficción sino también el feminismo-cyborg y se convierte en una de las piedras angulares que permiten comprender el tipo de transductividad que marca la relación del hombre con la técnica en un mundo en el que las bivalencias parecen desdibujarse a un ritmo vertiginoso. El *cyborg* re-plantea las cuestiones básicas atinentes a la ontología y a la lógica y en su doble posibilidad (recuérdese, metafórica y literal) abre el camino a cierto tipo de preguntas que tocarían el estatus mismo de la pregunta por lo humano y de la concreción-producción de la subjetividad en medio de un sistema técnico con un nivel alto de complejidad.

Así, Michel Serres se pregunta: “¿Quién soy?”... y responde: *el tercero incluido*. Desde su muy particular perspectiva Serres articula el miedo de un hombre que, poco a poco, ve invadida su cotidianidad y su espacialidad por un extraño ser que no puede ver³⁴, con el hecho de que hoy sea posible pensar que *estoy aquí y en muchos lugares que estoy dentro y fuera de ahí a la vez*. Trataré de explicar esto con algún detalle; dice Serres:

³⁴ El pasaje de *Atlas* al que me estoy refiriendo aquí lleva por título “Estar fuera de ahí” (en francés “Étre hors là”) para cuya comprensión cabal el autor sugiere una lectura previa de *El Horla* de Guy de Maupassant. La inquietante figura de El Horla recorre toda la reflexión de Serres a propósito de la variación en la percepción y la forma de comprender(nos) en el espacio re-configurado por las actuales técnicas.

Que no haya ninguna contradicción entre el hecho de que esté aquí y al mismo tiempo en otro lugar muestra simplemente que en estos temas (tecnología y lógica) conviene despejar el principio del tercero excluido, lo que obliga a extrañas exploraciones espaciales, casi inintuibles, más exóticas todavía que los viajes de Ulises, de Dante y de Gulliver, y sin embargo tan prácticas y concretas que las explotamos en nuestras tecnologías. En otras palabras, estoy aquí al mismo tiempo que otro, estoy en otro lugar al mismo tiempo que aquí, quizá en el mismo lugar que otro (1995: 78)³⁵.

Un argumento aparentemente sencillo, pero no suficientemente pensado. Serres pone de manifiesto la insuficiencia del principio del tercero excluido para pensar la situación del hombre en el mundo, en el mundo de la cibercultura, de los ordenadores, del desciframiento del genoma humano, de la ingeniería genética, de la subjetividad mediática. La posibilidad de pensar la insuficiencia del principio del tercero excluido no obedece a una suerte de capricho posmoderno, obedece al desvelamiento de un mundo pululante de certezas fracturadas, de humanismos anacrónicos y de subjetividades múltiples, un mundo *cyborg* si hubiese que englobarlo en una sola noción, que sugiere la idea de un mundo híbrido, inestable, fragmentado. Del mismo modo que para Serres se desdibuja el principio del tercero excluido –es imposible que A esté y no esté en el mismo lugar– la ontología que otorga el *cyborg* fragmenta la certeza única de la exclusión en las posibilidades múltiples de la inclusión; el espacio virtual que trata de mapear el *Atlas* de Serres es ese mapa de los espacios que permiten estar en uno y mil lugares a la vez, que permiten un tipo de existencia fragmentada y que fracturan la espacialidad en los términos en que había sido pensada desde la bivalencia. Entre el *cyborg* y el principio del tercero incluido lo que media es la necesidad de pensar por fuera de los emparejamientos mutuamente excluyentes que se desdibujan ante el mundo que lo técnico actual-complejo des-vela.

³⁵ Paréntesis mío.

Mientras la técnica siga siendo lo impensado seguiremos en la errancia que he anotado más arriba con Sloterdijk y será una tarea cada vez más quimérica comprender el mundo que hoy habitamos. Acaso sea el momento de invertir –al menos por ahora– uno de los más tremendos apotegmas heideggerianos, aquella sentencia de Hölderlin que dice “*poéticamente habita el hombre sobre esta tierra*” y pensar que posiblemente lo que sucede es que “*tecno-lógicamente habita el hombre sobre esta tierra*” pues, solo dando un giro de esta índole, será posible salir de la errancia³⁶. El habitar tecno-lógico no es otro que el que subyace a la doble *poiésis* que se despliega en la tecnicidad y que trae consigo el mundo que, en su paulatina complejización sistémica, obliga a re-formular una y otra vez el repertorio de certezas con el que la era de la bivalencia construyó su aparataje epistemológico. Aquello que comúnmente es llamado “nuevas tecnologías” y que, en realidad a lo que corresponde es a un estado de alta complejidad del sistema técnico, revela, cada vez más la incapacidad de hablar de *un* repertorio de certezas, tal como lo sintetizara con particular pericia Bruno Latour cuando, en las páginas iniciales de *Nunca Fuimos Modernos*, muestra la angustia y la zozobra que le sobrevinían al leer un diario:

En la página 4 del diario leo que este año las mediciones por encima de la Antártida no son buenas: el agujero de la capa de ozono se agranda peligrosamente. Al continuar con la lectura, paso de los químicos de la atmósfera a los ejecutivos de Atochem y de Monsanto, que modifican sus cadenas de producción para remplazar los inocentes clorofluorcarbonos, acusados de crimen contra la ecosfera. Algunos párrafos más adelante tenemos a los jefes de Estado de los grandes países industrializados que hablan de química, heladeras, aerosoles y gases inertes. Pero en la parte inferior de la columna, me encuentro con que los meteorólogos ya no están de acuerdo con los químicos y hablan de fluctuaciones cíclicas. [...] En la página 8 se habla de computadoras y de microchips controlados por los japoneses; en la 9, de embriones congelados; en la 10, de bosques que arden arrasando en sus columnas de

³⁶ Este “tecno-lógicamente” mienta, en efecto, la doble *poiésis* que he marcado en lo tecno-lógico de la tecnicidad. Sobre las posibilidades de este apotegma volveré en la tercera parte de este texto.

humos especies en peligro que algunos naturalistas quieren proteger; en la 11, de ballenas provistas de collares con radiobalizas adosadas; también en la 11, un basural del Norte, símbolo de la explotación obrera, que se acaba de clasificar como reserva ecológica a causa de la flora rara que allí se desarrolló. En la 12, el papa, los obispos, Roussel-Uclaf las trompas de Falopio y los fundamentalistas téjanos se reúnen alrededor del mismo contraceptivo en una extraña cohorte [...] (2007:15-16).

El desconcierto de Latour es tal que algunas líneas adelante afirma, retomando una vieja idea de Hegel, que “si la lectura del diario es la oración del hombre moderno, entonces es un hombre muy extraño el que hoy ruega leyendo esos asuntos embrollados” (2007: 17). Ciertamente la inquietud tiene que ver no sólo con los profundos cambios que trajo consigo la mediatización de la vida cotidiana, sino también con el tipo de sistema técnico en el que nos movemos³⁷ y que se revela como complejo en la medida en que pone sobre la mesa las dificultades cada vez mayores que tiene el hombre para comprender su entorno y para comprenderse a sí mismo, de ahí que cuando dialogaba con Serres quedaba claro como

[...] el otrora sujeto idéntico a sí mismo³⁸ (era) puesto en cuestión por la metáfora del Horla en la cual no ser allí posibilita ser en cualquier parte. Su andar por esos lugares deja en el individuo una serie de pliegues constituyendo una identidad heterogénea y fractalizada que Serres sintetizó como tercero incluido. Ser fuera de allí des-territorializa al individuo y el mundo global se convierte en su lugar de residencia (Vanegas Arrambide, 2002: 253).

De Sloterdijk a Latour, este breve recorrido que he emprendido en pos del tercero incluido, en medio de un panorama de complejización del sistema técnico, evidencia la profunda responsabilidad que recae en la filosofía de la técnica y la tecno-logía en el momento de pensar nuestra propia situación en un mundo que

³⁷ Recuérdese que la noción de sistema técnico la trabajo siguiendo a Gille y, en ese sentido, es clave no perder de vista la dialéctica estructurante/ estructurado que he propuesto ya líneas más arriba.

³⁸ Figura usada como pivote para poner en evidencia la insuficiencia de los principios de identidad, no contradicción y, por supuesto, del tercero incluido.

hoy, reitero, poco o nada tiene que ver con el del *amanecer del hombre*. De ahí que en el tramo final de esta parte quiero referirme a otro corto texto de Sloterdijk – *Normas Para el Parque Humano*– que me permitirá, de un lado cerrar esta discusión que he abierto a propósito de lo técnico, del otro, poner la brújula de este viaje en una dirección que nos lleve hacia el ecosistema mediático e iniciar la inmersión en la figura de Marshall McLuhan, cuyo Apotegma (*el medio es el mensaje*) nos ha traído hasta aquí.

5. LA CUARTA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. *EL MEDIO ES EL MENSAJE*

[...] el hábitat del ser humano no es la naturaleza en estado puro ni la casa en estado puro. Es una organización intermedia, que se parece a un zoológico. Una ciudad que fuera sólo una ciudad sería una suerte de prisión. Las ciudades vivibles son como zoológicos. Y un zoológico humano es simplemente una metáfora que remite a la calidad urbana del estar humano.

Peter Sloterdijk

Half man, half machine

What does it mean?

What does it mean?

Goldie Lookin Chain – Half man, half machine

Normas Para el Parque Humano constituye un punto de giro, a mi modo de ver, esencial dentro de los desarrollos más contemporáneos de la filosofía de la tecnología. Esto, en particular, por la apuesta de Sloterdijk a propósito del rol de la técnica y por la profunda problematización que se propone de su rol imbricado, precisamente con la idea de la complejización que puede comprenderse de un modo similar al que he trabajado con Gille. Sloterdijk comprende, en una rigurosa perspectiva, el rol que ha jugado la técnica a lo largo de la historia de occidente y logra esbozar varios puntos que resultan clave para comprenderla no en su rol instrumental-objetual sino desde su dimensión poética en una suerte de lectura en la que la relación hombre-técnica entra en una dimensión que es casi transductiva. Veamos esto con algún detalle.

Uno de los puntos de partida de Sloterdijk es la escritura entendida esencialmente como una técnica sí de comunicación pero, ante todo, de domesticación. Este es un

argumento que no es enteramente original de Sloterdijk y que podría rastrearse ya en Ong y Havelock pero que está expuesto de manera más explícita y original –a mi juicio– por Michel de Certeau (2007) quien ve en la escritura una forma de domesticación del hombre y del entorno así como una forma de traducción de lo-otro-extraño a un código común, acepado por la mayoría. Creo que Sloterdijk y de Certeau convergen en un punto que es clave aquí: la escritura es una práctica mítica moderna que responde a una necesidad de control que, usualmente, se ha traducido bajo la idea de la alfabetización. De Certeau utiliza hábilmente la figura del náufrago Robinson Crusoe como *escritor* de su entorno³⁹. En medio de un panorama salvaje, inhóspito, no-civilizado, Crusoe toma la isla y la “escribe” hasta convertirla en un comfortable lugar. Este confort tiene que ver, esencialmente, con la racionalidad implícita en la domesticación del entorno, esto es, en un empoderamiento racional que implica una suerte de λόγος técnico que se revela como la condición de posibilidad de una vida civilizada. Cuando de Certeau recurre a Crusoe se enfatiza el hecho mismo de que la acción del escribir tiene un significado mucho más profundo que el de la simple grafía⁴⁰. La isla escrita por el náufrago es, ante todo, una isla domesticada, una isla hecha hogar que se *incorpora* al náufrago en la medida en que, al ser escrita, empieza a ser comprensible para su único habitante. De algún modo, la escritura repele lo extraño y pone sobre en un primer plano la existencia de un código compartido, de un repertorio de certezas, de una humanidad letrada, civilizada, de un sujeto

³⁹ Sobre la idea misma del *escribir*, mucho más compleja de la que se inserta en el lenguaje cotidiano, se pregunta De Certeau: “¿Qué es, pues, escribir? Entiendo por escritura la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado. En este nivel elemental, tres elementos resultan decisivos. Para empezar, la página en blanco: un espacio "propio" circunscribe un lugar de producción para el sujeto. Es un lugar desembarazado de las ambigüedades del mundo. Plantea el alejamiento y la distancia de un sujeto con relación a un área de actividades. Se ofrece en una operación parcial pero controlable. Se da una separación en el cosmos tradicional, donde el sujeto quedaba poseído por las voces del mundo. Una superficie autónoma queda colocada bajo el ojo del sujeto que se da así el campo para un hacer propio. Acto cartesiano de una división que instaura, con un lugar de escritura, el dominio (y el aislamiento) de un sujeto ante un objeto. Ante la página en blanco, cada niño se encuentra ya en la misma posición del industrial, del urbanista o del filósofo cartesiano: la de tener que manejar el espacio, propio y distinto, donde poner en obra una voluntad propia” (De Certeau, 2007:148).

⁴⁰ Sobre este punto volveré en la Parte II con mucho mayor detalle.

humanista. Así, Robinson escribe también a su nuevo amigo, el otrora salvaje, el antropófago, el hereje de quien no tenía en un principio más indicios que “la impresión del pie desnudo de un hombre en la playa”, lo incomprensible e intraducible; con todo, lo salvaje desaparece cuando la huella se hace hombre y ese hombre deviene Viernes, ya no el salvaje sino el individuo escrito, traducido: domesticado. Viernes deviene tal en virtud de un impulso tecno-lógico, de esa operación de *poiésis* doble.

De un modo similar Sloterdijk va a pensar el humanismo, pues la extraña ambivalencia de la sentencia del poeta Jean Paul que abre las *Normas* –“los libros son voluminosas cartas para los amigos”– y la aproximación que se hace al humanismo como “telecomunicación fundadora de amistades que se realiza en el medio del lenguaje escrito” (Sloterdijk, 2001: 19) permiten inferir un interesante camino que ata dos ideas de base: la concepción misma de lo humanista y la tecnología inherente a lo escritural. Esta idea de base es la que resulta interesante en la medida en que se ubica lo escritural como una piedra angular para pensar el humanismo que es presentado aquí desde una muy particular dialéctica entre domesticación y barbarie. Siguiendo la lógica del náufrago inglés, Sloterdijk hace gravitar una buena parte de la subjetividad occidental en el hecho mismo de que *lo común* o, al menos *lo aceptado* ha sido escrito y desde la fijeza del papel se ha perpetuado como verdadero, quizás como lo sugiriera alguna vez Huxley, “sesenta y dos mil cuatrocientas repeticiones *hacen una verdad*”. Es así como, por ejemplo, siguiendo un camino ya trazado por Benedict Anderson (1993) –al menos en su versión más conocida–, Sloterdijk ubica el concepto del Estado Nación –tal y como lo comprendió la modernidad– en la ficción escritural compartida: “¿Qué otra cosa son las naciones modernas sino eficaces ficciones de públicos lectores que, a través de unas mismas lecturas, se han convertido en asociaciones de amigos que congenian?” (2001: 26). Al fin y al cabo uno de los supuestos básicos para hablar de nación es la existencia (o la suposición de la existencia) de un relato común; esto es, una forma de domesticación. Los humanismos son, entonces, una suerte de

formas alfabetizadas de domesticación –el Estado Nación es una concreción de esta pulsión domesticadora– que se alzan contra “algo”, contra *la barbarie*: son un modo de rescatar al hombre de esa barbarie. Este es un punto claro, el humanismo como herramienta de “amansamiento” lecto-escritural funcionó con la gran eficacia con la que tiende a funcionar toda violencia simbólica: indolora, aséptica y muchas veces imperceptible; es allí hacia donde Sloterdijk dirige una buena parte de su reflexión y se pregunta por el verdadero significado del humanismo moderno como modelo escolar y educativo y la posibilidad de pensar su vigencia en medio del sistema técnico complejo que se extiende en nuestro día a día hoy. Allí está el primer giro que hace Sloterdijk y que es el que realmente me interesa resaltar aquí: la existencia de una serie de fundamentos post-humanísticos en las sociedades actuales que estarían anclados, al menos en parte, a lo que hoy llamamos *mass media* y *new media*: los medios masivos de comunicación y los nuevos medios. Aquí Sloterdijk da el giro clave:

Con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio) y de 1945 (televisión) y, más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos. Estos son -como se puede demostrar sin dificultad- decididamente post-literarios, post-epistolo-gráficos, y en consecuencia post-humanísticos. Quien tenga por demasiado dramático el prefijo «post-» de estas formulaciones, podría sustituirlo por el adverbio «marginamente», de tal modo que nuestra tesis sería la siguiente: las sociedades modernas sólo ya marginalmente pueden producir síntesis políticas y culturales sobre la base de instrumentos literarios, epistolares, humanísticos. En modo alguno está acabada por ello la literatura; pero sí es cierto que se ha desmarcado en forma de una sub-cultura *sui generis*, y que los días de su sobre valoración como portadora de los espíritus nacionales se han terminado (Sloterdijk, 2001: 28-29).

El giro post-humanista es un giro decididamente técnico, sin que esto implique una suerte de determinismo como aquel del cual, hasta aquí, he tratado de tomar

distancia. La post-epistolaridad –si se me permite acuñar este neologismo– implica un cambio en la concepción misma que el hombre tiene de sí mismo y de los demás y entraña –de nuevo– la inmersión en un sistema técnico complejo que, como he mostrado, encaja en la complejidad inter-sistémica en la que se juega la dialéctica estructurante/ estructurado. Como no se trata de hablar de una *superación* entendida como supresión y descarte de la técnica precedente, la eclosión de fundamentos sociales post-escriturales y post-humanistas evidencian un cambio en la totalidad sistémica que compone el entramado social. El cine y, posteriormente, la radio y la televisión se insertaban en un tipo de sociedad que empezaba a mutar en conjunto; este punto lo ha indicado de manera afortunada Daniel Bell, quien muestra como precisamente hacia la década del veinte del S. XX empiezan a tener lugar cambios decisivos en lo atinente a la idea del consumo:

[...] estaba teniendo lugar una revolución tecnológica que, mediante el automóvil, el cine y la radio, rompió el aislamiento rural y, por primera vez, unió al país en una cultura común y una sociedad nacional. [...] El consumo masivo, que comenzó en el decenio de 1920, fue posible por las revoluciones en la tecnología, principalmente la aplicación de la energía eléctrica a las tareas domésticas (lavadoras, frigoríficos, aspiradores, etcétera), y por tres invenciones sociales: la producción masiva de una línea de montaje, que hizo posible el automóvil barato; el desarrollo del *marketing*, que racionalizó el arte de identificar diferentes tipos de grupos de compradores y de estimular los apetitos del consumidor; y la difusión de la compra a plazos, la cual, más que cualquier otro mecanismo social, quebró el viejo temor protestante a la deuda (1982: 72-73).

El crédito y la publicidad son dos ideas que hoy tenemos perfectamente claras, de hecho gran parte de nuestra vida se ve afectada por ellos. La pregunta que quiero traer a discusión es si serían pensables –en su fuerte densidad estructurante– por fuera del ecosistema mediático. Las mutaciones son necesariamente inter-sistémicas, toda vez que suponen la dialéctica estructurante/ estructurado. Lo que emerge con la idea que tomo de Bell no es otra cosa que la inter-dependencia

sistémica que he trabajado hasta aquí: medios, consumo, producción de subjetividad se entrelazan y dan origen a ese tipo de sociedades que Sloterdijk llama post-epistolares.

Por supuesto, el mismo Sloterdijk sabe que el argumento no puede agotarse con la inclusión de la radio y la televisión en la discusión acerca del humanismo y lleva el argumento hasta la ingeniería genética y la biotecnología que recuerdan el *cyborg* (quizá en su versión literal, no en la metafórica) de Haraway y re-claman la ontología tercera que ya hemos explorado. El humanismo hace agua como fundamento de lo social y como rescate de la barbarie por una razón, a mi modo de ver, de base: la idea de lo humano implícita en el humanismo ha hecho agua ella misma. Lo que he llamado la post-epistolaridad no supone un tipo de hombre no-escritural eclipsado por una suerte de hombre audiovisual, supone un hombre multi-medial –en el más amplio de los sentidos– donde convergen un sinnúmero de estímulos fragmentados y dispares⁴¹. Es aquí cuando los *medios* –*mass media* y *new media*– entran a un primer plano en la discusión que he traído hasta aquí con Sloterdijk: la crisis del humanismo y la búsqueda del tercero incluido son el haz y el envés del giro que busca sacarnos del extravío, de la errancia. La historia de occidente no puede ser –como lo sugiere Heidegger– la historia de un eterno extravío, y lo técnico como imposición se queda algo corto como herramienta para comprender la tecnicidad: lo escritural así como lo multi-medial, lo industrial, lo biotecnológico son formas de manifestarse de lo tecno-lógico de la tecnicidad inherente a lo humano, recordemos, los olvidados de Epimeteo. Sin la tecnicidad no se explican ni Robinson Crusoe, ni Louis Washkansky, ni Leonard Kleinrock, ni Gaudí, no se explican las re-configuraciones del hombre desde su *amanecer* hasta las complejas intersecciones sistémicas a las que nos enfrentamos hoy. De ahí que,

⁴¹ Aunque claro, la idea de la multi-medialidad es algo que podría, sin duda, ponerse en otros términos. Por ejemplo, si la escritura supone la oralidad, ¿el hombre escritural no sería ya multi-medial? A lo que quiero anclar a esta reflexión, empero, es a la idea de una hegemonía medial –si se me permite el término– que se vería fracturada en lo que Sloterdijk llama post-epistolaridad. Agradezco a Fabio B. Josgrilberg por esta idea.

[...] la cuestión del humanismo es de mucho mayor alcance que la bucólica suposición de que leer educa. Se trata nada menos que de una *antropodicea*, es decir, de una definición del hombre teniendo en cuenta su apertura biológica y su ambivalencia moral. Pero sobre todo, se trata de la pregunta por cómo puede el hombre convertirse en un ser humano verdadero o real, ineludiblemente planteada desde aquí como una *cuestión mediática*, si entendemos como medios aquellos instrumentos de comunicación y de comunión a través de cuyo uso los propios hombres se conforman en eso que pueden ser y que serán⁴² (Sloterdijk, 2001: 35-36).

Aquí Sloterdijk ubica la idea de lo mediático en un lugar poco pensado: como instrumento no solo de comunicación sino también de comunión, esto es, de la participación en lo común⁴³, del modo mismo en que el hombre se re-crea una y otra vez. Esta idea es la que se encuentra en la base de lo que he llamado el Apotegma Mediático de McLuhan –*el medio es el mensaje*– y que ha sido interpretado de múltiples y distorsionadas maneras al punto en que ha llegado a ser, como lo decía más arriba, una simple máxima incomprendida y cuyos alcances no han sido realmente explorados; de ahí que la tesis post-humanista de Sloterdijk resulte particularmente sugerente para re-construir a McLuhan no por mor del simple rescate de su figura, sino por el papel clave que muchas de sus ideas revisten para comprender nuestro tiempo y su tecnicidad densa y compleja, tarea permanente de la filosofía de la técnica y la tecno-logía. Esto, por supuesto implica una revisión constante de los conceptos de base con los que se trabaja y, si con

⁴² Las cursivas son mías.

⁴³Podríamos decir en la *comunidad*, siempre y cuando entendamos, como Esposito, que no se trata de una idea que pueda pensarse en términos estrictamente positivos sino, más bien, como un modo de fractura de la uniformidad que es, en últimas, lo que opera en el actual entramado mediático. Sobre la idea misma de *comunidad* el filósofo italiano sostiene que ésta debe ser pensada “como no pertenencia e impropiedad de todos los miembros que la forman en una recíproca modificación, que es el cambio propio de la comunidad misma: su ser siempre otra cosa de aquello que quiere ser, su no poder consistir en tal, su imposibilidad de hacer obra común sin destruirse. He aquí el sentido y la raíz de nuestra común melancolía. Si la comunidad no es más que la relación –el ‘con’ o el ‘entre’– que vincula sujetos, esto significa que no puede ser a su vez sujeto, ni individual ni colectivo. Que no es un ‘ente’, sino precisamente un no-ente, una nada que precede y corta todo sujeto sustrayéndolo de la identidad consigo mismo, confinándolo a una alteridad irreductible” (Esposito, 2009: 47-48). Al respecto puede verse también Nancy (2001: 30 y ss.) y Blanchot (2002: 21y ss.).

Sloterdijk, hemos tenido que pensar en la posibilidad *cyborg* de un tercero incluido y de un post-humanismo que pone fuertes posibilidades osmóticas entre nociones alguna vez antagónicas, con McLuhan la necesidad pasará por la re-ubicación del concepto de medio y de mensaje. De ahí la importancia que tiene lo que Sloterdijk denomina la *cuestión mediática* y que desborda ampliamente el problema de los medios de comunicación masiva.

Aunque Sloterdijk da un giro en el que pone en escena la radio y la televisión, también es cierto que la dirección en la que encamina las *Normas* se dirige hacia la biotecnología y la ingeniería genética como vectores decisivos en la re-inención de lo humano y hace de la *cuestión mediática* un problema mucho más amplio que el de los medios de comunicación masiva. Si bien los entramados de poder simbólico que entran en juego al pensar los *mass media* son densos y complejos, el problema de los medios va más allá y, cuando los entendemos inmersos en la idea de una re-inención de lo humano el problema se hace mucho más complejo, toda vez que pone sobre la mesa las posibilidades múltiples de ser de lo humano que deben ser comprendidas acompasadamente con la complejización del sistema técnico. Quizá esto es lo que desencadena una extraña paradoja que ha estado latente en una buena parte de las reflexiones sobre la técnica en el S. XX: la complejización del sistema técnico marca aún más la huella epimeteica que marca al hombre; sin embargo esta paradoja no trae como consecuencia la idea una suerte de imposición que conduce a la errancia; la huella de lo epimetéico que se marca lo que traduce es que a una mayor complejidad del sistema técnico y de las relaciones inter-sistémicas el hombre se enfrenta a un mayor reto en el momento de trabajar con su repertorio de certezas. Esto es claro cuando Sloterdijk nos enfrenta al problema de la ingeniería genética y se topa con la objeción de la eugenesia como algo propio del nacional socialismo alemán. Sloterdijk muestra cómo el problema de la eugenesia es de raigambre tan antigua que podría rastrearse incluso en el *Político* de Platón; en efecto, allí se afirma que

[...] los reyes buenos o *basileis* apacientan a rebaños sin cuernos (265d). Pero esto no es todo: a los reyes se les ha confiado la tarea de cuidar a seres vivos que se aparean sin mezcla -es decir, criaturas que no copulan fuera de su propia especie, como suelen hacer por ejemplo el caballo y el asno-; por tanto deben velar por la endogamia y tratar de evitar los cruces bastardos entre distintas razas. Si, por último, se añade a estos seres implumes, sin cuernos y que sólo se aparean con sus semejantes la característica de que tienen dos pies -hablando más modernamente: de que caminan erguidos-, entonces queda ya ciertamente bien seleccionado y desgajado como el verdadero arte real y político, frente a cualquier presunta competencia, la crianza que se dedica a rebaños de animales bípedos, implumes, sin cuernos y de raza pura (2001:78-79).

Lo que hay de fondo, sostiene Sloterdijk, es el temor a cierta jerga que se asocia con el nacional-socialismo y con la tendencia a pensar la eugenesia acompañada de una serie de marcas semánticas del todo particulares y que levantarán ciertos fantasmas y miedos que Alemania daba por superados –una cultura post-paranoica de la razón, tecno-fóbica, neo-humanista. No en vano, las *Normas* se sostienen sobre la idea de una *antropotécnica* que, en últimas, reenvía de nuevo la reflexión a dominios cercanos a Simondon y a Stiegler en la medida en que presenta al hombre como impensable allende la técnica pero, a la vez, pone de manifiesto que en medio de la complejidad técnica se requiere afinar cada vez más la reflexión. De ahí que el problema de la eugenesia⁴⁴ que se abre en medio de la polémica post-humanista para pensar la auto-operabilidad del hombre –por supuesto– un rasgo marcadamente técnico pero, paralelamente, lo tecno-lógico adyacente a la tecnicidad misma obliga a re-evaluar la ontología, la lógica e incluso la ética

⁴⁴ Sobre este punto ha dicho el mismo Sloterdijk: “soy partidario de un eugenismo de lujo. Me interesa particularmente el ser humano como fenómeno de lujo, casi milagroso, aparecido en forma aleatoria. Esa criatura lleva una carga hereditaria de enfermedades genéticas que no sirven para nada, pero que nos acompañan. La única pregunta eugenista que las generaciones futuras podrían plantearse sería si suprimir, gracias a la ingeniería genética, algunos de esos acompañantes. En 50 o 100 años, estoy seguro de que la mayoría de la humanidad estará de acuerdo con esas técnicas. Pero esto no tiene nada que ver con un eugenismo eliminador. Es necesario habituarse a pensar al hombre como un ser de lujo, aun cuando los dogmáticos no dejen de decirnos que el hombre es hombre sólo en función de sus carencias” (2006b).

anclada a la era de la bivalencia⁴⁵. Así, terminaría de disolverse la oposición inicial de la que partía al iniciar la segunda mitad de esta parte de mi trabajo: la separación entre técnica y cultura como dos dimensiones separadas de lo humano. Esta no-separación es clave en el momento de comprender el Apotegma Mediático que se presenta como una sentencia muy fuerte a mediados del S XX y que vehicula, precisamente, la idea de la tecnicidad inherente a la configuración de lo humano anclada en lo que Sloterdijk engloba dentro de la idea de la *cuestión mediática* y que será clave para comprender el alcance que tiene la sentencia de McLuhan que habrá que comprender, precisamente, en medio de un panorama de mutaciones onto-lógicas y post-epistolares como el que dibujan las *Normas* y que enfatizan que, en últimas, *el medio es el mensaje*.

⁴⁵ Este es el gran reto que enfrentan disciplinas nuevas como, por ejemplo, la bioética.

PARTE II

ESCRIBIR LA GALAXIA

The effects of new media on our sensory lives are similar to the effects of new poetry. They change not our thoughts but the structure of our world
M. McLuhan

1. DE LA VIDA AL MUNDO-DE-LA-VIDA. HACIA UNA POSIBLE FENOMENOLOGÍA EMPÍRICA DE LO TECNO-LÓGICO

*Entender una oración significa entender un lenguaje.
Entender un lenguaje significa dominar una técnica*
Wittgenstein

Lo trascendental está en lo empírico
Scott Lash

*You wan'da step into my world
It's a sociopsychotic state of bliss
You've been delayed in the real world
How many times have you hit and missed?*
Guns n' Roses – My world

Señalaba en la parte anterior la posibilidad de pensar el mundo como un hecho que hallaría su piedra angular en lo tecno-lógico de la tecnicidad, como una suerte de des-velamiento que tiene lugar precisamente en la tecnicidad que –sugería desde Simondon y Stiegler, pero también desde Serres y Sloterdijk– se revelaba, en su transductividad, como co-existente con lo humano. En últimas este punto me llevó a pensar en la complejidad inherente al sistema técnico que hoy se despliega ante nosotros y que obliga, a repensar la relación existente entre hombre y técnica. De hecho, la idea de la técnica como lo impensado no sólo se limita al hecho mismo de

que la filosofía no le haya otorgado un estatus relevante como objeto de reflexión sino con la poca audacia –si se me permite este término– con el que se han hecho los acercamientos. Es en este sentido que intentaré recuperar en lo que sigue la figura de Marshall McLuhan en medio de un cierto ambiente de reflexión que, tradicionalmente, le ha sido extraño y que a mi modo de ver, permite re-ubicar sus propuestas –en particular su noción de *medio*– en una nueva dimensión que permitiría situarlo no sólo como un eslabón clave para pensar la filosofía de la técnica en el siglo XXI –esto sería lo menos relevante– sino para intentar mostrar los alcances de su clásica ecuación entre medio y mensaje mucho más allá de la fórmula.

Páginas atrás, retomaba una sentencia de Wittgenstein según la cual el mundo y la vida son una misma cosa usándola como uno de los pasos para *ilustrar* la idea de la doble *poiésis* que sugiere la concreción de la idea de mundo; el punto en el que hacía hincapié tenía que ver mucho más con la idea misma de lenguaje y mundo que con la propia noción de vida. De hecho, la aproximación hecha al Wittgenstein del *Tractatus Logico Philosophicus* como un lugar posible imbricación de una de las caras de la *poiésis* tecno-lógica reubicaba la discusión en el plano de la importancia clave de la onomástica. Más allá de la especificidad de los planteamientos del primer Wittgenstein acerca del isomorfismo entre lenguaje y mundo lo que me interesó mostrar, y en esto Blumenberg resultó una referencia decisiva, fue la posibilidad de hacer coincidir mundo y vida. Empero la noción misma de *vida* sigue siendo espuria en la medida en que se trata de una idea polisémica que se abre para mostrar un sinnúmero de posibles significados. Este es un punto de partida fundamental para comprender el lugar en el que quiero ubicar a McLuhan.

Al hablar del *tercero incluido* Sloterdijk y Serres daban ya algunas pistas para pensar la entrada hacia la noción de vida, toda vez que, al anunciar la crisis (y la insuficiencia) de los grandes principios dualistas que se habían mantenido como imperantes a lo largo y ancho del entramado filosófico durante siglos, permitían, de

algún modo, otear un cambio en el modo mismo en el que se desenvuelve eso que llamamos *vida* y que, tal y como lo enfatice al proponer una cierta concepción de aquello que conocemos como *mundo*, no puede ser pensado en abstracto ni por medio de una aproximación lexicográfica. Quizá a Scott Lash pueda deberse una de las reflexiones recientes más problemáticas y a la vez más interesantes a propósito de la noción de *vida* y su entretrejimiento con la idea de la complejización del sistema técnico (que señalaba al finalizar la parte anterior), todo esto desde una muy particular perspectiva fenomenológica-empírica.

Lash parte precisamente de la multiplicidad de acepciones que el concepto ha desarrollado a lo largo de la historia y desde la particular complejización de las ciencias naturales y sociales que ha tenido lugar en los últimos siglos y muestra cómo desde ideas aparentemente tan simples como la de lo *orgánico* y lo *no orgánico* o cuando insertamos a Dios en nuestras conversaciones, lo que subyace es una profunda inexactitud en el modo en el que concebimos *la vida*:

Hablamos de las “ciencias de la vida” y los psicólogos examinan el “curso de la vida”; organizamos nuestra identidad en términos de “historias de vida”. “Llevamos” tal o cual vida. Los filósofos políticos se refieren a la “vida buena”; los biólogos moleculares, a la “vida artificial”. En los debates sobre el aborto, los conservadores no se dicen a favor de Dios-Cristo sino “pro-vida”. Hablamos de “estilos de vida” y, con una acepción bastante diferente, del “sentido de la vida” [...] (Lash, 2005:39).

El punto que toca Lash, considero, es fundamental en el sentido en que pone sobre la mesa una discusión que ya Foucault, en *Las Palabras y las Cosas* (el mismo Lash lo reconoce), había inaugurado a propósito de lo que significa pensar la vida en términos de una categoría de pensamiento que recién se instaló en nuestro lenguaje en la modernidad decimonónica. Ahora bien, la problematicidad del término *vida* radica paradójica y precisamente en que desde su misma polisemia parece sugerir una increíble estaticidad. Cuando se habla de *límites de la vida* en bioética o cuando pensamos en la *vida de algún hombre ilustre*, aunque estamos usando de

manera radicalmente opuesta las dos significaciones, se tendería –y este es un punto de toque en el uso común del lenguaje– a suponer una muy particular sinonimia implícita en las dos modos de aparecer de la idea de vida, tratada usualmente en singular y en abstracto. Lash da un paso muy veloz aquí y supone que el modo más adecuado para comprender la noción de vida debe hacerse a partir del deslizamiento hacia la noción wittgensteiniana de *formas de vida* que constituye uno de los conceptos más celebrados del *segundo* Wittgenstein. Ahora bien, aunque coincido con Lash en la necesidad de encontrar un modo más prolijo de abordar la noción de vida con miras a su entretrejimiento con la de tecno-logía, creo que el paso que da con Wittgenstein es apresurado y que, a la vez, la concepción del mundo y del sujeto (que se articulan con la idea misma de *vida*) que puede ser mapeada del *Tractatus* a las *Investigaciones Filosóficas* es mucho más rica de lo que el mismo Lash sugiere cuando afirma que “la idea de formas de vida –en el linaje de la noción de Wittgenstein– es intrínsecamente antipositivista. En ella, la vida no es organicista sino vitalista; es fenomenológica” (2005:41).

La idea es, sin duda, ampliamente sugerente y esa perspectiva fenomenológica-empírica –que aún ha de ser explicitada– es precisamente la que me interesa rescatar aquí; empero, creo que es necesario dar un *rodeo inicial* que permita comprender un poco mejor la noción de forma de vida en Wittgenstein para, desde allí poder afrontar la propuesta mcluhaniana desde un nuevo lugar.

Aunque posiblemente Wittgenstein haya pasado a la historia como uno de los pocos filósofos que a lo largo de su carrera han logrado acuñar y defender dos modos de filosofía diametralmente opuestos, no estoy del todo seguro que esta afirmación pueda aplicarse *con total radicalidad* al austríaco. Es cierto que en el *Tractatus* hay una muy particular concepción del lenguaje que se comprende en términos de una relación isomórfica con la realidad y también lo es que, cuando nos topamos de frente con la concepción del lenguaje que se defiende en las *Investigaciones* esta relación isomórfica ha quedado poco menos (o más) que

sepultada. Empero, el cambio está dado no en la noción misma del lenguaje en el sentido de una distinción ontológica de base sino, más bien, en la noción de sujeto con la que Wittgenstein trabaja y que es, en últimas, la que permite hacer una distinción entre los dos grandes momentos de su filosofía.

Pues bien, lo que trato de mostrar aquí es que la idea misma del lenguaje que recorre la mayor parte de la obra de Wittgenstein (del primero y del segundo) debe ser puesta en perspectiva para lograr fijar un punto de toque que permita pensar en un cierto elemento de continuidad decantado por la idea de un cambio –como lo sugería– en la noción misma de sujeto. Alberto López Cuenca –profesor de la Universidad de las Américas en Puebla, México– ha visto precisamente este punto y en su artículo *Formas de Vida: de Wittgenstein a las comunidades electrónicas* (2008) ha captado con particular agudeza una de las nociones clave para comprender no sólo el problema de la continuidad de Wittgenstein sino una posible limitada interpretación por parte de Lash. Aunque López se centra de manera más decidida en una suerte de defensa de la originalidad del pensamiento de Wittgenstein sobre las nuevas interpretaciones (tipo Lash) de la noción de forma de vida, logra asir con fuerza un punto que es fundamental: tanto en el primer Wittgenstein, como en el de las *Investigaciones* hay una articulación del lenguaje basada en reglas. En el primer caso se trataría de las reglas de la sintaxis lógica, en el segundo de las –mucho más conocidas– reglas del uso. Esto es clave en la medida en que se podría expandir y enriquecer un poco más la muy recordada cantilena wittgensteiniana a propósito de lo que significa seguir una regla y de su capital importancia para comprender el hecho mismo de que el significado estaría dado por el uso. La idea de una suerte de retícula reglada sobre la que se estructura el lenguaje parecería entonces mantenerse.

La concepción del lenguaje que se explicita en el *Tractatus* se apoya, básicamente, en la existencia de una suerte de reglas que subyacen al lenguaje ordinario y que, según parece afirmarlo el mismo Wittgenstein, son de orden trascendental: “La

lógica no es una doctrina, sino un reflejo del mundo. La lógica es trascendental (TLP, 6.13)”. Ahora bien, si se supone la forma lógica de la proposición que da cuenta del mundo en esa particular relación isomórfica con el lenguaje, como trascendental, es de suponerse que se trataría de un tipo de regla que es, a la vez, inexpresable, inefable. Es aquí donde se juega la posible articulación de la sintaxis lógica de las reglas sintácticas bajo la idea de la lógica formal que permitiría una aproximación a la retícula reglada de base que el lenguaje cotidiano ordinario, en su inexactitud, parece ocultar. Con todo, la trascendentalidad que se hace manifiesta tiene consecuencias que resultarán claves en el camino que aquí se ha emprendido y que serán, en últimas, las que harán del *segundo* Wittgenstein una figura aparentemente opuesta a la del autor del *Tractatus*. La idea de las reglas de la sintaxis lógica supondrá, entonces, una suerte de límite trascendental, “una esfera de articulación que no radica en la experiencia misma” (López Cuenca; 2008) presume un particular tipo de sujeto que constituye, afirma el mismo Wittgenstein, no una parte del mundo sino *un límite del mundo* (TLP, 5.632). ¿Qué quiere decir Wittgenstein con esto?

Se abre aquí el difícil problema del solipsismo que constituye uno de los puntos más complejos en el abordaje del *Tractatus* toda vez que nos pone de frente con un tipo de sujeto que funcionaría en lo que podríamos llamar un punto tangencial pero insoslayable con el mundo. La subyacencia de las reglas de la sintaxis lógica comprendidas como trascendentales marcan el punto de inicio para la construcción de un sujeto que opera como condición lógica de posibilidad de la experiencia mas no como parte de ella; en otras palabras, Wittgenstein nos enfrenta en el *Tractatus* a un sujeto que podríamos llamar trascendental (o metafísico) que no está dentro del mundo, que se pone como su límite mismo –como su condición lógica de posibilidad, repito– y que, en consecuencia, es una necesidad para poder dar cuenta del mundo mismo. La trascendentalidad del argumento lleva a Wittgenstein a dar la muy conocida imagen del ojo que propone en la proposición 5.6331, “El campo de visión no tiene ciertamente esta forma (Figura. 1)”

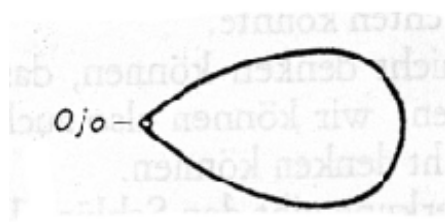


Fig. 1

Con esto Wittgenstein pretende mostrar cómo el lugar del *ojo* corresponde con el sujeto que se sitúa como el límite mismo del mundo pero que, a la vez, este límite constituye la posibilidad misma de que pueda haber mundo. ¿Dónde podríamos encontrar al sujeto? Permítaseme un excursus por algunos lugares clave del *Tractatus*.

En primera instancia habría que recordar que con la imagen del ojo Wittgenstein responde a una muy particular pregunta que había formulado en la proposición 5.633: “¿Dónde en el mundo puede observarse un sujeto metafísico?” después de lo cual continúa: “Tú dices que aquí ocurre exactamente como con el ojo y el campo de visión; pero tú no ves realmente el ojo. Y nada en el campo de visión permite concluir que es visto por un ojo”. Esto queda subrayado, además, en la proposición 5.634 (inmediatamente siguiente a la 5.633) donde se afirma que: “Esto está en conexión con el hecho de que ninguna parte de nuestra experiencia es *a priori*. Todo lo que nosotros vemos podría ser de otro modo. Todo lo que nosotros podemos describir podría también ser de otro modo. No hay ningún orden *a priori* de las cosas”. El análisis de Wittgenstein va aquí por un camino de un corte ubicable muy en la tradición del positivismo lógico y ello exige un tipo de sujeto trascendental como el que pretende dibujarse aquí, que no puede ser contingente ni ser pensado más que como una suerte de límite constitutivo. Así, el problema del solipsismo constituye una dificultad en el momento en el que se pretenda dar cuenta del problema del mundo en otros términos, pues, para el Wittgenstein del *Tractatus*, “la investigación lógica significa la investigación de toda regularidad. Y fuera de la lógica todo es casual” (TLP, 6.3).

Esta idea de dar cuenta “en otros términos” supone una aproximación al mundo que ya no podría como pensarse como estructurada desde un sujeto pensado en términos lógico-trascendentales sino desde una dimensión que, de suyo, tuviera en cuenta el entramado comunicativo que constituye el mundo. En la parte anterior cuando propuse la doble *poiésis* que se despliega en lo tecno-lógico de la tecnicidad podría entreverse una especie de sujeto en los términos en los que lo propone el autor del *Tractatus*, al menos en una dimensión primordial. La transductividad que caracterizaba la relación entre hombre y técnica suponía, creo que esto es claro, al hombre como garante del mundo: sin sujeto no hay mundo. De esto se desprende una consecuencia pseudo-*tractariana* que supone la no existencia de algo parecido a la experiencia *a priori*; más aún, la comprensión del mundo como no como mera extensión que sino como un ejercicio de empoderamiento tecnológico es la que lleva pensar en el sujeto como garante del mundo. Ahora bien, mi argumento no pretende ser trascendental en la medida en que no concibo la idea límite en el sentido en el que Wittgenstein lo hace hasta aquí. No se trata de pensar en algo del tipo “el mundo como yo lo encuentro”, porque, de entrada, no se encuentra nada. La relación entre hombre y técnica pensada como transductiva supone no un sujeto que es *condición lógica* de posibilidad del mundo sino un sujeto que es *condición de posibilidad* –a secas– del mundo; esto es, una idea de sujeto no anclada a una regularidad trascendental sino, más bien, un sujeto que funge como condición de posibilidad del mundo en la medida en que esté inmerso en él y que, al habitarlo (es la forma básica de pensar esa inmersión), lo des-oculta *poiéticamente* desde la doble operación de lo tecno-lógico. El problema no subyace, a mi modo de ver, en que podamos investigar *lo necesario y lo regular*⁴⁶ a través de la lógica pues esto conduce a una suerte de trascendentalidad que oculta mucho más de lo que revela y este es el paso clave que da el Wittgenstein de las *Investigaciones*, mucho más cercano a una dimensión comunicativa del mundo.

⁴⁶ Entendido aquí, por supuesto, como lo opuesto a lo contingente.

Este es el punto al que parece querer acercarse Lash cuando supone el antipositivismo del *segundo* Wittgenstein pero cuyo desenvolvimiento no es del todo claro en su texto. El paso por el *Tractatus* es clave porque lo que evidencia es el cambio que hay para Wittgenstein no en la dimensión misma del lenguaje –no es que el término mute de manera radical entre las dos obras centrales del austríaco– sino en la concepción que tiene del sujeto y este es un punto clave para la investigación que se propone aquí. Retomemos entonces, brevemente, una parte de la pregunta que había quedado abierta con Lash: ¿Qué significa pensar que el abordaje de Wittgenstein –con la noción de forma de vida en el horizonte– sea fenomenológico?

El mejor punto de viraje para desplazar la reflexión de Wittgenstein probablemente sea la muy celebrada noción de *juego de lenguaje*, cuya versión más conocida es la trabajada en las *Investigaciones*: “Llamaré [...] ‘juego de lenguaje’ al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido” (IF, 7)⁴⁷. Sin pretender

⁴⁷ Afirma, además, Wittgenstein en *Investigaciones Filosóficas* 23:

“¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden?— Hay innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos «signos», «palabras», «oraciones». Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas-, sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan. (Una figura aproximada de ello pueden dárnosla los cambios de la matemática).

La expresión «juego de lenguaje» debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.

Ten a la vista la multiplicidad de juegos de lenguaje en estos ejemplos y en otros:

Dar órdenes y actuar siguiendo órdenes —
Describir un objeto por su apariencia o por sus medidas—
Fabricar un objeto de acuerdo con una descripción (dibujo)—
Relatar un suceso —
Hacer conjeturas sobre el suceso —
Formar y comprobar una hipótesis —
Presentar los resultados de un experimento mediante tablas y diagramas—
Inventar una historia; y leerla—
Actuar en teatro—
Cantar a coro—
Adivinar acertijos—
Hacer un chiste; contarlo—
Resolver un problema de aritmética aplicada—

hacer una exégesis detallada del concepto –pues esto desborda lo que aquí me propongo– bastaría empezar el recorrido haciendo énfasis en lo que significa *jugar*. No hay juego sin un *otro* con quien jugar. Los niños juegan con otros niños o con sus amigos imaginarios o consigo mismos haciendo las veces de otro, con sus *otros* creados por ellos y que fungen, diríamos, como condición de posibilidad del juego. Los adultos también juegan, de muchos modos. No necesariamente anclado a lo lúdico, la noción de juego puede ir acompañada de los más diversos epítetos: juego de mesa, juego financiero, juego sexual, juegos de guerra, teoría de juegos... el concepto desborda lo lúdico pero mantiene una constante con los juegos de los niños: la presencia de otro(s). Así, la noción de juego de lenguaje de Wittgenstein resulta fundamental para comprender lo que significa pensar fenomenológicamente la idea de *formas de vida* que ha sugerido Lash pues supone, como lo indicaba unas líneas arriba, un modo diverso de dar cuenta del mundo a aquel planteado en el *Tractatus*. Wittgenstein aquí empezará a suponer el carácter social del lenguaje y tendrá que suponer, consecuentemente, un camino distinto al del solipsismo subyacente al sujeto trascendental y metafísico, esto implica, como lo indica Glock, que si

[...] en el *Tractatus* los fundamentos del lenguaje estaban dados por objetos sempiternos no-analizables (*unanalysable*), cuyas esencias –posibilidades combinatorias– debían determinar, de un modo ciertamente inefable, el espacio lógico de las situaciones posibles y, de este modo, establecer límites inalterables de lo que podía ser dicho; ahora Wittgenstein sostendrá que, en la medida en que el lenguaje tiene fundamentos, estos están dados no por átomos metafísicos, sino por las pautas que da la actividad en comunidad⁴⁸ (1996: 125).

Traducir de un lenguaje a otro—
Suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar.

— Es interesante comparar la multiplicidad de herramientas del lenguaje y de sus modos de empleo, la multiplicidad de géneros de palabras y oraciones, con lo que los lógicos han dicho sobre la estructura del lenguaje. (Incluyendo al autor del *Tractatus logico-philosophicus*)”.

⁴⁸ Traducción mía.

El “descenso” a una noción de mundo que se aborda desde la idea de un entramado comunicacional es fundamental aquí porque supone un descentramiento en la noción misma de sujeto que Wittgenstein ha trabajado y que permitiría abrir el camino hacia la interpretación que Lash ha llamado fenomenológica. Al sujeto trascendental y metafísico le desplaza un sujeto inmanente, intersubjetivo y dialógico, inmerso en un entramado social en el que a partir del reconocimiento de una gramática común se establecen normas y se trazan acuerdos tácitos que posibilitan la existencia misma de lo que llamamos un lenguaje común. Por supuesto esta idea de lo común lleva implícitas dificultades bastante más densas que la del *compartir* un sistema sintáctico o la de una comunión semántica de orden lexicográfico. Este es el punto que el autor de las *Investigaciones* enfatiza cuando sostiene que “imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida” (IF, 19); sin duda, esta es una de las fórmulas más efectivas que usa Wittgenstein en la medida en que le permite dar una dimensión mucho más compleja a las dos ideas que hemos venido recorriendo hasta aquí – lenguaje y sujeto– y entretrejerlas desde los juegos de lenguaje y las reglas de uso. Un punto adicional aquí. Cuando se piensa en el uso de reglas en medio de los juegos de lenguaje, no debe pensarse que dichas reglas constituyen una retícula rígida y precisa pues, si así fuera, no habría mayor cambio entre el *Tractatus* y las *Investigaciones*; lo que evidencia la presencia de los juegos y las reglas sobre las que se estructuran las jugadas es, precisamente, la riqueza y la polisemia que tienen lugar en el entramado comunicativo; creo que esta idea queda enfatizada en *Los Cuadernos Azul y Marrón* cuando Wittgenstein sostiene que

[...] en general, nosotros no usamos el lenguaje conforme a reglas estrictas, ni tampoco se nos ha enseñado por medio de reglas estrictas. Por otro lado, *nosotros*, en nuestras discusiones, comparamos constantemente el lenguaje con un cálculo que se realiza de acuerdo con reglas exactas.

Es este un modo muy unilateral de usar considerar el lenguaje. De hecho, nosotros usamos muy raramente el lenguaje como tal cálculo. Pues no sólo no pensamos en las reglas de utilización –definiciones, etc. – mientras estamos usando el lenguaje, sino

que, cuando se nos pide que indiquemos tales reglas, en la mayoría de los casos no somos capaces de hacerlo. Somos incapaces de delimitar claramente los conceptos que utilizamos; y no porque no conozcamos su verdadera definición, sino porque no hay ‘definición’ verdadera de ellos. Suponer que *tiene que* haberla, sería como suponer que siempre que los niños juegan con una pelota juegan un juego con reglas estrictas (CAM, 54).

La riqueza del entramado comunicativo escapa al arbitrio del cálculo; el segundo ‘nosotros’, en cursiva, indicaría la pretensión, propia de la filosofía, de hacer del lenguaje ese cálculo exacto que el autor de las *Investigaciones* pretende desmotar. El seguimiento de una regla lo que mienta es, entonces, el modo en el que el lenguaje es in-corporado y las formas diversas en que es utilizado en su vida social. Si se concibe la idea del lenguaje en términos de juego, se deberá de entrada suponer que el lenguaje implica al *otro(s)* (cabe aquí recordar las reflexiones del mismo Wittgenstein sobre la imposibilidad de los lenguajes privados) con el que deberán compartir unos mínimos comunes en pos de poder tener una comunicación efectiva, pero a la vez, tener siempre presente que tales mínimos son mutables y dependen del tipo de *juego* en el que la comunicación esté teniendo lugar⁴⁹.

Esta sencilla formulación que he hecho permite recuperar la idea de una retícula reglada que había puesto sobre la mesa al acercarme al *Tractatus* pero desde una perspectiva que es del todo diversa. La inmanencia del sujeto que se traza en las *Investigaciones* supone una concepción del lenguaje mediada por el *uso*, esto es por la vida misma que el lenguaje cobra en su des-plegarse en una comunidad. Si en el *primer* Wittgenstein la práctica cotidiana oscurecía la estructura de las reglas

⁴⁹ Sobre este punto en particular, David Stern sugiere: “In 1929, Wittgenstein rejected logical atomism for a logical holist of language as a system of calculi, formal systems characterized by their constitutive rules. By the mid of 1930s he came to see that the rules of our language are more like the rules of game than a calculus, for they concern actions within a social context. This context, our practices and the ‘forms of life’ they embody, on one hand, and the facts of nature on which those practices depend, on the other, are the background against which rule-following is possible. It is this emphasis on both the social and natural context of rule-following which is characteristic of Wittgenstein’s later conception of language as a practice” (2001: 273-274).

de la sintaxis lógica, en las *Investigaciones* será esta práctica cotidiana la que permita pensar en la posibilidad de una regla. Es así como todo juego supone una base reglada pero, a la vez, implica una forma particular de acercarse al mundo y de dar cuenta de él: “La expresión ‘juego de lenguaje’ debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (IF, 23). Más adelante, Wittgenstein recupera de nuevo este punto y se pregunta: “¿Dices, pues, que la concordancia de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso? –Verdadero y falso es lo que los hombres dicen; y los hombres concuerdan en el lenguaje. Ésta no es una concordancia de opiniones, sino de forma de vida” (IF, 241). Esta idea de forma de vida parece ser la que recoge Lash cuando trata de plantear su idea de *forma tecnológica de vida*; la importancia real de Wittgenstein tiene que ver no con el modo en el que se acuña el término “forma de vida” (el término *Lebensform* no es original de Wittgenstein) sino con la forma en que permite hacer el entretrejimiento de varios conceptos que son clave: mundo, vida y lenguaje.

Estas tres ideas resultan inseparables en el momento en que se suponga un tipo de sujeto como el de las *Investigaciones* y que se abandone la lógica trascendental como sustrato primero e inefable del lenguaje. De ahí que la expresión *Lebensform* pueda ser conjugada con la más conocida *Lebenswelt* (mundo-de-la-vida) de profunda raigambre fenomenológica. Aparecen entonces mundo y vida entretrejidos, ya no desde la visión solipsista del *Tractatus* sino desde una nueva perspectiva que los pone en una suerte de relación transductiva pues son impensables separadamente, tal y como lo insinuaba ya en la parte precedente de este trabajo; de ahí que cuando se piensa al hombre en el mundo no es posible pensarle sino inmerso en aquello que llamamos vida, pero no ya una especie de *vida nuda* pues, así como es impensable el mundo como mera extensión, la vida no es pensable sino en términos de *forma de vida*, en términos de un entramado de construcción conjunta de significaciones: no universales, no inmutables, no trascendentales, no inefables. De ahí que las *formas de vida* tengan que ver más

con el mundo que se des-vela en la doble *poiésis* propia de lo tecno-lógico de la tecnicidad (en tanto modo de empoderamiento de ese entorno aterrador que constituye la pura extensión) que con una suerte de mundo inteligible desde la justificación trascendental. El mundo-de-la-vida es entonces ese mundo donde tiene lugar la actividad comunicativa, donde estamos cada día, ese mundo del que, como lo sugirió Husserl, “tengo conciencia [...] lo encuentro ante mí, inmediata e intuitivamente, lo experimento” (1986: 64); esto es, hay un mundo que me circunda y del que yo hago parte, un mundo en el que, precisamente el ser y el mundo se constituyen en dos polos de una única relación. Así, el aporte de fundamental que quiero rescatar en este paso es la noción de *intencionalidad* que, como ha sido señalado por Husserl en *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, explica

[...] la peculiaridad de las vivencias de "ser conciencia *de* algo". Ante todo nos salió al encuentro esta maravillosa peculiaridad, a la que retrotraen todos los enigmas de la teoría de la razón y de la metafísica, en el *cogito* explícito: Una percepción es percepción de algo, digamos de una cosa; un juzgar es un juzgar de una relación objetiva; una valoración, de una relación de valor; un desear, de un objeto deseado, etcétera. El obrar se refiere a la obra, el hacer a lo hecho, el amar a lo amado, el regocijarse a lo regocijante, etcétera. En todo *cogito* actual, una "mirada" que irradia del yo puro se dirige al "objeto" que es el respectivo correlato de la conciencia a la cosa, la relación objetiva, etc., y lleva a cabo la muy diversa conciencia *de* él (1986:199).

Este es un giro clave, pues en el hecho de “ser conciencia de” Husserl atrapa un interesante punto de que recoge en la noción de intencionalidad. Más allá de si lo *amado* que se ama, lo *juzgado* que se *juzga* existen o no, lo que se despliega es una relación significativa para la conciencia. Ese desplegarse sugiere un actuar de la conciencia que no es explicable en términos de intelección pura sino, más bien de intuición y que tiene lugar en el llamado mundo-de-la-vida. Tradicionalmente rica y emblemática dentro de la reflexión fenomenológica, la noción de mundo-de-la-

vida encierra pistas fundamentales para comprender las particularidades mismas de este abordaje toda vez que funge como escenario fundamental para comprender las vivencias y donde se despliega el entramado significativo que constituye la actividad misma de la conciencia en tanto “conciencia de algo”: cuando percibo, imagino o recuerdo, siempre percibo, imagino o recuerdo *algo*.

Como lo señala Husserl en *Experiencia y Juicio*, escrito tardío, el mundo-de-la-vida debe comprenderse como “el mundo en el que estamos, ya siempre, viviendo y que provee toda base para la actividad (*performance*) cognitiva y para toda demostración científica⁵⁰” (1980: 41). La idea del mundo-de-la-vida tiene una particular relevancia para Husserl en la medida en que es desde allí que se enfoca su crítica al significado mismo de la ciencia y a su pretensión *naturalista* y *objetivista*, a la pretensión de dar cuenta de un mundo que cobraría sentido (y realidad) en la medida en que se trataría de *ese* mundo descrito por la ciencia; la historia de occidente es, en últimas, la historia de las pretensiones positivistas de la ciencia que, de algún modo, habrían emborronado la idea de la *intencionalidad* en pos de un naturalismo que, a su vez, lo que anclaría sería la idea amplia de racionalidad a la mera racionalidad científica.

Habría aquí una suerte de neutralización (Held, 2003) del mundo mismo que estaría anclada a las pretensiones de la ciencia; de algún modo, la búsqueda de esa generalidad abarcante del proyecto científico moderno encapsularía el mundo dentro de unos engranajes categoriales bien definido y haría de él un *objeto-de-estudio*. Esta es la *crisis* que anuncia Husserl en su obra escrita entre 1935 y 1936 y que enfila su crítica a la historia de un occidente que ha hecho de su entorno un concepto científico⁵¹. De este modo, la idea del mundo-de-la-vida tal y como la he

⁵⁰ Traducción mía.

⁵¹ Aunque epistemológica y metodológicamente lejanos, es sorprendente nota cómo el espíritu que mueve al Husserl de la *Crisis* es del todo similar al del McLuhan de *La Galaxia Gutenberg*. En ambos casos es posible ver una crítica al modo mismo en el que los modos de asir el mundo se fueron re-configurando –y empobreciéndose quizás– durante la experiencia de la modernidad. Sobre este punto en particular, desde McLuhan, me detengo con detalle en el acápite siguiente.

referenciado desde *Experiencia y Juicio* adquiere una particular relevancia en la medida en que se convierte en el horizonte comprensivo desde el cual debe ser pensada toda experiencia del hombre, es el ámbito donde se concreta toda producción de sentido y de significado, es ese ámbito sobre el que las ciencias se yerguen. No hay historia, ni geometría, ni jurisprudencia alguna que no descansa sobre ese mundo lleno de necesidades, de sentimientos, de finalidades, de intenciones; quizá, diría Husserl, el error de la ciencia moderna, es el drama propio de la ingenuidad de la experiencia apodíctica, de la experiencia científica recortada del mundo-de-la-vida⁵².

Así, la idea husserliana de una suerte de “vuelta” (*retrogression*) al mundo-de-la-vida supone entonces la idea de una experiencia que, en tanto experiencia que se despliega en el mundo-de-la-vida, desconocería el tiempo y el espacio en su forma objetiva. La situación que apenas dejo trazada en estas pocas líneas que he dedicado a Husserl es, empero, clave si se piensa la propuesta que desde Lash había encaminado hacia Wittgenstein. Cuando hablaba de un “dar cuenta” del mundo

⁵² Señala Held: “Modern research, which is understood as an unending process of methodical-technical steps meant to force the world (as infinite idea) into unending self-revelation, becomes an independent activity, exempt of responsibility. Therefore, the legitimacy of modern research becomes, alarmingly, based only on itself. The “crisis of European sciences” of which Husserl speaks in the title of his late work is the loss of meaning that results from such a purely subject-irrelative world that, if it really were to exist, would abolish all human responsibility. This discomforting aspect of life in a totally scientific world has grown since Husserl. At the same time, we cannot see any way out of this crisis because the origin of objectivism has been forgotten. We do not recognize that even the world as an infinite idea, which is supposedly entirely subject-irrelative, is just the correlate of a specific, historically based epistemological position. Husserl exposes this forgottenness in the Crisis, reminding us that the belief in a totally de-perspectivized world, one which exists absolutely in itself, can only be primordially founded by transcending a comprehensive, albeit unthematic, subject-relative horizon. Husserl calls this comprehensive horizon the “life-world,” differentiating it from the world as a general object of scientific research and especially from the modern world as characterized by science. The modern scientific world refers back to the pre-scientific life-world through its sense of being an absolutely subject-irrelative world, which it acquired through its primordial foundation; without such a contrast to the subject-relative world, the ground would fall out from underneath this absolute world. Accordingly, the modern transcendence of what is scientifically objective remains tied to subjective activity; even this transcendence cannot escape the universal correlation between objectivity and its subjective-situated appearing in manners of givenness. The scientific world, which supposedly exceeds the subject-relativity of the life-world’s horizons, is still caught in the tow of this subject-relativity. In other words, the objects of science are sense-formations that owe their existence to the subjective achievements of a particular theoretical and logical praxis—and this praxis itself belongs to life in the life-world” (2003: 58).

desde una perspectiva no trascendental y lo ponía en términos de un entramado comunicativo lo que se hacía evidente era la construcción de la *significación* en medio de una actividad que involucraba al otro. Más allá de intentar una interpretación ortodoxa de Husserl, creo que cuando se pone de manifiesto la noción de la intencionalidad, queda en evidencia un punto que es fundamental y que supone que en la forma en que nos aproximamos al mundo se juega, siempre, un modo de verle, de empoderarse de él, de hacerlo significativo, relevante. La intencionalidad está dada en el hecho mismo de que al ser siempre “conciencia de algo” estaríamos en un constante ejercicio de significación y comprensión – empoderamiento- mas nunca en abstracto o subordinados a un orden trascendental; como lo ha explicitado Josgrilberg, “ser y mundo son dos polos dialécticos de una única relación, la percepción del mundo se da a partir de la vivencia del mundo⁵³” (2007). El argumento de la doble *poiésis* reaparece revestido de la noción fenomenológica del mundo-de-la-vida que pone en consonancia las dos ideas-guía con las que había iniciado la reflexión. No puede hablarse de mundo des-centrándolo del hecho mismo de que hay mundo porque existe una vivencia de él, que se traduce, desde el *amanecer del hombre* hasta sus más complejas sistematizaciones a todo nivel, en un ejercicio de empoderamiento del mundo.

La vida se despliega entonces como una *vida-en-el-mundo* y supone, así, la presencia de la tecnicidad (y, por supuesto, de lo tecno-lógico) como condición de posibilidad no trascendental. La noción wittgensteiniana de forma de vida lo que mentará, entonces, será la necesidad ineluctable de pensar al sujeto inmerso en medio de una con-vivencia con los otros y la intencionalidad husserliana marcará la imposibilidad de concebir la experiencia del sujeto por fuera del mundo de la vida; si se quiere, la idea de ser “conciencia de algo” puede pensarse en términos según los cuales toda experiencia es experiencia de algo. Esto es bastante más sencillo de comprender si se hace un acercamiento al problema menos desde los términos

⁵³ Traducción mía.

técnicos de la filosofía y se piensa en lo que significa en términos prácticos la experiencia de la cotidianidad: lo que he llamado el entramado comunicativo que constituye el mundo no es otra cosa que el sinfín de tramas relacionales que a través del lenguaje establecemos cada día y que nos mantienen, digámoslo así, en sintonía con los *otros*, aquellos otros con los que estamos inmersos en el juego de lenguaje. Las posibilidades para el análisis fenomenológico desbordan con creces las ideas modernas del tiempo y el espacio objetivos y, por tanto, abstractos, para instalar la reflexión en el mundo-de-la-vida, señala Lash: “se pasa aquí del yo cartesiano desencarnado, a la “vida” del cuerpo, de la cognición a la percepción, del tiempo newtoniano al tiempo de la experiencia” (2005:41). Así, cuando da un paso adelante e intenta hablar de *formas tecnológicas de vida* y supone una reflexión fenomenológica como postulado metodológico para el acercamiento, de un modo quizá algo *sui generis*, está poniendo sobre la mesa el muy aparatoso problema de la relación entre lo técnico y la vida cotidiana. Esto es clave. Uno de los lugares en los que Lash aventura una tesis significativa tiene que ver con lo que, siguiéndolo, podría llamarse la *trascendencia de lo empírico* y que re-ubica la idea misma de lo que significaría la aproximación al mundo. Afirma Lash:

Experimentamos e interrogamos personas y a cosas no tanto con referencia a su significado lógico como a su significado *existencial*. Buscamos significado ontológico. El espacio neutral y desasido del observador científico puede producir, como indicó Kant, conocimiento epistemológico, de la *apariencia* de las cosas, esto es, causas, efectos y explicaciones. Pero su vivencia, al compartir con ellas el mundo-de-la-vida, puede dar acceso al conocimiento de las *cosas en sí*. Conocer las cosas en sí no es conocerlas epistemológicamente sino en sus estructuras ontológicas [...]. De tal modo, en las formas de vida el conocimiento tiene lugar en el mundo de la vida, a través del sujeto entendido como vida (el cuerpo, el interés de clase, el interés consciente, la voluntad de poder). Al ubicarnos, con las cosas, en el mundo, y ya no por encima de ellas, nos enfrentamos a las estructuras ontológicas más profundas y no a la epistemología y a las apariencias (2005:42).

Desde un punto de vista ortodoxamente filosófico las afirmaciones de Lash podrían interpretarse como poco menos que un despropósito. Se trata de una postura sugerente y retadora al modo en el que se entiende la tarea misma de la epistemología, entendida como teoría del conocimiento. La trascendentalidad que Lash pone en tela de juicio es la que, considero, constituye el punto más provocador en el momento de comprender lo que la tarea misma de una filosofía de la técnica y la tecno-logía tienen ante sí. *Lo aparente en lo trascendental* pone de manifiesto la insuficiencia de los abordajes universalistas y teóricos y el golpe al kantismo re-ubica el papel del filósofo como investigador de la realidad. Aquí, creo, –con Ferraris (2005)– que hacer una ontología (de X, por ejemplo) pasa, en esencia, por la formulación de la pregunta *¿qué es X?* y que este tipo de interrogantes tienen una densidad mucho mayor en la medida en que se les investigue “con las cosas, en el mundo”. Así, la complejidad de los juegos de lenguaje y de la intencionalidad no se disipa cuando se reta la trascendentalidad; por el contrario, asume un carácter cada vez más opaco y problemático que es el que proporciona la increíble riqueza que se halla cabe las cosas mismas y no en un abordaje *por encima* de ellas. Esto precisamente es lo que cobra una relevancia particular cuando se piensa hoy lo tecno-lógico de la tecnicidad y la complejización del sistema técnico y es precisamente el lugar en el que quiero abordar a McLuhan, después de esta larguísima introducción al problema.

2. DE VUELTA ATRÁS. MCLUHAN

*Para el estudioso de las estructuras de los medios, cada detalle del mosaico total del mundo
rebosa de vida significativa*
M. McLuhan

¿Qué puede querer decir, a la vuelta de medio siglo, que *el medio es el mensaje*? En la parte anterior me referí a esta sentencia de McLuhan como una suerte de Apotegma Mediático en la medida en 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 y que haga de éste 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 no está haciendo una teoría de los medios de comunicación en el sentido en el que éstas suelen ser entendidas y que el determinismo técnico mcluhaniano que ha sido objeto de múltiples ataques es, en esencia, una noción performativa. Así, 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 intersistémica lo que se despliega son toda suerte de cambios que afectan, precisamente, el modo en el que el sujeto comprende el mundo y se relaciona con su entorno. Este “relacionarse con” tiene lugar cada día, en cada uno de los actos de nuestra vida pero es, además, un relacionar-se que pasa por el hecho mismo de que lo tecno-lógico de la tecnicidad ya no des-vela un mundo como el que describía Leroi-Gourhan, hablando de las herramientas de los primeros hombres, sino una intrincada *aldea global* que pone de manifiesto no sólo la complejización del sistema técnico sino las muy particulares condiciones en que se dan los juegos de lenguaje y en que existe esa relación con los otros, aquellos con quienes se juega.

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: 10), pero cuyos alcances, sin importar aquel dominio del saber en el que pueda ser ubicada su propuesta resultan claves para comprender(nos) hoy y, más ampliamente, para

comprender los alcances de la tecnicidad en 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 esta idea tiene en la configuración de la tecnicidad contemporánea. Creo que con McLuhan se hacen evidentes ciertos puntos que había mencionado ya al hablar, siguiendo al Stiegler, de *El Pecado de Epimeteo*, toda vez que la noción mcluhaniana de “extensión” o “prolongación” constituye un elemento fundamental dentro del todo que constituye su pensamiento. De este punto quiero partir.

En la introducción a *La Galaxia Gutenberg. La Génesis del Homo Typographicus*⁵⁴, 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 (GG, 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*

⁵⁴ Quiero reiterar aquí un punto que ya había trazado en la Introducción. Aunque McLuhan sostiene a propósito 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” (GG, 67) en lo que sigue haré el acercamiento apoyándome casi exclusivamente en los planteamientos mcluhanianos no sólo 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.

medios y que le valdrían su estatus de *gurú* de los nuevos modos de darse de lo técnico. Lo que hay aquí, en principio es, entonces, un antecedente muy sugerente para pensar lo que significa para el hombre el legado de Epimeteo de un modo similar al que lo ha mostrado Stiegler. 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. ¿Pero qué es eso de lo que carece el hombre y que recuerda esa falta de esencia que, según Stiegler, constituía lo esencial del hombre?

Esencial aquí pensar la indefensión inicial del hombre y el modo en que 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 han estado presentes. El sílex de Leroi-Gourhan es un testimonio de ello.

Hay en McLuhan un sugerente atisbo de lo epimetéico 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 mismo⁵⁵.

⁵⁵ Baste recordar aquí brevemente la historia de Narciso: hermoso hijo de la ninfa Liríope, encontró su desgracia al no poder soportar su belleza viendo 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 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. “El 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

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 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 (CM, 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. Si con Stiegler la idea de

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" (AG, 17-18).

lo epimetéico pasaba por el hecho mismo de una suerte de construcciones protésicas, inherentes a la tecnicidad, que permitían al hombre empoderarse tecnológicamente del mundo, McLuhan da un paso más y sugiere que la idea misma de la extensión (del cuerpo y los sentidos, ya lo veremos) 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 en sus prolongaciones hay un des-centramiento 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 des-velan 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 mismos en los que el sujeto está inmerso. De ahí, que cuando señalaba 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 a través de los sentidos que el hombre toma contacto con su entorno y el sentido que lo liga a su entorno modifica su conducta y su mentalidad. 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 des-vela ante el hombre. El mismo McLuhan sostiene que “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” (GG, 11). Hay un trastocarse de la experiencia misma del hombre en el mundo en la medida en que lo técnico des-

vela, en su complejidad, una nueva cosmovisión, 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 re-invenición de sí mismo: transductividad. 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 GG donde pone de manifiesto las mutaciones del hombre al pasar de la oralidad a la escrituralidad y que será un lugar fundamental para una cabal comprensión del todo de su propuesta. En efecto, el paso hacia la escrituralidad constituye, en esencia, una mutación sensorial que debe ser comprendida desde un cambio en el sistema técnico. Con Gille, la noción de sistema técnico sugería, recordémoslo aquí, un “conjunto de coherencias” que sugerían una relación de interdependencia y que permitían comprender la idea misma de sistema desde la dialéctica estructurante/estructurado; 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 tecno-lógico.

Esto lo ha indicado ya Don Ihde quien ha hablado de un cierto tipo de relación de corte *hermenéutico* con lo técnico. Esto 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 el

entorno. Sostiene Ihde en *Technology and the Lifeworld*: “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: 80-81)⁵⁶. 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, una de las dimensiones claves de la doble *poiésis* de lo tecno-lógico, la lenguájica.

La escritura constituye una técnica en el sentido estricto de la palabra en la medida en que, como lo ha indicado Ong (1982), requiere de una serie de reglas y conocimientos que permitan dar cuenta de ella. No se puede “escribir naturalmente” pues se requiere de 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, mientras que la escritura debe ser aprendida, “no surge inevitablemente del inconsciente” (Ong, 1982:84). En este sentido la escritura se presenta, en principio como exterioridad que es, de a poco, incorporada – este es el punto de toque que tanto Ong como Ihde anotan– y que entra como un elemento de complejización del sistema técnico. Ella misma obedece a la tensión estructurante/estructurado y, en esa medida es instalada e instala nuevas formas de vida mediante lo que llamaré la dis-locación 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

⁵⁶ Traducción mía.

Original: “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”

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 (1982:85).

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 conocimiento⁵⁷. Si Platón veía, en el S. IV AC, cómo en la aparición de la escritura lo que se jugaba era un nuevo modo de acercarse al conocimiento, como lo muestra a través del mito de Theuth y Thamus, lo que puede entreeverse 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 el año 1200 AC, el paso hacia la escrituralidad como cosmovisión, no tendría lugar hasta la invención de los tipos móviles de la

⁵⁷ 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 y que tiene que ver 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 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” (274c-275b).

imprensa 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: 61-61)⁵⁸.

Veamos esto con algún detalle.

3. EL MEDIO ES GUTENBERG. HACIA UNA INTERPRETACIÓN TECNO-LÓGICA DE LA MODERNIDAD COMO EXPERIENCIA DE LO ESCRITURAL

The key to any analysis of the media, which for McLuhan was always connected to the spaces and temporalities of the lifeworld, is a reflexive field approach
J. Marchessault

The evolution of weapons begins with teeth and the fist and ends with the atom bomb
E. Hall

Possunt nec posse videntur
Virgilio

*Dear Sir or Madam, will you read my book?
It took me years to write, will you take a look?*
The Beatles – Paperback writer

[...] when I read Plato, Plato's "world" is made present
D. Ihde

La construcción de la modernidad ha supuesto para los investigadores toda suerte de debates. En primer lugar, no hay una concepción unívoca de lo que es la modernidad misma ni de sus características. Con todo, la mayor parte de los

⁵⁸ Traducción mía.

autores que se han referido a ella coinciden en que se trata de algo así como un periodo de *La Historia*, con todas las dificultades que la noción misma de *La Historia* plantea. Más allá de la existencia de una o varias modernidades, de la posibilidad de pensar que hay lugares del globo en los que hablar de modernidad constituiría una imposibilidad gramatical, lo que quiero proponer aquí es pensar la modernidad no en términos de una época o periodo ubicables y determinables dentro de esa línea recta que suele usarse para pensar la periodización tradicional de la historia sino, más bien –utilizando el término de Marshall Berman– como una suerte de *experiencia* del hombre en (y con) el mundo. Aquí recojo en gran parte la propuesta metodológica que desde la fenomenología he trazado con Wittgenstein y la noción de intencionalidad en Husserl, con la idea de recuperar al hombre como fulcro de la modernidad pero no desde una perspectiva humanista como lo sugieren las interpretaciones tradicionales sino, más bien, en su condición de morador del mundo, como sujeto inmerso en el mundo-de-la-vida, cuya cosmovisión es trastocada por la paulatina complejización en el sistema técnico que determinaría un cambio en la forma de vida misma.

Pensar la modernidad como experiencia se vincula en buena medida al proyecto McLuhaniano de GG, toda vez que su construcción pasa, en esencia, por la escrituralidad del mundo y por lo que yo llamaría, la sustitución del mundo por su(s) representación(es). McLuhan sugiere cómo Colón, antes de ser navegante fue cartógrafo, y cómo “el descubrimiento de que resultaba posible seguir un curso en línea recta, como si el espacio fuese uniforme y continuo, fue una de las mayores conmociones del conocimiento humano en el Renacimiento. Y, lo que es más importante, el mapa presenta inmediatamente [...] el aislamiento del sentido visual como una especie de ceguera (GG, 20).”¿Qué significa la cartografía? Es la forma escritural de apoderarse del espacio, de hacer de él una representación controlable e inteligible, la cartografía es un ejercicio escritural del poder (Thrower; 2008).

Probablemente hoy, en un mundo que se ha hecho cada vez más pequeño y que nos representamos de modo sencillo y, a la vez, abarcante en *Google Earth*, esta no sea una pregunta que tenga mucho sentido o que parezca revestir alguna importancia, como tampoco la tiene para nosotros la pregunta misma por la escritura. Sin embargo, dentro de la experiencia de la modernidad sería impensable por fuera del marco de lo escritural y de la alteración sensorial que trajo consigo. McLuhan tenía esto en mente cuando escribió GG que, leída como un mosaico y con la guía de la sonda mcluhaniana, se presenta como un análisis certero del significado mismo de la modernidad; en medio de la des-organización sensorial, McLuhan evidencia el hecho mismo de que

[...] si se introduce una tecnología, sea desde dentro o desde fuera, en una cultura, y da nueva importancia o ascendencia a uno u otro de nuestros sentidos, el equilibrio o proporción entre todos ellos queda alterado. Ya no sentimos del mismo modo, ni continúan siendo los mismos nuestros ojos, nuestros oídos, nuestros restantes sentidos. La interacción entre nuestros sentidos es perpetua, salvo en condiciones de anestesia. Pero cuando se eleva la tensión de cualquiera de los sentidos a una alta intensidad, este puede actuar como anestésico de los otros (GG, 36).

Así, se dibuja un mapa que trae consigo la idea de que no es posible pensar la modernidad allende la complejización del sistema técnico y esto se evidencia cuando se piensa en el tipo móvil de Gutenberg⁵⁹. En efecto, en tanto experiencia la

⁵⁹ Una descripción sucinta y certera de la evolución de la imprenta y del rol de Gutenberg puede ser consultada en Thompson (1995: 52 y ss.). Todavía, sobre este punto es necesario hacer una precisión que Ong trae a colación y sobre la que aquí no puedo detenerme con todo detalle pero que entreteje las ideas de escritura alfabética, imprenta e inicios de la industria editorial y que pone en perspectiva las aplicaciones de la máquina de Gutenberg que, más que una invención en cuanto tal, constituye una sinergia en la que convergen diversos factores externos que darán como resultado el paso hacia lo escritural; de este modo, la figura de La Imprenta de Gutenberg lo que realmente constituye es una metáfora que permite avizorar la profunda complejidad que entraña pensar la experiencia escritural de lo moderno. Así, Ong sostiene que “los chinos conocían los tipos móviles, pero no tenían alfabeto, sólo los caracteres básicamente, pictográficos. Antes de mediados del S. XIV los coreanos y turcos Uigures tenían tanto el alfabeto como los tipos móviles, pero los tipos móviles no tenían letras separadas, sino las palabras completas. La impresión tipográfica alfabética la impresión, en la que cada letra era vaciada en un pedazo de metal, o tipo, marcó un hito psicológico de primer orden. Marcó la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en

modernidad lo que sugiere es un cambio en la noción misma del sujeto que des-centra la visión teocéntrica del mundo hacia una cosmovisión antropocéntrica, este des-centramiento resulta impensable allende lo escritural y allende el eclipse de la oralidad como modo estructurante de la comunicación. Alguna vez Martín-Barbero afirmó que “sin Lutero no sería pensable la modernidad” a este punto yo añadiría que sin Gutenberg, Lutero resulta impensable.

La Biblia –primer best-seller de la historia de occidente⁶⁰– como texto circulante es un síntoma de la modernidad, es un síntoma de un cambio que sólo es pensable desde un sistema técnico que pone las bases para que la proyección hacia fuera de la Biblia en lengua vernácula que constituye un hito en la re-ubicación de la religión para el hombre y que determina un cambio en la experiencia misma que tiene con el mundo. Lo moderno no sólo yace en el hecho mismo de que aparezca la Biblia en alemán y en que el hombre pueda acercarse a ella; en tanto experiencia lo moderno radica en que la palabra de Dios se convierte en un signo fijado, en representación de una verdad que –si bien ultraterrena– se instala en el mundo-de-la-vida bajo la forma del texto y que subvierte lo oral, presentándose ahora como visual⁶¹.

una especie de mercancía. La primera línea de montaje, técnica de manufactura que en una serie de pasos establecidos produce idénticos objetos complejos compuestos de partes reemplazables, no sería la que elaboró las estufas o los zapatos o las armas, sino la que produjo el libro impreso. A fines del siglo XVIII la Revolución Industrial aplicó a otras manufacturas las técnicas de partes reemplazables que los impresores aplicaban desde hacia trescientos años. Pese a las conjeturas de muchos estructuralistas semióticos, fue la impresión, no la escritura, la que de hecho reificó la palabra y, con ella actividad intelectual” (1982: 118).

⁶⁰ Hubo, por supuesto, otros textos que gozaron de amplia popularidad durante los primeros años de la imprenta. Uno de ellos fue –trayendo a colación simplemente un ejemplo laico- *De Civitate Morum Puerilium* de Erasmo que, publicado por primera vez en 1530, para el año 1600 ya circulaban aproximadamente 47000 copias, incluyendo traducciones a lenguas vernáculas, imitaciones y plagios.

⁶¹ Sobre este punto, quiero traer a colación las palabras del profesor Jorge Aurelio Díaz quien pone en una muy particular relación la Reforma Protestante y el Humanismo como las dos caras de una misma moneda, acuñada en la experiencia moderna: “[...] el humanismo renacentista y la religiosidad protestante, desde cierta perspectiva, resultan ser cada una de ellas la reflexión especular de la otra. Llegan a parecerse enormemente, de modo que, a la vez que se rechazan como incompatibles, se refuerzan una a otra. Porque el Protestantismo reclama los derechos de Dios frente a las pretensiones del hombre, y logra así obligar al hombre a enfrentarse consigo mismo y a reivindicar los derechos de su propia conciencia moral, es decir, en último término, de su propia razón, que se presenta como el faro orientador de su camino por la vida. El Renacimiento, por su parte, reivindica al hombre frente a los abusos de una religión manejada por un poder eclesiástico

La experiencia de la modernidad trae consigo, entonces, un cambio en la percepción que de lo oral pasa a lo visual y eso visual, sugiere McLuhan, se objetiva, precisamente en el componente escritural. Es cierto que en una buena parte de GG McLuhan hace algunas observaciones que resultan problemáticas (sus reflexiones sobre la Grecia antigua suelen ser inexactas así como el particular énfasis que da a la existencia de la técnica escritural y el alfabeto fonético como sinónimos de cultura escritural) pero su apuesta general sobre los cambios en la sensibilidad es, a mi juicio, del todo certera, toda vez que supone la ruptura “entre el ojo y el oído, entre el significado semántico y el código visual” que es decisiva en el momento de pensar la modernidad como una experiencia de lo escritural.

Así, con Lutero y la imprenta oteábamos una de las múltiples aristas de aproximación que hay para pensar el problema de lo moderno en la medida en que la experiencia de la modernidad se traduce, en gran parte, en una experiencia de lo escritural. Sin la imprenta de Gutenberg el humanismo no sería pensable en la medida en que gran parte del empoderamiento humanista del mundo se hace posible gracias al tipo de control que la fijeza de lo escrito posibilita. El carácter humanista de la reforma protestante tiene consecuencias fundamentales para comprender la modernidad toda vez que desplaza el poder simbólico de la figura aurática de la institución religiosa hacia un entramado más amplio que es el constituido por la comunidad de lectores e intérpretes. Es a esto a lo que apuntan algunas de las propuestas de Ihde a propósito de las relaciones hermenéuticas con la técnica entendidas en términos de la lectura y la escritura:

La escritura (el escribir) es inscribir y requiere tanto un proceso de escritura como tal, empleando una amplia variedad de tecnologías (desde el *stylus* para el

que había traicionado sus funciones; pero al hombre tal como éste es en realidad, claudicante e inseguro, contradictorio y débil. Este hombre merece respeto, y es como tal criatura e hijo de Dios, quien no puede imponerle ni creencias, ni obligaciones que atenten contra su razón, ya que ésta constituye el don más preciado que ese mismo Dios le ha otorgado” (Este texto citado corresponde a los apuntes personales del profesor Díaz preparados para el curso sobre Descartes dictado en la Universidad de los Andes –en Bogotá, Colombia– durante el segundo semestre de 1999).

cuneiforme hasta los procesadores de palabras para los académicos contemporáneos), y otras entidades materiales sobre las que la escritura se registra (desde la tableta de arcilla hasta la impresora de computador). La escritura está tecnológicamente mediada por el lenguaje. A partir de ella se destacan varios rasgos de técnicas hermenéuticas. Partiré de lo que a primera vista pareciera un desvío hacia un conjunto particular de las relaciones humano-tecnología que pasa por la fenomenología del leer y el escribir. Leer es una actividad y una praxis perceptual especializada. Involucra mi cuerpo pero de ciertas formas específicas. En el acto corriente de la lectura, y especialmente en la que es prolongada lo que se lee está ubicado ante o ligeramente debajo de los ojos. Leemos en un contexto inmediato con una perspectiva similar a la de un diminuto pájaro. Lo que es leído ocupa una extensión que está ubicada en el centro focal de la visión y usualmente estoy en una posición un tanto relajada. Si el objeto-correlato, el “texto” en el sentido más amplio del término, es una carta, como en el caso de los ejemplos náuticos, lo representado conserva un isomorfismo representacional con los rasgos naturales del paisaje. La carta representa la tierra (o el mar) y dado que los rasgos son isomórficos hay una especie de “transparencia” representacional. En cierta forma la carta hace referencia, más allá de sí misma, a lo que representa⁶² (1990: 81).

La escrituralidad transforma el *sensorium*⁶³ mismo en el que tiene lugar la experiencia y trae mutaciones que se traducen en el modo en el que se

⁶² Original: “Writing is inscription and calls for both a process of writing itself, employing a wide range of technologies (from stylus for cuneiform to word processors for the contemporary academic), and other material entities upon which the writing is recorded (from clay tablet to computer printout). Writing is technologically mediated language. From it, several features of hermeneutic technics may be highlighted. I shall take what may at first appear as a detour into a distinctive set of human-technology relations by way of a phenomenology of reading and writing. Reading is a specialized perceptual activity and praxis. It implicates my body, but in certain distinctive ways. In an ordinary act of reading, particularly of the extended sort, what is read is placed before or somewhat under one's eyes. We read in the immediate context from some miniaturized bird's-eye perspective. What is read occupies an expanse within the focal center of vision, and I am ordinarily in a somewhat rested position. If the object-correlate, the "text" in the broadest sense, is a chart, as in the navigational examples, what is represented retains a representational isomorphism with the natural features of the landscape. The chart represents the land- (or sea) scape and insofar as the features are isomorphic, there is a kind of representational "transparency." The chart in a peculiar way "refers" beyond itself to what it represents”

⁶³ Este concepto es de raigambre profundamente benjaminiana y, dentro de su obra, no se encuentra una definición precisa y puntual de su significado. Se trata, para Benjamin, de una noción

experimentan el espacio y el tiempo. La experiencia de la modernidad es una experiencia que –como toda experiencia– está técnicamente mediada pero que, además, sugiere un cambio en el modo de darse de lo tecno-lógico. El proyecto de GG es, en esencia, una apuesta por una construcción de la modernidad desde lo técnico y desde el modo en que lo técnico se in-corpora y es in-corporado. He trazado aquí este primer punto con la figura de Lutero pero, un acercamiento a la modernidad como experiencia muestra que la escritura ha estado presente como piedra angular de sus transformaciones más relevantes. Así, si con Lutero y Gutenberg la palabra de Dios cobraba vida desde el texto, lo mismo sucederá con el espacio y el tiempo, que intentarán ser capturados desde lo escritural.

La cartografía y los mapas, cuyo desarrollo entre los siglos XIV y XV es vertiginoso, muestran el impulso por hacer del mundo una re-presentación escritural que se traduce en una voluntad de control. La importancia de la imprenta en el desarrollo de la cartografía es, por demás, innegable toda vez que supone la posibilidad de repetir *el mismo* mapa un número indeterminado de veces. Norman Thrower señala como

[...] la importancia de la imprenta para la cartografía radica no sólo en la reducción del costo de los mapas (en realidad, en algunas circunstancias, las impresiones pueden ser más costosas que los ejemplares dibujados a mano), sino especialmente

que funciona de un modo principalmente operativo y que le permite mostrar, básicamente, el modo en el que se configuran el aparato sensorial y el sistema nervioso a partir de los cambios y la complejización en el sistema técnico que, este es un punto muy sugerente, traen consigo un cambio en la sensibilidad del hombre, esto es un cambio estético. McLuhan se acerca en algunos pasajes de su obra a la idea de *sensorium*. En *El Medio es el Masaje*, da lo más cercano a una caracterización de lo que podría entenderse en su contexto por *sensorium* a la que me acercaré más adelante. Con todo esta es una idea que no puede comprenderse, al igual que en Benjamin, desde una definición lapidaria pues debe ser comprendido a la luz de sus ideas de *entorno* y *proceso* que trabajaré más adelante. En la parte final de este acápite me detendré en la propuesta misma de lo que puede significar, puntualmente, el *sensorium* para McLuhan. Con todo, la caracterización que ha dado desde Benjamin funciona para comprender, en adelante, a lo que apunta la propuesta de los cambios en el *sensorium*.

en la capacidad de producir copias esencialmente idénticas, "la enunciación pictórica (gráfica) exactamente repetible⁶⁴" (2008:59).

El espacio que deviene mapa es el espacio del empoderamiento visual, la escrituralidad implica una paradójica visualidad –paradójica en tanto la escrituralidad privilegia el texto– adyacente a la textualidad, es el espacio empequeñecido que ahora se controla en la hoja de papel, antes en blanco (recuérdese aquí la figura del acto escritural en de Certeau). Colón llegando a las nuevas tierras no es un hecho que sea solo ventura y producto del azar como lo ha señalado una buena parte de la historiografía, se trata de la conquista de un espacio que trataba de ser asido primero en la re-presentación. Colón era cartógrafo, el mapa re-produce el territorio; entra en juego una noción de empoderamiento del mundo que está tamizada, profundamente, por las dinámicas de poder emergentes. El espacio se hace geo-cartografía y el tiempo se hace historia –tema secundario para McLuhan en GG–, esa historia moderna que Walter Benjamin criticara en las *Tesis de Filosofía de la Historia* y a la que acusara de concebir el tiempo como “homogéneo y vacío”, la historia hecha crono-logía. Este es un punto que resulta interesante pues, más allá de las particularidades de la filosofía de Benjamin, la crítica al tiempo lineal-burgués tiene que ver con la pretensión occidental de lo que alguna vez de Certeau llamó “escribir el mundo” y que hace parte de la experiencia de la modernidad. Esto tiene una intrincada serie de consecuencias políticas sobre las que no puedo detenerme aquí, pero, la alusión al tiempo criticado por W. Benjamin es lo suficientemente sugerente para evidenciar el impulso moderno del tiempo segmentado y controlado desde lo escritural, hecho *uno* y trasmutado en la idea de *una historia común*. Se deprenden, por supuesto, consecuencias en el mundo-de-la-vida toda vez que esta visión de la historia sugiere la construcción de un pasado común y la concreción de un tiempo que desborda el tiempo vivido en pos de un tiempo escrito, fijo y concreto, el tiempo de la modernidad escritural. Ésta ha sido una de las aristas más duramente criticadas a la experiencia de la

⁶⁴ Traducción mía.

modernidad que –en la medida en que concibe un tiempo escritural y sistemático que obedece a una concepción lineal de la historia y a la idea de un ritmo y un tiempo que son universales– obligaría a re-pensar la pluralidad de las temporalidades y lo específico de las experiencias con el tiempo que no podrían ser reducidas a una sola.

Ahora bien, si el espacio y el tiempo constituyen las dos condiciones de posibilidad de la experiencia, una mutación en el modo en el que son concebidas trae consigo un cambio significativo en la forma en la que se comprende el mundo mismo. En tanto técnica de fijación-comunicación, la escritura supone, entonces, un cambio en la experiencia de lo espacio-temporal, una mutación en el *sensorium* que, por supuesto, traerá consecuencias no sólo en lo perceptivo sino también a nivel político, social, económico, etc. De hecho, el mismo McLuhan, a propósito de lo escritural y la imprenta, muestra lo que –a la vuelta de tres siglos– significaría para el *sensorium* del hombre el paso y la inmersión, hasta ese momento definitivos, hacia una cultura escritural haciendo referencia a la Biblia como texto emblemático de la mutación sensorial/cultural:

Cuando los "más eminentes críticos" comenzaron a explicar la naturaleza de la cultura del manuscrito al público lector de la Biblia a finales del siglo XIX, muchas personas cultas pensaron que la Biblia estaba acabada. Pero estas gentes habían vivido principalmente con la ilusión de la Biblia producida por la tecnología de la imprenta. Las escrituras no tuvieron nada de este carácter uniforme y homogéneo durante los siglos anteriores a Gutenberg. Fue, sobre todo, el concepto de homogeneidad, que la tipografía sustenta en cada fase de la sensibilidad humana, lo que desde el siglo XVI en adelante, empezó a invadir las artes, las ciencias, la industria y la política (GG, 163).

Así, la dis-locación sensorial no pasa sólo por el hecho mismo de que la escritura poblara el imaginario del hombre que (se) experimentaba como moderno. Bastaría pensar aquí cómo otro de los síntomas de la modernidad tiene que ver con la re-

apertura de caminos y la re-activación del comercio en la Europa que, lentamente, pasaba la página de la experiencia medieval. Nociones como la de intercambio simbólico y la idea, mucho más sencilla, de comercio, están ligadas al hecho mismo de la reapertura de los caminos como *conditio sine qua non* para darse. Pero ¿cómo pensar el intercambio simbólico sin la imprenta y cómo pensar el intercambio simbólico sin el paulatino proceso de alfabetización? Aquí se asiste a un movimiento que es doble y paradójico, en cierta medida. De un lado, la complejización del sistema técnico que se objetiva en la escrituralidad trae consigo un cambio en la cosmovisión y posibilita el humanismo. El libro da un paso adelante respecto del manuscrito en la medida en que ingresa en una dinámica que posibilita la reproducibilidad técnica y trae consigo lo que McLuhan ha llamado el *público* y que constituye un elemento fundamental para pensar la idea misma del estado nación, otro de los componentes que marcarán la experiencia moderna; de hecho, en la sección inicial de GG se establece, de entrada, la relación entre cultura escritural y estado nación cuando se afirma que “las que hemos llamado “naciones” en los últimos siglos no precedieron ni pudieron preceder al advenimiento de la tecnología de Gutenberg [...]”⁶⁵ (GG, 6). El intercambio simbólico que se objetiva en el libro y que circula por los caminos de la Europa protomoderna es fundamental en la medida en que se traduce en la concreción de un imaginario colectivo y en la asunción de las lenguas vernáculas como marca identitaria que se traducirá en uno de los rasgos clave de lo nacional. Esto “de una manera que recuerda lo que Benedict Anderson ha llamado la “comunidad imaginada” de la naciones, McLuhan describe un sentido imaginario de pertenencia a un todo creado a través de la prensa diaria” (Marchessault, 2005:120), prensa que se empezará a desarrollar en los siglos inmediatamente sucesivos al auge del libro. Ahora bien, hay un punto en el que McLuhan tiene un alcance limitado y que tiene que ver con el momento en el que aparece la prensa diaria. Si bien puede hablarse

⁶⁵ Esta idea se re-encuentra en CM: “Las consecuencias psíquicas y sociales de la imprenta incluyen una extensión de su carácter escindible y uniforme a la homogenización progresiva de varias regiones, con la consecuente amplificación de poder que asociamos con los nuevos nacionalismos” (CM, 187).

de prensa noticiosa desde el siglo XV, cuando circulaban ya algunos semanarios en Alemania o de los trabajos del holandés Pier Van der Keere quien, en Ámsterdam, editó el primer periódico noticioso en inglés –de Ámsterdam era llevado hasta Londres– no será sino hasta 1702 con el *Daily Courant* de Samuel Buckley –en Inglaterra– que podrá empezar a hablarse con propiedad de *diarios* (Cf. Thompson, 1998). La limitación de McLuhan es de simple perspectiva histórica toda vez que, aunque Marchessault lo asocia con Anderson, el fulcro de la idea de la “comunidad imaginada” se apoya más en la novela que en la prensa noticiosa o en los tabloides. Con todo, la escrituralidad, que es el punto central aquí, juega un papel fundamental en la concreción de lo nacional en la medida en que aporta los componentes fundamentales para establecer *comunidad*: el imaginario y el relato⁶⁶. De ahí, que la alteración sensorial no sólo tenga que ver con la escrituralidad de lo espacio-temporal sino que se traduce también en una alteración/perturbación fuerte en la forma de vida: el entrar en juego del relato de lo nacional supone un viraje en los juegos de lenguaje que sostienen la coherencia en el entramado social.

El contra-movimiento en esta dialéctica está dado por las consecuencias que la reorganización del juego de lenguaje trae consigo y que apunta, como lo anotaba en la parte anterior con Sloterdijk, a un paulatino proceso de domesticación del hombre desde lo escritural. Con Sloterdijk evidenciaba el hecho mismo de que para pensar la relación con el mundo y con los otros en estos tiempos, los pre-juicios humanistas parecen quedarse cortos. En cierto sentido, mi anterior alusión a Sloterdijk tenía que un tinte marcadamente más político en la medida en que suponía esa domesticación como una suerte de reducción a la unidimensionalidad: las anotaciones de Sloterdijk a propósito del humanismo como domesticación marcaban la idea de un hombre moderno cuya espacio-temporalidad aparecía como claramente segmentada y demarcada de acuerdo a una cosmovisión bien

⁶⁶ Sin que esto suponga mismidad ni uniformidad ni esencialismo alguno, como lo señalaba más arriba desde Esposito. Aunque claro, la pretensión *uniformizante* es un rasgo que marca las pretensiones de la escrituralidad moderna. La tensión se mantiene hasta nuestros días.

definida y a una serie de juegos de poder que, desde la idea moderna de la civilización, se proyectaban como los lugares inherentes a la domesticación que habría tenido en la escritura uno de sus primeros dispositivos de acción. No debe olvidarse, por demás, que cuando Sloterdijk propone su crítica al humanismo ésta se pone en marcha sobre la tensión existente entre civilización y barbarie y, en esta tensión, la idea de civilización se presenta como un sinónimo de domesticación; después de todo, el humanismo de la experiencia moderna se presenta, como ya lo he sugerido con Sloterdijk, bajo la idea de un rescate de la barbarie y este fue un punto que, desde la mutación en lo sensorial, McLuhan había visto con una agudeza del todo particular; después de todo, él “sostendrá que los procedimientos cartesiano y newtoniano estaban constituidos por el alfabeto fonético, por un sistema de abstracción que organizó el mundo material, en particular, los patrones y, por tanto las percepciones, bajo un solo punto de vista⁶⁷” (Marchessault, 2005:123).

El paso hacia lo escritural que – reitero– se da con la experiencia moderna tiene como consecuencia, afirmará McLuhan, una mutación en el sentido dominante toda vez que supone una primacía de lo visual sobre lo auditivo. El ojo pasa a ser el sentido *par excellence* en la medida en que la escritura abre como plano de referencia un espacio que es esencialmente visual. Aquí yace una brecha que resulta clave para entender una buena parte de la modernidad toda vez que, la conversión a lo lecto-escritural da como resultado el surgir de un nuevo tipo de hombre que llamamos *civilizado*; ahora bien, la palabra

[...] "civilización" debe ser ahora empleada técnicamente con el significado de hombre destribalizado, para el que los valores visuales tienen prioridad en la organización de su pensamiento y su conducta. Esto no es atribuir ninguna significación nueva o valor nuevo a la palabra "civilización", sino más bien especificar su carácter. Es por completo evidente que muchas gentes civilizadas son toscas y

⁶⁷ Traducción mía.

torpes en sus percepciones, por comparación con la hiperestesia de las culturas orales y auditivas. El ojo no tiene la delicadeza del oído (GG, 39-40).

Aquí un punto de confluencia del todo interesante entre las posturas de Sloterdijk y el análisis de McLuhan. La dis-locación sensorial produce un cambio en el hombre en tanto hombre mismo y tiene efectos que se traducen en escisiones políticas y culturales. En GG, McLuhan lo que busca proponer es *una teoría del cambio cultural* al determinar las modos en que las

[...] formas de experiencia y de puntos de vista y de expresión han sido modificados, primero por el alfabeto fonético y después por la imprenta. McLuhan busca entender cómo las tecnologías específicas de la lengua (formas de codificar la realidad) afectan a las estructuras de la sociedad, las ideas de cultura y como las tecnologías se interiorizan hasta llegar a ser las formas de de una sociedad para organizar el tiempo y espacio (Marchessault, 2005: 119-120).

Emerge de nuevo el problema de la dependencia intersistémica y el modo en el que los tipos móviles de Gutenberg no sólo produjeron una nueva manera de acercarse al mundo sino, a la vez, un nuevo tipo de hombre cuya visión civilizada se tradujo en un cambio drástico en las formas de vida, pues “el mundo del oído es un mundo hiperestésico y caliente, y el mundo de la vista es un mundo relativamente neutro y frío, el europeo aparece a los ojos del hombre de cultura oral como un tipo extraño —como un pez frío— en verdad” (GG,29). Así mismo, retomando a Carothers, el canadiense muestra cómo, “cuando las palabras se escriben, pasan a formar parte del mundo visual. Como la mayor parte de los elementos del mundo visual, devienen cosas estáticas y, como tales, pierden el dinamismo tan característico del mundo auditivo en general y de la palabra hablada en particular” (GG, 31).

Si bien de un modo bastante diverso al tradicional, lo que emerge en esta aproximación desde lo tecno-lógico a la modernidad puede ser interpretado fenomenológicamente en la medida en que hay una mutación en las estructuras de

base del mundo-de-la-vida, cuya comprensión cabal no puede darse sino indagando cabe los cambios que se dan en el modo mismo de des-velarse del mundo que se descubre en la cotidianidad del hombre que vive la experiencia de la modernidad. Un camino abierto, un intercambio simbólico, una novela, la palabra del dios en la lengua vernácula, constituyen mutaciones que tienen lugar “en el mundo, con las cosas” y que deben ser aprehendidas desde allí. Si retomamos ahora la idea de Ferraris sobre el sentido mismo de la ontología, nos damos cuenta de las implicaciones que tiene hacer una ontología de la modernidad como experiencia, cuyo sentido solamente puede descubrirse en el modo mismo de darse de las cosas en el mundo-de-la-vida, esto es, por fuera de todo marco de reflexión trascendental. Así, el proyecto de la GG es un proyecto que, en cierto sentido es fenomenológico; como lo anota Marchessault, “McLuhan desarrolló una comprensión fenomenológica de la cultura [...], podemos observar que (McLuhan) se mueve de una noción de cultura como el paisaje hacia una que la concibe como entorno/ (medio)ambiente (*environment*)” (2005: xii). Ahora bien, la comprensión de esta idea de entorno/(medio)ambiente es, para McLuhan, bastante particular, toda vez que no denota una suerte de contenedor; cuando McLuhan señala en *Counterblast* que el (medio)ambiente “es un proceso y no contenedor”, intenta mostrar que “el efecto de todas las nuevas tecnologías es imponer, silenciosa y penetrantemente, sus particularidades muy profundamente en la psique humana reelaborando la *ratio* misma de los sentidos (Kroker, 2001:58). Como lo muestra el mismo McLuhan⁶⁸:

Los medios, al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar –nuestra manera de percibir el mundo.
Cuando
esas
percepciones
cambian,

⁶⁸ Dadas las características visuales del todo particulares con las que McLuhan presenta sus ideas en *El Medio es el Masaje* reproduzco el aforismo tal como aparece en el texto original.

los hombres cambian

(MM, 41).

Este paso del paisaje hacia el entorno/(medio)ambiente como proceso es lo que resulta fundamental para comprender lo tecno-lógico que caracterizaría la experiencia de la modernidad y que tendría como condición de posibilidad la dislocación espacio-temporal en tanto los nuevos modos de darse de lo técnico, en su continuo proceso de complejización, traen consigo alteraciones en la percepción del hombre. En este caso, el paso hacia la escritura significa, entonces, un cambio cultural que, como lo hemos visto hasta este momento, puede traducirse básicamente en:

1. El auge de las lenguas vernáculas como resultado de la migración hacia lo escritural. La Biblia como texto circulante después de la traducción de Lutero marca un hito al respecto.
2. La concreción de los estados nación como corolario de relatos e imaginarios “unificados” a través de los textos impresos que empezaban a circular por la que he llamado la Europa protomoderna.
3. De modo más radical la experiencia la modernidad es una experiencia humanista pero aquí, no debe perderse esto de vista, el humanismo se entiende no sólo en los términos de lo antropocéntrico en los que suele interpretársele, sino como una especie de cruzada salvífica –si se me permite el término– que buscaba rescatar al hombre de su barbarie.

De este último punto se desprende una de las consecuencias de la experiencia moderna que McLuhan explicita y que tiene que ver con el empobrecimiento de la experiencia que trae consigo la escrituralidad en tanto diluye la riqueza de la interacción sensorial. Como lo indicaba más arriba con la propuesta de Ihde, la escritura no puede ser comprendida en su total densidad estructurante si no es asida a la idea de la lectura, esto es, una cultura escritural es una cultura en la que se lee (quizá esta explicitación parezca un tanto obvia) pero es la que lleva a pensar

el porqué de las constantes reflexiones de McLuhan a propósito de la vista como sentido rector y el porqué de la “ceguera” que trae consigo el aislamiento del sentido visual; como lo dice McLuhan en el título del tercer acápite de GG, “la interiorización de la tecnología del alfabeto fonético traslada al hombre desde el mundo mágico del oído al mundo neutro de lo visual” (GG, 28). La destribilización es el amanecer de una experiencia moderna que, observada desde esta arista, es la experiencia de lo visual; lo visual como lectura, como apropiación de la representación que ha devenido el mundo, como modo de acceso a los nuevos modos de darse de ese mundo.

De ahí que a la vuelta de unos siglos, cuando la experiencia moderna había madurado y la técnica de lo escritural se había asentado en el hombre europeo, surgieran proyectos escrituralmente tan sugerentes como el enciclopedismo y su *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* que pretendía capturar en un libro todo lo existente, todo el conocimiento, todos los modos de darse del mundo que se había des-velado hasta entonces. La *Encyclopédie* era, ciertamente, el pináculo de la empresa escritural que se había puesto en marcha con la experiencia de la modernidad y allí se objetivaba la otrora utopía del mundo hecho texto. De hecho, como lo indica D'Alembert en introducción a la *Encyclopédie* “este trabajo más que un ejemplo sería una relación filosófica del conocimiento mismo. No sólo sería “dar a conocer el orden y la vinculación [*enchainement*] del conocimiento humano”, sino también “volver al origen y la generación de nuestras ideas””. Así, sostiene D'Alembert como “el proyecto de la *Encyclopédie* no sólo tiene como objetivo afirmar la interrelación de los conocimientos, sino, como lo hace, también se dará cuenta de su origen⁶⁹” (Ferris, 2003: 1260).

El proyecto enciclopédico constituye una empresa de gran envergadura toda vez que su pretensión desborda, con creces, la tarea de la sistematización. La

⁶⁹ Traducción mía.

particularidad que se puede rastrear en la introducción de D'Alembert tiene que ver con las pretensiones de hacer de la *Encyclopédie* una suerte de gran tratado de filosofía primera en cuyas páginas estuviesen los principios básicos y, proyectado desde ellos, todo el conocimiento. La escrituralidad en su versión enciclopédica se presentaba como un intento de regular el saber en la medida en que un tratado de esta envergadura trazaría los límites esenciales entre el conocimiento propio del hombre civilizado y aquellas otras formas menos refinadas de aproximación al mundo relegadas, entonces, al mundo mítico del oído y la oralidad. Así, la modernidad enciclopédica supone un tipo de partición del modo de conocer el mundo que, desde Descartes, pero sobre todo, con Newton había sido colonizado por una suerte de lógica abstracta que, para el canadiense daba la falsa impresión de producir una unidad abarcante desde la que el mundo podía ser explicado, de hecho, recurriendo a Whittaker, McLuhan pone en tela de juicio el principio mismo de causalidad, que ve como denominador común entre Newton y Aristóteles:

El newtonismo, como el aristotelismo, trata de comprender el mundo trazando la conexión entre unos sucesos y otros; y esto lo hace ordenando nuestras experiencias de acuerdo con la categoría de causa y efecto, y descubriendo los agentes determinantes o antecedentes de cada fenómeno. La afirmación de que esta conexión se da siempre y en todo, de que nada acontece sin una causa, es el postulado de la causalidad (GG, 75).

Esto es fundamental en este recorrido pues, la puesta en tela de juicio de uno de los principios fundamentales de la lógica aristotélica y su asociación con la física newtoniana, uno de los síntomas más explícitos de la experiencia de la modernidad, engranan perfectamente con las pretensiones del proyecto enciclopédico al que me refería tan sólo unas líneas arriba. El mismo D'Alembert explicita el hecho mismo de que el proyecto de la *Encyclopédie* en toda su pretendida densidad filosófica es, ante todo, un proyecto que tiene como objetivo una sistematización razonada del conocimiento (como ya lo vimos, no se trata de la simple sistematización) que debe ser arquitectada como una especie de “mapa del

mundo”, esto es, como un plano en el que es posible vislumbrar la totalidad de un modo coherente y organizado, siguiendo los principios básicos del plano que (re)produce un territorio.

El orden enciclopédico consiste en reunir nuestros conocimientos en el lugar lo más pequeño posible y, ubicar, por así decirlo, al filósofo por encima de este inmenso laberinto en un punto de vista elevado desde donde se puedan percibir las principales artes y ciencias al mismo tiempo; ver con una primera mirada los objetos de sus especulaciones, y las operaciones que puede realizar en estos objetos, distinguir las ramas del conocimiento humano en general, los puntos que las separan y los puntos que les unen; e incluso, a veces echar un vistazo, [*entrevoir*] de los caminos secretos que los unen. Es una especie de **mapa del mundo** [...] ⁷⁰ (En: Ferris, 2003: 1261).

Esta figura del mapa es particularmente dicente en la medida en que sugiere el tipo de racionalidad subyacente al enciclopedismo moderno pero, a la vez, es posible vislumbrar allí, siguiendo un modo mcluhaniano de proceder, la preponderancia de la vista sobre los otros sentidos. Ciertamente lo que hace D'Alembert aquí es una metáfora que se acomoda perfectamente al modo escritural de concebir el mundo y que, tal como lo hicieron los mapas de la cartografía que guiaron a Colón en su llegada a las Indias, hace del mundo una representación en la medida en que, desde ese punto elevado en el que se ubica al filósofo –protagonista de la empresa ilustrada de la *Encyclopédie*– se presenta como un plano controlado de referencia, como una suerte de tablero de juego en el que las reglas están dadas de antemano. Así, el análisis fenomenológico de la cultura que propone McLuhan tiene un destacado punto de referencia en este pináculo escritural que es la *Encyclopédie*, en la medida en que una empresa de esta magnitud tiende a reordenar los juegos de lenguaje y a convertirse en una suerte de brújula para establecer los procesos de significación. Es cierto que no puede perderse de vista el hecho mismo de que la *Encyclopédie* no debe pensarse como el único punto de referencia para comprender la producción de significación en la modernidad

⁷⁰ Negrillas mías.

madura, pero también lo es que constituye uno de los más claros reflejos de su modo de estructurar el mundo que, como ya lo sugería, está tamizado por una idea fuerte de unidimensionalidad. Esto se hace más claro si se piensa en la metáfora del árbol que, lejos de la riqueza y la pluralidad de direcciones que parece sugerir el follaje, enmarca la *Encyclopédie* dentro de un marco de referencia esencialmente estático y despojado de cualquier tipo de significatividad atinente al mundo-de-la-vida. Es así como D'Alembert sugiere pensar la totalidad en términos de una especie de “árbol genealógico y enciclopédico que reúna bajo el mismo punto de vista (*sous un meme point de vue*) y que sirva para marcar su origen y los enlaces que (todas las cosas) tienen entre sí.... Pero su ejecución no se da sin dificultad⁷¹”. Aparece aquí la imagen clave en este recorrido y que tiene que ver con la idea de reunir bajo un mismo punto de vista el todo del conocimiento, esto es, pensando sobre categorías previamente gestionadas que, desde su unidimensionalidad, logren hacer del conocimiento un todo asible. Ferris anota como

[...] la dificultad de D'Alembert da voz a las preocupaciones de la relación entre, por un lado, un árbol genealógico y enciclopédico (que en la práctica equivale a la arquitectónica de este proyecto), y, por otra, el relato histórico del origen de las ideas como un movimiento desde la experiencia sensorial directa hacia la reflexión. D'Alembert es inflexible en este punto: *el árbol enciclopédico no debe ni puede ser servilmente sometido a la historia* (2003: 1260)⁷².

La idea es reiterativa a lo largo de las varias intervenciones de D'Alembert que he traído aquí a colación y, cada vez más, se refuerza el punto clave de una aproximación al mundo sobre ciertas coordenadas y no otras: se descubre aquí una operación de profunda segmentación que McLuhan ha ya anotado a propósito de las diferencias ubicables al comparar un hombre letrado con un hombre oral, tribal. Se abre con esto la posibilidad de leer un mundo que, si para Descartes era susceptible de ser leído en términos matemáticos y por tanto interpretado y

⁷¹ En: Ferris (2003: 1261). Paréntesis mío.

⁷² Cursivas mías.

comprendido, ahora había encontrado con Gutenberg el lugar de la fijación y la inmovilidad –al menos aparentemente, ya lo veremos.

El proceso de destribalización escritural modifica entonces la cosmovisión del hombre europeo que se morfea, durante la experiencia de la modernidad, en un hombre civilizado –en los términos en que hemos entendido civilización– cuya vida se transforma bajo el trasfondo del desplazamiento hacia lo escrito. Ong (1982)⁷³ ha indicado una serie de consecuencias –las ha llamado efectos difusos– que, a pesar de que en *Oralidad y Escritura* parecen estar en un segundo plano, en mi opinión son ubicables como aristas fundamentales para una comprensión de los cambios en las formas de vida del hombre moderno y que involucran, por demás, la dis-localación temporal de la que me he venido ocupando con McLuhan.

En primer término la escritura re-define las dinámicas de la educación en la medida en que la oralidad es, de a poco, sustituida por los textos escritos e impresos. Jan Amos Komenský, más conocido como Comenius –célebre pedagogo nacido en Moravia– fue, según afirmara Piaget, *el primero en concebir la educación como una legítima ciencia* esto es, un pedagogo en el sentido moderno y a quien se atribuye, por demás, el invento de la cartilla como instrumento fundamental dentro del proceso educativo. La cartilla no es otra cosa que un objeto-técnico de corte escritural que recoge buena parte del espíritu moderno; si durante las experiencias del hombre precedentes a la modernidad la educación había tenido lugar por medio de la oralidad y particularmente de la retórica (parte fundamental del Trívium, junto con la lógica y la gramática) con el advenimiento de Gutenberg el fulcro de la enseñanza se desplaza hacia lo escrito, hacia las gráficas y

⁷³ Ong es enfático en hablar de una escritura impresa y, como ya lo he indicado más arriba, su proyecto tiene que ver esencialmente con la conjunción entre escritura alfabética e imprenta. Así, las consecuencias prácticas de la escrituralidad a las que voy a referirme a continuación deben ser leídas no como una exégesis literal y ortodoxa del trabajo de Ong sino, más bien, como una suerte de lectura de las mutaciones que en el mundo-de-la-vida tienen lugar con la experiencia escritural de la modernidad. Con esto quiero enfatizar en hecho de que tras los cambios que he venido poniendo en forma de mosaico a lo largo de esta segunda parte del trabajo, la exploración sigue siendo fenomenológica toda vez que no pretendo involucrarme con ningún tipo de estructura que esté por fuera del marco de referencia que constituye en este trabajo el mundo-de-la-vida.

los diagramas. Nace un concepto fundamental aquí –mítico por demás– y es la vinculación del libro con la idea de verdad: *si está escrito –y publicado– ha de ser verdadero*. Este modelo educativo habría de hacer carrera durante varios siglos combinando dos elementos fundamentales: la habilidad pseudo-nemotécnica y la linealidad en el discurso, punto, este último, fundamental para McLuhan quien hablaría de las “víctimas del alfabetismo que han convenido en suponer que lo "racional" es lo explícitamente lineal, subsiguiente, visual” (GG, 91), lo meramente lecto-escritural. Así mismo, la modernidad desconocerá, “la enorme capacidad de la memoria medieval que, no mediatizada por las asociaciones de la letra impresa, podía aprender un idioma extranjero con facilidad y por los métodos aplicables a un niño, y podía retener en la memoria y reproducir largos poemas épicos y una complicada lírica” (Chaytor, 1974:66). Por supuesto, esto produce alteraciones en el *sensorium* del hombre. El libro se lee en un cierto orden, hay una organización en acápites o capítulos y, en la mayoría de los casos, es posible encontrar un índice que funge como un indicador de caminos dentro del texto (de hecho, este texto que tiene en sus manos posee una suerte de índice). Ciertamente aquí se marca un cambio en el modo mismo de concebir la educación y esto, a mi juicio, marca de un modo contundente las estructuras mismas de cualquier entramado social toda vez que un cambio en el modo de impartir la educación supone una transformación en las estructuras mismas del poder simbólico y en quienes lo detentan, pues, como lo anotara Bourdieu, la esencia de toda relación de poder es no presentarse como tal: su fuerza reside en el modo en el que ella misma logra disimularse. De allí, la profunda y peligrosa sinonimia que existe en nuestros días entre analfabeto (aquel que carece de la habilidad técnica de leer y escribir) e ignorante y que marca, en últimas, un modo de ejercer el poder pues, de las instituciones paradigmáticas que detentan el poder simbólico quizás sea la escuela –en sentido amplio– (junto con la iglesia) la que más influencia ejerza sobre el entramado social. De Certeau ha mostrado como –al menos aparentemente– una de las pretensiones propias de la modernidad ilustrada y enciclopédica tenía que ver con la idea de in-formar al público a través del libro. El problema de la in-formación tiene que ver aquí, quizás

en la línea que ya he sugerido con Sloterdijk, con el hecho mismo de dar-forma, de modelar, de producir una sociedad que se presenta como el texto mismo:

La práctica escrituraría ha asumido un valor mítico estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia. Entiendo por mito un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente. En el Occidente moderno, ya no es un discurso recibido el que desempeña este papel, sino un andar que sustituye una práctica: escribir. El origen ya no es lo que se cuenta, sino la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto (2007:147).

El pensar una sociedad en términos de texto tiene raíces en el hecho mismo de que sea posible concebir la educación escritural como una suerte de mecanismo de información. Más allá de las críticas que ciertas izquierdas hayan podido haber hecho al modo mismo en el que la educación es concebida en términos de práctica de normalización, es cierto que –desde un punto de vista puramente asido a la experiencia de la cotidianidad– la in-formación que puede entrecerarse en el proceso de destribalización de la modernidad enciclopédica es una suerte de movimiento preventivo y terapéutico que buscaría alejar al hombre europeo de la a-normalidad. Pensar la sociedad como texto supone una serie de reglas sintácticas y semánticas que la segmentan y que definen roles y modos de actuar; la escuela como institución paradigmática del poder simbólico logra trazar una brecha entre discurso y ruido, entre lo decible y lo no decible, entre barbarie y civilización⁷⁴.

Las oposiciones binarias que hoy nos obligan a pensar en términos de un tercero incluido se concretan en los modos de administración de la vida que subyacen a las estructuras de poder. Ahora bien, lo que resulta relevante aquí es la conjunción

⁷⁴ Esto se presenta desde una suerte de perspectiva “administrativa” que establece un determinado orden de lo visible, lo decible y lo efectuable que, como lo ha hecho ya J. Rancière, recuperando las ideas de Aristóteles, regula el persistente contrapunto entre discurso y ruido. Sobre este punto en particular, volveré en la parte final del trabajo.

misma que puede observarse entre los modos de darse del poder y la complejización del sistema técnico. El libro, la cartilla y la pedagogía científica modernos son modos de darse de la re-composición compleja de lo técnico y se traducen en un reordenamiento, por un lado sensorial –que ya he explicitado– por el otro, en términos de la producción misma de la sociedad y de sus consecuentes significados. En este orden de ideas la consecuencia más fuerte de la escrituralidad no es la desnuda mutación en el paso de la retórica hacia el libro como *medio* de enseñanza sino los cambios profundos que esto tiene a lo largo y ancho de la totalidad intersistémica. Un proyecto como la *Encyclopédie* traduce el espíritu de la experiencia moderna, es esto lo que los alemanes han llamado el *zeitgeist* y que suele traducirse como el *espíritu de(l) (un) tiempo* tiene que ver, esencialmente, con los modos mismos en los que el hombre se empodera del mundo, con los modos de producir in-formación. De este modo, Ong recuerda cómo la experiencia de la modernidad escritural se tradujo en la búsqueda de diccionarios exhaustivos (la *Encyclopédie* constituye, quizás, el punto más alto de esta búsqueda) que no sólo constituyeron un intento de sistematización sino un modo de fraccionar el lenguaje en una disyunción entre lo correcto (lo estipulado en el diccionario) y lo incorrecto (que estaba allende esas reglas); esto es un modo de in-formar y de reglar los juegos de lenguaje que, como lo vimos con Wittgenstein, son uno de los elementos de base para comprender las formas de vida. McLuhan muestra este punto como un rasgo constitutivo de esa modernidad inaugurada por Gutenberg:

Antes de la imprenta el concepto mismo de la definición de palabras carecía de sentido ya que ningún autor era leído por muchas personas en un período de tiempo dado. Además, habría sido imposible que mucha gente consultara un diccionario. Los medievalistas afirman que incluso hoy sería imposible hacer un diccionario medieval, ya que los escritores se sentían libres de definir y desarrollar cualquier término dado como ellos pensaban. La imprenta significó la posibilidad de uniformizar los textos, las gramáticas y los diccionarios, presentándolos visualmente a todos los que los pidieran (ASM, 80).

La experiencia escritural lo que va a presentar es una suerte de retícula reglada muy rígida en la que se va a simular una suerte de origen del lenguaje en lo escrito, pues el libro se torna la referencia última para dar legitimidad a los modos de decir y, por supuesto, a los contenidos de lo dicho (aquí entra de nuevo la nación de poder simbólico); de hecho, "la impresión refuerza el sentido del lenguaje como algo esencialmente textual. El texto impreso, [...] es su forma más plena y paradigmática"(Ong, 1982:129). Ahora bien, esto propone una inversión del todo particular en el modo mismo de concebir el lenguaje y su relación con los signos⁷⁵ a través de los cuales este es asido por los hombres. En efecto, una de las primeras anotaciones a propósito del modo mismo en el que los hombres entran en esa relación onomástica (parte fundamental de la doble *poiésis*) con el mundo se encuentra en Aristóteles quien en *Sobre la Interpretación* sostenía:

Así, pues, lo <que hay> en el sonido son símbolos de las afecciones <que hay> en el alma, y la escritura <es símbolo> (σύμβολα) de lo <que hay> en el sonido. Y, así como las letras no son las mismas para todos, tampoco los sonidos son los mismos. Ahora bien, aquello de lo que esas cosas son signos primordialmente, las afecciones del alma, <son> las mismas para todos, y aquello de lo que éstas son semejanzas, las cosas, también <son> las mismas" (I. 16a 3-5)⁷⁶.

⁷⁵ Aunque sobre este punto la discusión en la semiótica es amplia, para efectos de este punto de mi trabajo tomaré las ideas de 'signo' y 'símbolo' como sinónimos pues aquí el llamado a Aristóteles tiene un sentido que desborda la discusión semiótica que, aunque no es menos relevante, desvía el curso de la argumentación que he venido trazando.

⁷⁶ Dadas ciertas dificultades terminológicas que ofrece el pasaje, reproduzco aquí la traducción de E. M. Edghill cuya versión completa puede consultarse en línea en el sitio web de The University of Adelaide (<http://ebooks.adelaide.edu.au/a/aristotle/interpretation/>):

Spoken words are the symbols of mental experience and written words are the symbols of spoken words. Just as all men have not the same writing, so all men have not the same speech sounds, but the mental experiences, which these directly symbolize, are the same for all, as also are those things of which our experiences are the images.

Original: Ἔστι μὲν οὖν τὰ ἐν τῇ φωνῇ τῶν ἐν τῇ ψυχῇ παθημάτων σύμβολα, καὶ τὰ γραφόμενα τῶν ἐν τῇ φωνῇ. καὶ ὡς περ οὐδὲ γράμματα πᾶσι τὰ αὐτά, οὐδὲ φωναὶ αἰ αὐταί· ὧν μέντοι ταῦτα σημεῖα πρώτων, ταῦτα πᾶσι παθήματα τῆς ψυχῆς, καὶ ὧν ταῦτα ὁμοιώματα πράγματα ἤδη ταῦτα.

La versión corresponde a: De Interpretatione L. Minio-Paluello, Aristotelis categoriae et liber de interpretatione. Oxford: Clarendon Press, 1949.

La “jerarquía” aristotélica presente en este pasaje muestra como el desenvolvimiento sónico iría, paulatinamente, desde las palabras habladas hacia la escritura en una suerte de orden que pasaría en primer lugar por la experiencia mental (*mental experience*, afecciones del alma) y que traduciría a un primer nivel de signos que estaría constituido por la oralidad y este, a su vez, tendría un reflejo posterior en la escritura. Creo que Aristóteles toca un punto que es del todo interesante aquí por dos motivos que serán, precisamente, los que hallaremos invertidos en la experiencia de la modernidad:

1. Hay una primacía de lo oral sobre lo escrito en términos de ontogénesis. Como lo indicaba Ong, la capacidad de hablar y su aprendizaje son en, en circunstancias normales, aprehendidas por el hombre sin mayor dificultad mientras que la escritura se presenta como un reflejo de esa oralidad que se des-plegaría en primer término.
2. Aristóteles enfatiza el carácter convencional del signo, tanto el oral como el escrito, y muestra como desde noción misma de σύμβολα, que

Este pasaje en particular es comentado por Derrida: “[...] por ejemplo para Aristóteles “los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma y las palabras escritas los símbolos de las palabras emitidas por la voz” es porque la voz, productora de los primeros símbolos, tiene una relación de proximidad esencial e inmediata con el alma. Productora del primer significante, no se trata de un simple significante entre otros. Significa el “estado de alma” que a su vez refleja o reflexiona las cosas por semejanza natural. Entre el ser y el alma, las cosas y las afecciones, habría una relación de traducción o de significación natural; entre el alma y el logos una relación de simbolización convencional. Y la convención primera, la que se vincularía inmediatamente con el orden de la significación natural y universal, se produciría como lenguaje hablado. El lenguaje escrito fijaría convenciones que ligan entre sí otras convenciones. [...]. Las afecciones del alma, expresando naturalmente las cosas, constituyen una especie de lenguaje universal que por consiguiente puede borrarse a sí mismo. Es la etapa de la transparencia. En ciertas oportunidades Aristóteles puede omitirla sin riesgo. En todos los casos la voz es la más próxima del significado, ya sea que se lo determine rigurosamente como sentido (pensado o vivido) o menos precisamente como cosa. Frente a lo que ligaría indisolublemente la voz al alma o al pensamiento del sentido significado, vale decir a la cosa misma (ya sea que se lo realice según el gesto aristotélico que acabamos de señalar o según el gesto de la teología medieval que determina la res como cosa creada a partir de su *eidos*, de su sentido pensado en el logos o entendimiento infinito de Dios), todo significante, y en primer lugar el significante escrito, sería derivado. Siempre sería técnico y representativo. No tendría ningún sentido constituyente. Tal derivación es el origen de la noción de “significante”. La noción de signo implica siempre en sí misma la distinción del significado y del significante, aun cuando de acuerdo con Saussure sea en última instancia, como las dos caras de una única y misma hoja” (2008: 17-18).

etimológicamente sugiere la idea de contrato o acuerdo, los signos lingüísticos no pueden pensarse como universales pues sus modos de darse difieren tanto como difieren los hombres entre sí. Llevando algo lejos, quizá, el planteamiento de Aristóteles, podría pensarse aquí en una forma fragmentada de onomástica que lo que trae consigo es un modo de desvelamiento del mundo que estaría marcado por lo fragmentado y lo difuso, propios de la diferencia misma que marca a los hombres. No debe perderse de vista aquí la diferenciación que hacía con Leroi-Gourhan en la parte anterior a propósito de la noción misma de tecnicidad presente como rasgo característico de lo humano y los múltiples modos de darse de esa tecnicidad que se traducían en el *hecho técnico*, concreto y particular.

Estas dos anotaciones que pueden colegirse del texto de Aristóteles muestran cómo la experiencia moderna es la experiencia de la inversión misma del modo de darse de la onomástica y que, a través de este proceso de *textualización* del lenguaje a lo que asistimos es a la invención de un mundo que, ahora, ha devenido un libro de texto.

De este modo, la experiencia escritural moderna tiene consecuencias en las formas de vida desde lugares profundamente cotidianos y que, en muchos casos, escapan a la reflexión filosófica que los considera poco relevantes. La vida personal se ve modificada por la presencia del libro; Ong ha sugerido como la paulatina incorporación de lo escritural dio como resultado la publicación de libros cada vez más pequeños que facilitaban el acto mismo de la lectura solitaria que solicitaban al entorno nuevos tipos de espacialidades: salas de lectura, bibliotecas, recámaras silenciosas que posibilitaran el acto individual en que se convertía la actividad misma de la lectura. La galaxia que inaugura Gutenberg es, pues, una galaxia en la que lo visual empieza a tener una particular cercanía con el silencio y que inaugura espacios litúrgicos de culto en los que el aislamiento constituye una parte fundamental de la lectura; más allá de las implicaciones mismas que tiene el acto

de leer –y que analizaré más adelante– el tema de la re-ordenación de la vida personal adquiere una densidad mayor si es pensado en términos de las formas de vida y de la relevancia significativa que tiene para la condición misma del hombre en la medida en que desde la cotidianidad se organizan las estructuras básicas sobre las que funciona el entramado social. Un cambio a gran escala en la vida personal privada tiene, necesariamente, repercusiones fuertes en lo común toda vez que re-define los modos mismos de producción de subjetividad y de relaciones con el otro; si se quiere, una mutación en las espacialidades mismas constituye un cambio en los modos mismos del habitar. Esto va a configurar una noción de vida privada que se va a traducir en la aparición de prácticas para las que los espacios mismos han sido concebidos. G. Steiner (1988) ya había indicado cómo el concepto actual de la lectura, herencia de la modernidad escritural, está plenamente ligado a la re-configuración de la espacialidad. El que llamé *lugar litúrgico* tiene que ver con una suerte de “innumerables pre-condiciones económicas y sociales”: una habitación para la lectura, una casa espaciosa lo suficientemente amplia como para poder conservar allí los libros incluso – y aquí Steiner habla mcluhanianamente– el recurso mismo de la luz (eléctrica o no) se hará fundamental para el ejercicio mismo de la lectura que, en tanto ejercicio ahora individual, encuentra en la noche su mejor momento para tener lugar. El libro de texto adquiere algo así como un *aura* que lo convierte en un objeto del todo particular. La modernidad escritural vierte sobre este objeto una carga semiótica que, en un nuevo movimiento doble, modificará al hombre que se acerca a él. Aquí se juega –desde esta propuesta de lectura tecno-lógica– otro de los elementos fundantes de la modernidad que tiene que ver con lo que llamaré la *forma de vida urbana*. En este punto Steiner anota una idea recurrente pero fundamental para comprender la experiencia de lo moderno y que está anclada al hecho mismo de que la modernidad debe ser entendida desde lo urbano. A la imbricación, anotada líneas arriba, entre imprenta y apertura de caminos como condiciones necesarias para poder hablar de un comercio simbólico y las consecuencias que este tiene a lo largo y ancho del entramado social, es necesario sumar la re-urbanización que sufre Europa durante

los primeros siglos de la experiencia moderna. Hablo aquí de re-urbanización porque, si bien los tiempos feudales habían estado marcados por la forma de vida de corte rural, no debe perderse de vista el hecho mismo de que el imperio romano había constituido una experiencia urbana, compleja y refinada; como lo recuerda Pérgolis, el foro romano, centro de la *urbs* romana no es una plaza en el sentido único del ágora, sugiere, más bien “el significado mucho más complejo del centro de la ciudad, en el que se integran numerosas plazas y espacios abiertos con edificios monumentales” (2002:22). Así, la re-urbanización tiene consecuencias en varios puntos.

En primer término aquí reaparece lo que había llamado la re-configuración de las espacialidades. El resurgir de las ciudades bajo la forma protourbana del burgo supone un nuevo modo de pensar el hombre su espacio vital. El mundo-de-la-vida se des-centra de la quietud de lo rural hacia el flujo y lo dinámico que la ciudad, aún en su más simple versión trae consigo. La espacialidad de la ciudad es la espacialidad de lo complejo, del intercambio, del diálogo, de los flujos. Este cambio es signo de una modernidad que ve nacer nuevas formas de vida en el modo mismo en que el entramado social sufre mutaciones de fondo. El paulatino ascenso de la burguesía –cuya genealogía escapa aquí a mis posibilidades– va a transformar los hábitos mismos del hombre. La lectura, entendida como ese hábito moderno, se ubicará como uno de los componentes claves dentro de las nuevas formas de vida que propone una modernidad urbana y burguesa que, además, ha pasado por el tamiz de una suerte de capitalismo naciente (cuya evolución veremos alrededor de unos siglos objetivada en el capitalismo industrial y tiempo después en el post-industrial) que, digámoslo así, se presenta como una forma de organización socio-económica capaz de fragmentar profundamente la sociedad. Aquí emerge de nuevo la imposibilidad de pensar la modernidad a un solo nivel. De la vida privada reorganizada por la presencia del libro hemos llegado a pensar el problemático tema del capitalismo que, a su vez, resultaría impensable por fuera del marco comercial y urbano que he apenas delineado. Esto traduce la ya reiterada idea de lo

intersistémico pero, a la vez, remite a una idea que Steiner ha recogido acertadamente:

El antiguo impulso natural sobrevive en el proceso de aprendizaje de la lectura: el niño y el adulto con poca instrucción leen “susurrando”, formando las palabras con los labios y, algunas veces, representando el acontecimiento imaginario de la página escrita por medio de movimientos corporales que le son solidarios. El hombre que lee solitario en un cuarto, con la boca cerrada, un libro que es de su propiedad es un producto de la cultura y del ocio burgués occidentales⁷⁷ (1988: 328).

La relación entre cultura impresa y formas de vida es, como toda relación en la que interviene lo tecno-lógico de la tecnicidad, bidireccional. Cuando Steiner anota el hecho de que el lector silencioso es el resultado de una forma de vida burguesa pone en evidencia que lo que parecen esferas de actuación aisladas constituye en realidad las varias caras de un complejo poliedro que constituye la realidad misma. Hay un inquietante aforismo que McLuhan da en *Contraexplosión* que sintetiza, de un modo muy particular, lo que en estas últimas líneas he venido dibujando⁷⁸:

Una pluma de ganso acabó con la
conversación, suprimió el misterio, nos
dio los espacios cerrados y las
ciudades, originó caminos, ejércitos,
burocracias. Fue la metáfora básica con
la que se inició el ciclo de la
CIVILIZACIÓN. El paso de la sombra a la
luz de la mente. La mano que
llenaba una página construía una ciudad
(CE, 14).

La lectura no sólo trae consigo una dis-localación en lo espacio-temporal en términos del paso hacia un mundo hecho re-presentación y controlado en el texto, en términos de de Certeau. A la vez, tiene consecuencias en los modos mismos de la organización de la espacialidades y las temporalidades que recorren lo cotidiano. El

⁷⁷ Traducción mía.

⁷⁸ Sigo el mismo principio que utilicé al citar *El Medio es el Masaje*.

efecto aquí no es difuso, como lo indica Ong. Es de la mayor relevancia en la medida en que se proyecta como la re-organización del mundo-de-la-vida y, precisamente en esa re-organización, se traduce la complejización paulatina en el sistema técnico y su profunda capacidad estructurante que se descubre, precisamente, en una más densa complejización intersistémica que, en este caso, toca los modos del habitar, de comportarse, del actuar.

Un ulterior *efecto difuso* señalado por Ong tiene que ver con una especie de iconoclasmo que habría surgido durante la modernidad escritural y que, de algún modo, constituiría una consecuencia del punto anterior a propósito de la educación. Ya la Edad Media⁷⁹ había puesto sobre la mesa el peligro de la imagen, en su forma de icono, y sus posibles consecuencias para la difusión de la religión en la medida en que ésta podría poner en entredicho el verdadero significado de la divinidad transmutándola en una especie de doble corrupto y llevando el culto por un sendero equívoco⁸⁰. Como lo anota Arlindo Machado,

[...] la prohibición de las imágenes, como se sabe, es uno de los dogmas fundamentales de la tradición judeo cristiana [...]. “No te harás ninguna escultura y ninguna imagen de lo que hay arriba, en el cielo, o abajo, en la tierra, o debajo de las

⁷⁹ El problema del iconoclasmo tendría raíces mucho más antiguas y que, en su versión más conocida, remontan a la concepción platónica de la imagen, en particular a aquella que es trazada en *República* VII (514a y ss.) y que se conoce como la Alegoría de la Caverna, cuya explicación detallada desborda mis posibilidades en este texto. Baste decir aquí que la vida en la caverna es la vida en medio de las imágenes que profusamente llenan la existencia del prisionero. Esta es una vida en la ignorancia, pues la imagen por sí misma, antes que mostrar, vela la verdad. Lo real, lo que es, lo verdadero, está lejos de las imágenes: es lo que se encuentra fuera de la caverna. El volver su cabeza hacia las estatuas que desfilan es un encontrarse con una luminosidad nunca vista que ocasiona un encandilamiento al antiguo prisionero. Las estatuas se muestran ahora como aquello que era re-presentado en las sombras: son imágenes, claro está, pero son más reales que su reflejo: hemos ascendido en el nivel de existencia.

⁸⁰ La prohibición de las imágenes es una constante a lo largo de los textos sagrados. En *Levítico* (26,1): “No haréis para vosotros ídolos ni escultura, ni os levantaréis estatua, ni pondréis en vuestra tierra piedra pintada para inclinaros ante ella”. En *Deuteronomio* (4, 15-18): “Guardad, pues, mucho vuestras almas, (...) para que no os corrompáis y hagáis para vosotros escultura, imagen de figura alguna, efigie de hombre o de mujer; o a semejanza de cualquier animal que hay sobre la tierra, o de cualquier ave que vuela por el cielo, figura de algún reptil que se arrastre sobre la tierra, figura de algún pez que haya en el agua debajo de la tierra”. En *Deuteronomio* (27,15): “Maldito el hombre que haga una escultura o una imagen de fundición, cosa abominable para Jehová, obra de manos de artífice, y la ponga en lugar oculto” (Cf. Machado, 2000a).

tierra, en las aguas. No te postrarás ante ellas ni les redirás culto”. Así reza el *Éxodo* (20: 4-5), dejando claro que no sólo la imagen divina está prohibida, sino también cualquier imagen de cualquier cosa existente en la faz de la tierra (2000a: 1).

El iconoclasmo por sí mismo no constituye un rasgo fundante de la experiencia moderna pues, poniendo en perspectiva su relación con la religión, se presenta como un fenómeno asible en experiencias precedentes. Ahora bien, su desplegarse en la modernidad tiene una serie de elementos que, dentro del análisis, se presentan como novedosos toda vez que permiten abrir uno de esos lugares propios de las lógicas bivalentes en el que la imagen se contrapone a la escritura. Cuando McLuhan habla de un trastorno en el *sensorium* al ser privilegiado el sentido de la vista tiene en cuenta particularmente el problema de la lectura y de la escritura como una técnica cuyo modo de proyección es visual, sin embargo no hace un énfasis particular en la partición iconoclasta que se da en su galaxia Gutenberg y que habría de proyectarse con fuerza incluso hasta nuestros días –a pesar de lo que cierta tecno-filia celebratoria ha pretendido ignorar-. Quizá sea precisamente Machado quien haya hecho algunas de las reflexiones más provocadoras al respecto y que ha introducido la idea de la *literolatría* como un lugar que resulta del todo pertinente para pensar la experiencia de la modernidad toda vez que contrapone la engañosa imagen a la docta palabra: “para el iconoclasta la verdad está en los escritos”. Esta idea que ya había empezado a explorar, es la que abre el camino de la “ceguera” mcluhaniana toda vez que, al engranar la producción de significado al texto impreso, será la palabra escrita la que ampute los demás sentidos al hombre moderno y reduzca la idea de lo visible (en los términos con que lo he recogido desde la idea del discurso y el ruido) a lo que la escritura hace visible. Un D'Alembert sugeriría aquí que lo legible en términos de lo escritural es coincidente con lo verdadero en la medida en que allí converge el todo de lo des-velado del mundo bajo aquel punto de vista abarcante que constituía el horizonte final del

proyecto enciclopedista y que marca al hombre como un ser escritural⁸¹. La *literolatría* que sugiere Machado es la experiencia del hombre que vive inmerso en un tipo de complejidad sistémica en la que el *medio*, en este caso el libro, ha devenido el mensaje mismo. Aquí una idea plenamente mcluhaniana. Si hemos pensado la máxima *el medio es el mensaje* en términos de un apotegma tremendo quizás sea consecuente poner este Apotegma en perspectiva histórica y observar que se trata de un modo sucinto de describir los modos de darse de lo técnico y de las formas en que actúa lo tecno-lógico de la tecnicidad. En últimas, la *literolatría* traduce en un solo término lo que insinuaba hace apenas un momento a propósito de la educación y, en particular, con el vocablo alemán *zeitgeist*: los *medios*, aquí una primera re-inversión del Apotegma mcluhaniano, lo que realmente constituyen es el reflejo técnico de las formas de vida que, de un modo transductivo, modelan al hombre y son modelados por él. De ahí que el iconoclasmo en su versión literólatra constituya *per se* un rasgo distintivo de las formas de vida propias de la experiencia moderna. La incorporación de lo escritural en una relación de corte hermenéutico lo que des-vela es el modo mismo de darse de lo tecno-lógico de la tecnicidad que, de a poco, va sustituyendo el modo mismo en el que el hombre des-vela el mundo. La abstracción que está en la base de la escritura alfabética constituye una complejización en el sistema técnico y una alteración en el *sensorium* que, tal como lo mostraba a propósito de la inversión de la jerarquía aristotélica del signo, con la modernidad va a dejar atrás cualquier relación icónica entre letra y mundo. En tanto sistema de abstracción la escritura alfabética constituye un complejísimo avance en lo tecno-lógico de la tecnicidad toda vez que supone una relación con el mundo que aparece como mediada por un dispositivo técnico externo. La escritura

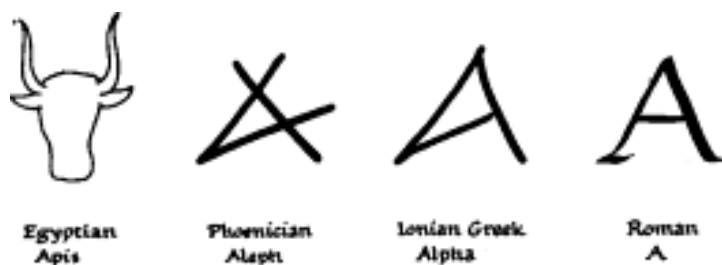
⁸¹ “No por azar, la historia de las imágenes estuvo casi siempre asociada (excepto en sus breves interregnos de liberación) a las actividades marginales o clandestinas (muchas veces prohibidas), al contexto *underground*, a la práctica del ilusionismo y de la brujería, al divertimento popular precinematográfico, como la proyección de sombras chinas, la linterna mágica, el panorama, todos esos dispositivos ilusionistas que exigían una sala oscura y que, consecuentemente, evocaban la caverna de Platón. Las imágenes conocieron un asombroso florecimiento clandestino bajo el sello de la *alquimia*, donde llegaron inclusive a constituir la materia principal del pensamiento alquímico: véase el elocuente ejemplo del *Mutus Liber* (El Libro Mudo), editado en 1677, un tratado completo de alquimia que consta solamente de imágenes, sin siquiera una palabra, salvo el título del libro” (Machado, 2000a: 5).

con caracteres alfabéticos, al separarse de la relación perceptiva que se tiene con el objeto, da lugar a un tipo de *transparencia* que Ihde ha denominado *transparencia hermenéutica* y que tiene que ver con los modos de incorporación de la complejidad de lo técnico presente en la escritura:

[...] el isomorfismo representacional desaparece en el texto impreso. Allí no hay isomorfismo entre la palabra impresa y lo que “representa”, aunque hay una de “transparencia” *referencial* que pertenece a esta nueva forma de lenguaje tecnológicamente incorporada. [...] En el caso del texto impreso, sin embargo, es notablemente diversa de las percepciones tecnológicamente incorporadas. *La transparencia textual es una transparencia hermenéutica, no una transparencia perceptiva*. Históricamente, la transparencia textual no fue ni inmediata ni alcanzada de un solo golpe. La “tecnología” de la escritura fonética, que ahora es cada vez más un estándar mundial, se convirtió en lo que es a través de una serie de variantes y un proceso de experimentación. Una primera forma de escritura fue la pictográfica. [...] el pictograma mantenía un cierto isomorfismo representacional con lo que era representado. Posteriormente, la más compleja escritura ideográfica (como el chino) era, en efecto, una forma más abstracta de pictografía. Los calígrafos han mostrado que, aún las formas tempranas de escritura fonética, siguieron un proceso gradual de formalización y abstracción cuya base era pictográfica (Fig. 2)⁸² (1990: 82).

⁸² Original: [...] the representational isomorphism disappears in a printed text. There is no isomorphism between the printed word and what it “represents,” although there is some kind of *referential* “transparency” that belongs to this new technologically embodied form of language. [...] In the case of the printed text, however, the referential transparency is distinctively different from technologically embodied perceptions. *Textual transparency is hermeneutic transparency, not perceptual transparency*. Historically, textual transparency was neither immediate nor attained at a stroke. The “technology” of phonetic writing, which now is increasingly a world-wide standard, became what it is through a series of variants and a process of experimentation. One early form of writing was pictographic. [...] the pictograph retained a certain representational isomorphism with what was represented. Later, more complex ideographic writing (such as Chinese) was, in effect, a more abstract form of pictography. Calligraphers have shown that even early phonetic writing followed a gradual process of formalizing and abstracting from a pictographic base”.

Fig. 2



La posibilidad de pensar en la *transparencia hermenéutica* trae consigo la necesidad de suponer la dis-locación sensorial aunque, esta vez, en términos un tanto más complejos que los que mienta la sustitución McLuhaniana del oído por la vista. Aquí lo que se verifica es un cambio en la idea misma de lo que supone la representación del mundo, toda vez que se despliega un ejercicio de comprensión que está, junto con la onomástica, en la base misma de la doble *poiésis* de lo tecnológico; de ahí, que cuando se habla de producir el mundo en términos de texto no sólo se juega el problema del poder simbólico sino un cambio en las estructuras mismas sobre las que se comprende el mundo. Cuando se habla de una brecha escritural en la antigua Grecia (sobre la base de la presencia de una escritura alfabética), de la que Platón sería el testigo principal (Reale, 2001, 2003; Piscitelli; 2002) en tanto observador del nacimiento de la escritura como técnica de transmisión (no de in-formación en el sentido en que aquí lo he comprendido) del conocimiento, ciertamente no puede hablarse de una cultura escritural en sentido estricto mas sí de un cierto cambio en el modo mismo en el que se da la comprensión del mundo, toda vez que la actividad de abstracción que subyace allí no podría comprenderse como una forma más, adyacente a la oralidad para comprender el mundo, sino como una forma *otra* de dar cuenta de este en la que lo representado por la técnica escritural se aleja de lo isomorfo que podría tener con el mundo. Ihde ha propuesto una especie de evolución de la escritura que, marcaría una suerte de recorrido hacia lo abstracto: “sigue (la escritura) algo similar a la trayectoria del origen-de-la-geometría husserliano. La trayectoria iba (era) desde lo más concreto hacia los más altos niveles de abstracción, hasta que virtualmente

todo “parecido” (*likeness*) con los orígenes desaparecía”⁸³ (1990:84). La desaparición del *parecido* es clave aquí en la medida en que re-configura el mundo que se presenta como el mundo *del* texto. Ihde sugiere que la escritura una vez ha sido alcanzada e in-corporada, como cualquier otra cosa en el mundo-de-la-vida, sólo puede entenderse en términos de transparencia lingüística que lo que sugieren es una transformación de la experiencia misma del hombre. El iconoclasmo, entonces, lo que trae consigo, en medio de ese temor a la imagen, es lo que McLuhan identifica como un tipo de conocimiento que resulta del todo particular en la cultura escritural que pone sobre la mesa esa forma *otra* de dar cuenta del mundo; otra forma de *mirar*. Así, afirma como

[...] el conocimiento del alfabeto da a las personas el poder de enfocar la mirada un poco por delante de cualquier imagen, de modo que la captan en su totalidad a un golpe de vista. Las gentes analfabetas no han adquirido este hábito y no miran los objetos a nuestro modo. Más bien exploran los objetos y las imágenes como hacemos nosotros con una página impresa, trozo a trozo. Y así no tienen un punto de vista separado. Se identifican plenamente con el objeto. Entran resueltamente en él El ojo se usa no en perspectiva, sino táctilmente, por decirlo así (GG, 52).

Esto supone –reitero– nuevos modos de mirar, de leer el mundo. La imagen desplazada por el iconoclasmo de la experiencia moderna supone una forma diversa de comprensión. La escrituralidad no implica sólo la abstracción propia del alfabeto, supone además, una dirección hacia la cual guiar la mirada y una serie de trayectorias de lectura que, y en esto McLuhan es enfático, determinan una cosmovisión propiamente moderna y civilizada. Entre la imagen y la palabra escrita se juega, junto con el problema perceptivo y hermenéutico que he trazado, la dialéctica civilización/barbarie y la perpetua oposición entre conocimiento e ignorancia que existe bajo la hegemonía de lo escritural. El problema es, en este

⁸³Original: “[...] it follows something like a Husserlian origin-of-geometry trajectory. The trajectory was from the more concrete to the greater degrees of abstraction, until virtually all "likeness" to origins disappeared.

sentido, bastante más complejo de lo que simplemente sugiere Ong, en la medida en que engrana dificultades atinentes al modo mismo de dar cuenta del mundo vía abstracción alfabética pero además, en la *transparencia hermenéutica* que Ihde acertadamente señala, queda engranado el problema mismo de lo que significa la experiencia de lo escritural en una perenne tensión con la imagen –fracturando aquí el argumento del norteamericano.

La relevancia fenomenológica que se muestra ya en el explícito proyecto de Ihde, y, además, en las anotaciones que McLuhan hace a propósito de las dis-localaciones no sólo sensoriales en términos de sustitución sino también *experienciales*, toda vez que lo que ha llamado el *hábito de la mirada* tiene que ver con una transformación de lo tecno-lógico entendido aquí en su alusión al modo mismo de dar razón del mundo; el iconoclasmo constituye parte fundamental de las formas de vida que propone la escrituralidad moderna en la medida en que se presenta como el sinónimo de una barbarie que estaría siendo *purificada* por la letra. Cuando McLuhan habla de los modos de mirar está hablando, a la vez, de una profunda transformación en lo cultural que no podía pensarse sino después de Gutenberg y la iconoclasia moderna es el reflejo de la re-configuración de lo técnico que, en lo visual, se desplaza de la imagen al texto como lugar de producción, acumulación y transmisión y legitimación del conocimiento. La *hermenéutica* de la que ha hablado Ihde tiene que ver, entonces, con la posibilidad de comprender el mundo en términos de lo escritural con las consecuentes dis-localaciones que esto trae consigo: si con Lash se hablaba de una renuncia a pensar el tiempo y el espacio en términos objetivos en pos de un análisis fenomenológico anclado al mundo-de-la-vida, cuando se piensa en lo hermenéutico inherente a la escritura entran en juego las posibilidades de complejización interpretativa que pone sobre la mesa un texto:

[...] cuando leo a Platón, el “mundo” de Platón se hace presente. Pero su presencia es una presencia hermenéutica. No sólo ocurre *a través* de la lectura, sino que toma su forma en el contexto interpretativo de mis habilidades con el lenguaje. Su mundo está lingüísticamente mediado y, mientras las palabras pueden suscitar toda suerte

de fenómenos perceptuales e imaginativos, es a través del lenguaje que esos fenómenos tienen lugar. Y, dado que esos fenómenos, son notablemente ricos, ellos no aparecen como semejantes-al-mundo⁸⁴ (Ihde; 1990:84).

La *presencia hermenéutica* va a ser clave para comprender la espacio-temporalidad de la experiencia moderna de lo escritural en la medida en que, cuando es el texto el que produce el mundo (mundo que ha devenido texto), las coordenadas básicas se mueven y se abre la posibilidad de pensar en términos de una tele-presencia y de asir puntos distantes espacialmente sin la necesidad de encontrarse allí. McLuhan se concentra en la génesis de lo que llama el *Homo Typographicus* desde una perspectiva de lo sensorial excesivamente centrada en el problema de la sustitución del oído por el ojo pero no se detiene a pensar –quizá no era parte de su programa, en sus textos no da mayores indicaciones al respecto– en las posibilidades hermenéuticas del texto mismo como productor de realidad. La dis-locación mcluhaniana yace sobre las mutaciones que el *medio* mismo trae a la forma de vida del hombre. Aparece de nuevo aquí el Apotegma Mediático: *el medio es el mensaje*. El aforismo sigue siendo oscuro pero esta interpretación de la modernidad desde la complejización de lo técnico y desde los cambios en lo tecnológico de la tecnicidad puede dar algunos elementos que permitan empezar a avizorar el sentido mismo del Apotegma. McLuhan verá los *medios* como los elementos fundantes, la condición misma de posibilidad, de una suerte de ecología en que el hombre se encuentra inmerso. En *El Medio es el Masaje* (MM), McLuhan ofrece algunas pistas para empezar a desentrañar las posibles significaciones del Apotegma pero, además, proporciona algunas indicaciones para comprender de un modo un tanto más explícito su modo de entender el *sensorium*:

⁸⁴ Original: “[...] when I read Plato, Plato's "world" is made present. But this presence is a *hermeneutic* presence. Not only does it occur *through* reading, but it takes its shape in the interpretative context of my language abilities. His world is linguistically mediated, and while the words may elicit all sorts of imaginative and perceptual phenomena, it is through language that such phenomena occur. And while such phenomena may be strikingly rich, they do not appear as word-like”

Todos los medios nos vapulean minuciosamente. Son tan penetrantes en sus consecuencias personales, políticas, económicas estéticas, psicológicas, morales, éticas y sociales, que no dejan parte alguna de nuestra persona intacta, inalterada, sin modificar. El medio es el masaje. Ninguna comprensión de un cambio social y cultural es posible cuando no se conoce la manera en que los medios funcionan como ambientes.

Todos
los medios
son
prolongaciones
de
alguna
facultad
humana,
psíquica
o
física
(MM, 26).

Esta intrincada manera de concebir de modo abarcante el impacto de la técnica en el *sensorium* humano, le ha valido a McLuhan las más profundas críticas en la medida en que parece sugerir una suerte de *determinismo tecnológico* muy fuerte en la medida en que lo técnico parecería actuar de un modo determinante sobre las varias esferas que conformarían lo humano. Esta idea de determinismo es, a mi modo de ver, insuficiente y superficial en la medida en que separa lo técnico de los otros modos del actuar humano. En esa medida, en lo que sigue explicaré cómo puede entenderse el determinismo tecno-lógico (incluso en McLuhan) desde una perspectiva un tanto más amplia.

4. ¿DETERMINISMO TECNO-LÓGICO?

A juvenile court judge called the auto a "house of prostitution on wheels," and FBI Director J. Edgar Hoover called early tourist courts (motels) "little more than camouflaged brothels"
V. Dusek

Cualquier tecnología suficientemente avanzada es indistinguible de la magia
A. Clarke

*ταῦτα γὰρ δὴ τισιν, ὡς δοκεῖ, οὐκ ἐξαρκέσει, οὐδὲ αὕτη ἡ δίαιτα, ἀλλὰ κλῖναι τε προσέσσονται καὶ
τράπεζαι καὶ τᾶλλα σκεύη, καὶ ὄψα δὴ καὶ μύρα καὶ θυμιάματα καὶ ἑταῖραι καὶ πέμματα, καὶ
ἕκαστα τούτων παντοδαπά.*
Platón. *República II*

El determinismo tecno-lógico existe, sin embargo, ha sido mal comprendido. La reconstrucción de la experiencia de la modernidad desde una perspectiva anclada a la complejización del sistema técnico ha permitido acercar el problema de la profunda dependencia intersistémica a la figura de McLuhan. Las propuestas que se recogen en GG constituyen un punto fundamental para pensar los cambios que los nuevos modos de darse de lo tecno-lógico de la tecnicidad tienen en el *sensorium* del hombre. La presencia de lo escritural es, en ese sentido, un punto cardinal para McLuhan toda vez que, desde la dis-locación sensorial, es posible empezar a reubicar las posibles consecuencias que mienta el Apotegma mcluhaniano. La propuesta ha sido hecha desde la idea de una fenomenología empírica que, anclando la reflexión al mundo-de-la-vida y desde la concepción wittgensteiniana de los juegos de lenguaje, ha permitido rastrear algunas de esas mutaciones fundamentales dentro de la consolidación del que ha sido llamado el *hombre moderno*. Ahora bien, la experiencia moderna como punto de partida no constituye una suerte de capricho epistemológico en mi forma de proceder. En efecto, vista desde McLuhan, la modernidad constituye un particular momento de inflexión entre dos fases tribales que van a marcar decididamente la concepción mcluhaniana de la historia que, como veremos, aparece anclada a las técnicas y los niveles de complejización dados en cada momento. Precisamente, este último punto le ha valido a McLuhan su adhesión a la idea del *determinismo tecnológico*

que, como apenas lo señalaba en la parte anterior, es una idea que ha de ser repensada con el fin de desvincularla de los muchos lugares comunes desde los que hoy es comprendida.

En ese sentido, lo que propongo aquí es un acercamiento al Apotegma McLuhaniano desde lo que con Sloterdijk se ha llamado la *cuestión mediática* y que viene aunado a la necesidad de romper una serie de escisiones sobre las que se apoya la visión tradicional del *determinismo*⁸⁵ y que encuentran su origen en la escisión fundamental entre técnica y cultura. La necesidad de romper con el pensamiento bivalente ha sido mostrada ya con la alusión al tercero incluido y con la dicente figura del *cyborg* que se ha acuñado desde Haraway y ha puesto sobre la mesa el llamado a un modo de pensar lo técnico que está por fuera de los enfoques tradicionales en la medida en que se concibe al hombre en una permanente sinergia con sus técnicas, de ese modo que reiteradamente ha enfatizado desde la idea de la transductividad. En un sentido tradicional, la idea del determinismo está localizada en el hecho mismo de que lo técnico (usualmente entendido en términos de máquinas u objetos en general) se impone al hombre de modo tal que *modifica* su conducta de manera decisiva. Este último punto –la modificación– tiene mucho sentido en la medida en que, como lo he mostrado, la complejización de lo técnico causa cambios en el *sensorium*; sin embargo la idea de la imposición es, a mi juicio, un tanto ligera, en la medida en que (y esto se anunciaba ya anteriormente) es una tarea vana pensar al hombre separado de su tecnicidad y de lo tecno-lógico presente en esa tecnicidad. De ahí, mis críticas a la idea de un hombre y de un mundo pre-técnicos y la necesidad de abandonar cualquier postura bucólica para pensar lo tecno-lógico. La doble *poiésis* que des-vela el mundo constituye un acto de empoderamiento tecno-lógico que lo que sugiere es, precisamente, la idea de un determinismo que debe ser entendido en otros términos. Partamos de una idea de base: ¿Qué es, en sentido tradicional, el determinismo tecnológico?

⁸⁵ En adelante, a menos que lo aclare, al usar el término “determinismo” me estaré refiriendo al determinismo tecno-lógico.

Una sencilla pero contundente idea es la que ofrece Dusek: “el determinismo tecnológico sostiene que la tecnología causa o determina de la estructura del resto de la sociedad y la cultura⁸⁶” (2007: 84). Esta es la manera más sencilla de comprenderlo en la medida en que engloba los elementos centrales del problema: tecnología, causalidad y dos complementos indirectos fundamentales como lo son la sociedad y la cultura. Aunque Dusek no da mayores pistas para comprender su postura, sí da ciertas claves que, a mi juicio, son fundamentales para hacer un nuevo acercamiento al problema. El primer punto tiene que ver con la idea de causalidad que subyace a la definición misma y que resulta particularmente problemática: X es causa de Y. En este sentido podría tomarse una serie de elementos similares o adyacentes a X y pensar que, *cæteris paribus*, el resultado sería Y. No debe olvidarse aquí que el principio de causalidad se apoya en la idea de que “cada evento tiene una causa”, que cada evento es un efecto de alguna causa o conjunto de causas. El determinismo también implica la noción de “misma causa, mismo efecto” (Dusek, 2007:85). Este principio es insuficiente para pensar lo tecno-lógico de la tecnicidad pues si bien los modos de complejización de lo técnico traen consigo una serie de des-velamientos del mundo, resultaría un despropósito sostener que se pueden englobar bajo una suerte de ley universal de sistematización y clasificación. Creo que Dusek anota un punto importante al poner en tela de juicio la noción de “misma causa, mismo efecto” en el momento de pensar lo tecno-lógico en la medida en que lo común de la tecnicidad se fragmenta en la particularidad del hecho técnico. Un determinismo pensado a secas supone una universalización de la reflexión que llevaría la discusión a un nivel pseudo-trascendental en la medida que involucraría el problema de la predicción-a-futuro y de la sujeción del hombre a los designios de su técnica. Cuando se habla de los modos de re-organización de lo humano cabe el vocablo determinismo pero su comprensión debe ser hecha, reitero, desde la idea de la imposibilidad de pensar un hombre pre-técnico. El problema estriba entonces en la concepción misma que se

⁸⁶ Traducción mía.

tiene de lo técnico como algo *otro* a lo humano y a la escisión que usualmente pone sobre la mesa el pensamiento sobre lo técnico mismo.

Si asumimos el mundo desde la doble *poiésis* resulta claro que existe un determinismo inherente al hombre, en tanto la tecnicidad le es también inherente. Si hay determinismo es porque hay un hombre que se determina a sí mismo desde su tecnicidad y lo tecno-lógico de la tecnicidad, no porque exista una técnica que, en alguna suerte de movimiento metafísico se haya vuelto contra él. En efecto, volvemos aquí a la idea de Stiegler a propósito de lo que significa la *invención del hombre* y, retomando la idea de la transductividad presente en la relación hombre-técnica resulta claro que, ciertamente, existe un determinismo mas no en términos de imposición. La co-existencia del hombre y su técnica ha sido fundamental para comprender la noción misma de mundo que he evidenciado desde la doble *poiésis* y que da como resultado un paso hacia lo tecno-lógico de la tecnicidad. El determinismo no mienta una imposición en la medida en que debe ser concebido como auto-determinación a un nivel que en el *amanecer del hombre* pudo haber sido *momentáneamente* inconsciente pero que, al des-velarse el mundo mismo en el movimiento de la comprensión mentado por el *lóγος*, se aprehende en el acto mismo del empoderamiento. Ihde se ha preguntado si es posible pensar el hombre allende su técnica y, aunque se muestra cauteloso por una respuesta de tipo mítico, responde con un prudente *no* –puesto en perspectiva histórica⁸⁷. Es posible que la entrada que haya que buscar sea, en algún sentido, una entrada mítica, en la medida en que el empoderamiento del mundo ha tenido lugar desde la creación de los mitos fundamentales; lo que usualmente permanece oculto es el hecho mismo de que tal actividad mítica está profundamente emparentada con la tecnicidad pues involucra el momento onomástico de la doble *poiésis*. La cautela de Ihde es

⁸⁷ Dice Ihde: “At entry level one unasked but tacit question was: Could humans live without technologies? Clearly, in any empirical or historical sense, they in fact do not. There are no known peoples, now or in historic or even prehistoric times, who have not possessed technologies in some minimal sense, yet we might still want to say that they could live so as an imaginative limit-possibility. An imaginative leap can be made to portray just such a form of life, a leap that will serve a recurring heuristic purpose. We should from the beginning, however, be aware of the imaginative and even quasi-mythic quality of such an exercise” (1990: 11y ss).

profundamente sugerente porque, a mi juicio, se detiene en un punto marcado por una suerte de bivalencia entre λόγος y μύθος que no daría el rendimiento necesario para pensar el problema del determinismo pues es desde la mitificación que el hombre procede en el momento de efectuar el empoderamiento del mundo. Lo técnico en sí tiene un origen mítico que ha sido reevaluado por la empresa filosófica en términos de un paulatino paso hacia el λόγος, trazando una serie de escisiones que fragmentarían la experiencia misma del hombre sobre la tierra, sus modos de habitar y comprender el mundo. En mi opinión la lectura debería ser hecha desde otro ángulo pensando el trabajo mismo del mito como imbricado en los procesos de complejización del sistema técnico que, en tanto estructurante y estructurado, sostendrían el modo mismo de dar cuenta del propio mundo. La separación bivalente entre λόγος y μύθος se funda en un intento de dar por descontadas la experiencia del hombre en su *amanecer* y olvida el carácter esencialmente dinámico de la experiencia con lo mítico, que se proyecta desde el *amanecer* hasta nuestros días. Ya Blumenberg ha mostrado suficientemente cómo la mitificación no implica solo una labor de onomástica, compresión y de posterior legibilidad. Supone, desde su función ritual, un trabajo de limpieza del mundo de todo aquello que es aterrador y que admite inseguridad. Basta pensar aquí –por ejemplo– cómo gran parte de los trabajos que Heracles realiza para el rey Euristeo constituye una operación de limpieza y de puesta en común de un mundo más seguro; cuando el *ewo* teme al baobab y acude al sacerdote se muestra la capacidad organizadora del mito que, de entrada, regularía lo inexplicable a través de la delegación de ciertos roles y competencias a instancias bien determinadas a las que es lícito recurrir: el poder del sacerdote radica en que posee un saber “cuya solidez estriba en que no admite que se le haga ninguna crítica” (Blumenberg, 2003:75). El mito gira, entonces, en torno a una doble función de traducción y de limpieza del mundo que asegura una distancia respecto del absolutismo de la realidad. Con todo, como lo ha ya trazado Blumenberg, no se trata de asemejar el mito a un proto λόγος e intentar buscar en él un nivel primario de explicación del mundo –previo e inferior

jerárquicamente a la conceptualización científica—. El trabajo consiste, más bien, en comprender

[...] en qué cosa estriba la disposición a elaborar formas de representación míticas y cuál es la causa de que ellas no sólo puedan competir con formas de representación de índole teórica dogmática y mística, sino que, justamente, ven incrementado su poder de atracción con el despertar de necesidades por parte de estas últimas (Blumenberg, 2003:77).

Con esta idea, Blumenberg abre un camino muy sugerente para comprender la imbricación entre mito y técnica pues, y esta es mi lectura de Blumenberg, la tecnicidad del hombre tendría, ella misma, un *amanecer* mítico que se habría ido complejizando sin por ello escindirse de sus raíces míticas ni devenir en una suerte de λόγος ajeno a su mitogénesis primordial. Por supuesto, el problema de lo técnico ha adquirido desde la reflexión filosófica pero –también– desde el devenir mismo de la historia, algunos matices que lo han imbricado en medio de otra serie de mitos que, quizás, hayan deformado su génesis original: el *progreso* es el más relevante de ellos. El devenir de la historia, tal como ha sido concebida por el sentido que le ha dado la experiencia moderna de lo escritural, ha sido el progresivo abandono del mito en pos de un λόγος cada vez más despojado de cualquier connotación mágica o, cuando menos, no racionalizable. El advenimiento del humanismo, acompañado del libro como receptáculo de la verdad ha sido fundamental para el asentamiento de una mitología del progreso que jamás ha sido aceptada como tal y que ha visto en la complejización del sistema técnico su lugar de objetivación. El progreso tiene que ver con el paso hacia un empoderamiento del mundo en términos de algo así como una apropiación antropocéntrica que se traduce en una idea de dominación a través de una técnica que es controlable por el hombre y desplaza el lugar que éste tiene en la relación transductiva primordial. La experiencia de la modernidad como experiencia del progreso es el paulatino afincarse del hombre como señor de la técnica y como el animal dominante del mundo. A esto subyace la idea de inteligibilidad del mundo. Pero, en sí mismo, el

progreso constituye una creación mítica fundada en la bivalencia y en la recurrencia a la idea de que habría una suerte de desplegarse de lo tecno-lógico de la tecnicidad *del todo nuevo* en el hombre y que lo alejaría para siempre de lo mágico mismo presente en su *amanecer*. Creo que ese es el error en la concepción de la técnica moderna que es vista –por Heidegger, por ejemplo– como un paulatino alejarse de algo así como una técnica primordial y que ve el surgimiento de una tecno-logía fundamentada en la dominación de la naturaleza. Sobre esta bivalencia problemática, que la experiencia de la modernidad parece haber dado por descontada, la relación entre la racionalidad *explicativa* del *λόγος* y los componentes mágicos ubicables en el mito no parece ser tan clara, de hecho, el camino parece ser el inverso.

Un interesante punto al respecto es el que toca Alfred Gell (1988) quien, desde una mirada antropológica, pretende mostrar la cercanía profunda entre técnica y magia. Creo que el argumento de Gell es particularmente valioso en la medida en que, no solo re-ubica el problema de la técnica en un lugar no del todo pensado que ya entraré a explorar, sino porque parte de dos premisas de trabajo que resultan clave:

1. No es posible comprender la técnica como un mero uso de herramientas.
2. El uso de herramientas no puede ser comprendido suficientemente si se le considera simplemente en relación con las actividades de subsistencia –caza y protección– (Gell, 1988).

En la propuesta de Gell hay algunas ideas que ya habían recorrido transversalmente mi propuesta a lo largo de este texto. La complejidad de lo técnico está allende la construcción y el uso de las herramientas, esto es, la dimensión objetual es sólo una parte de la profunda complejidad poética que encarna la idea misma de lo técnico en su relación con el hombre. Un abordaje filosófico de la técnica no puede detenerse allí. Más aún, la dimensión objetual de

lo técnico tampoco puede limitarse a pensar su uso en términos de una mera satisfacción de un fin. Al hablar de la profunda dependencia intersistémica abordaba el problema que entraña pensar la gran esfera del actuar humano en términos de una compleja red de sistemas que responden a la dialéctica estructurante/estructurado y cómo la mutación en alguno de los sistemas se refleja en un cambio atinente a la totalidad. Así mismo, Gell propone pensar la técnica más allá de los dos puntos anotados e introduce la idea de un conocimiento (una especie de *know-how*⁸⁸) que estaría a la base de las particularidades propias de las relaciones sociales y que posibilitaría la elaboración de instrumentos que, sin la compleja red de significaciones que se tejen a lo largo y ancho de la sociedad, carecerían de significatividad. Ahora bien, Gell va un paso más allá e introduce la idea de las técnicas no instrumentales, habla, por ejemplo, de las técnicas del cuerpo, previas en muchos casos a la elaboración misma del instrumento y que, no por ello, tendrían menos jerarquía técnica. La introducción de esta escisión en el momento de pensar lo técnico es, a mi juicio, fundamental porque permite hablar con mayor certeza aún de lo tecno-lógico de la tecnicidad que, de algún modo, podría llegar a pensarse incluso como previo a la elaboración misma de las herramientas y demás objetos. Lo intrincado de las significaciones que se producen en los diversos entramados sociales está relacionado con el tipo de modos de empoderamiento del mundo que suscitan. Cuando traía a Blumenberg al debate lo que quedaba claro era el proceso de mitificación como una respuesta a un temor original y, en efecto, los temores, producto de una carencia, son los elementos fundantes de la constitución de esas convergencias de lo humano a las que hemos dado el nombre de sociedad(es). Ya Platón se había visto en problemas al tratar de pensar cuáles serían los temores primordiales del hombre pero, en *República II*, parece concluir que se trata del hambre y del frío. Pues bien, creo que Platón da en un punto clave y si volvemos la mirada al *amanecer del hombre* podríamos ver que una buena parte de las necesidades se originan allí. La organización en torno a este tipo de necesidades es la que da forma a los modos técnicos de solucionarlas, a la

⁸⁸ Al respecto véase también Kline (1985).

construcción de vivienda, a la elaboración de atavíos y –en algún momento del neolítico– a la agricultura y al sedentarismo. Sobre esta idea, Gell va a caracterizar la técnica como una suerte de *rodeo* que se da para llegar a un objetivo y va a mostrar cómo este *rodeo*, a su vez, debe ser ingenioso, debe ser capaz de combinar bien los elementos que tiene a su disposición para lograr el objetivo que se ha propuesto. El *rodeo* y el *ingenio* que sugiere Gell son fundamentales para pensar lo tecno-lógico de la tecnicidad en la medida en que caracterizan al *homo sapiens* como un animal capaz de emprender la “búsqueda [...] de resultados intrínsecamente difíciles de obtener” (Gell, 1988: 6). Lo que hace, sin embargo, más abarcante la propuesta de Gell es que extiende el dominio de lo que puede ser considerado técnico a nuevos lugares. Así, propone una tripartición que lleva la reflexión mucho más allá de las herramientas utilizadas para la supervivencia y lo ubica como componente estructurante (y, por supuesto, *estructurado por*) del tejido social. Haré una breve descripción de cada uno de los tipos de técnica que señala Gell:

1. *Técnicas de producción*: aquí yacería la concepción tradicional de lo técnico como mera instrumentalidad, como esa serie de objetos y *rodeos* que se utilizan en la producción de los objetos más comunes que satisfacen las necesidades de un grupo social. Según Gell, se trata de la idea más común respecto de lo técnico toda vez que se comprende desde su nivel más básico en términos de uso y de fines claramente delimitados.
2. *Técnicas de reproducción*: desde una perspectiva profundamente asida en su visión antropológica, Gell dibuja en este segundo tipo de técnica lo referente a las relaciones de parentesco. Habría aquí un punto fundamental para comprender los modos mismos en que las diversas sociedades encaran la manera de organizarse en virtud de las relaciones parentales pero además, las formas en que los seres humanos son criados:

Una vez que los niños nacen, su cuidado y socialización se llevan a cabo de una manera que es técnicamente elaborada, haciendo uso de dispositivos especiales, tales como cunas, canguros (*slings*), pañales y más tarde, armas de juguete, parafernalia educacional, instituciones y así sucesivamente. La reproducción de la sociedad es el resultado de una muy hábil manipulación por parte de quienes tienen intereses en juego en este proceso. Los seres humanos son criados en condiciones controladas, que son técnicamente manejadas, a fin de producir precisamente el tipo de personas que han sido pensadas para cada tipo de sociedad⁸⁹ (Gell, 1988: 7).

3. *Técnicas de encantamiento*: esta es, probablemente, la idea más sugestiva que Gell proporciona y la que resulta fundamental para comprender lo problemático que resulta pensar lo técnico desde una separación entre *λόγος* y *μῦθος*. En los términos que he venido utilizando, esto puede explicarse en el hecho mismo de que la tecnicidad del hombre no se despliega únicamente en la producción de herramientas destinadas a satisfacer las necesidades básicas del hombre como la comida, el atavío y el vestido. Este problema, retomando el llamado hecho líneas arriba a Platón, es el mismo que es enfrentado en *República II* (372d y ss.) cuando se habla de una *ciudad de cerdos* en el que solo estarían satisfechas las necesidades más básicas. Tal como sucede en el texto de Platón en el que, de a poco, la ciudad va adquiriendo niveles más complejos en la medida en que se empiezan a satisfacer necesidades secundarias, Gell lleva su idea del encantamiento para pensar el sustrato técnico que yace en actividades como la retórica, la música, la danza y el intercambio de regalos. Se trata aquí de una esfera mucho más sofisticada de la actividad técnica en la medida en que involucra actividades tradicionalmente consideradas no técnicas, al menos en la acepción más común del vocablo y que constituyen, en realidad una suerte de “estrategias técnicas” encaminadas a producir deleite en el otro, a hacer que ese otro tenga una percepción más favorable de la realidad misma; ahí

⁸⁹ Traducción mía.

yace el primer punto para comprender la noción de encantamiento. Esto está en conjunción con la idea misma de que la "inteligencia ha evolucionado, no como una respuesta a la necesidad de desarrollar estrategias de supervivencia superior, sino como resultado de la complejidad de la vida social humana, que es intensa, múltiple y decisiva para el individuo⁹⁰" (Gell, 1988: 7).

Sobre estos tres modos de concebir lo técnico –que he apenas esbozado– yace una particular pluralidad para pensar los modos en que se des-pliega lo tecno-lógico de la tecnicidad. En particular, encuentro sumamente sugerente la idea de la tecnología como encantamiento pues creo que desde allí es posible pensar con mucho mayor rendimiento el problema del determinismo; para ello me valdré de una última idea de Gell a propósito de la cercanía de lo técnico con la magia. Esta cercanía es, en principio, problemática de comprender pues, la escisión que me ha traído hasta aquí es, precisamente, aquella según la cual el pensamiento mágico pertenecería –o al menos estaría relegado– a un estadio previo e inferior de la humanidad. El *homo techno-logicus* no se opone al hombre cuyo pensamiento se asienta en la magia, se trata, más bien, de un nuevo modo de mostrarse de lo mágico mismo. Los hechizos, componentes fundamentales del ritual mágico, mientan una suerte de *rodeo* que se asemeja a los fines mismos que persigue lo técnico:

“NOW I AM PLANTING THIS GARDEN. LET IT BE SO PRODUCTIVE THAT I WILL NOT BE ABLE TO HARVEST ALL OF IT. AMEN⁹¹”.

Sobre este hechizo en particular, Gell muestra que “no tiene sentido por sí mismo, y sólo cumple con su papel técnico en el contexto de un *sistema mágico* en el que todos y cada uno de los procedimientos de la jardinería sean acompañados por un

⁹⁰ Cursivas mías.

⁹¹ Una posible traducción del hechizo podría ser: “Ahora siembro este jardín. Sea tan productivo que no sea capaz de cosecharlo todo. Amén”.

hechizo similar, de modo que toda la secuencia de hechizos constituya, ella misma, un plan cognitivo de “la jardinería” (1988:8). El hechizo trae consigo la expectativa de un éxito que solo se concretará en el momento mismo en el que se dé la cosecha en modo abundante. Se trata de uno de esos fines intrínsecamente difíciles de conseguir que y que mostraría un modo muy particular de darse de lo tecno-lógico de la tecnicidad, esta vez en el acto mismo de hechizo proferido por el mago. La magia, señala Gell, es la posibilidad de traer a la presencia, de producir, un objeto, una situación, una afección sin esfuerzo alguno, es un *rodeo simbólico* que, desde aquello que mienta el hechizo mismo, persigue un resultado que de entrada es difícil de obtener y, en ese sentido, supone algo así como un *grado cero* de trabajo (Gell, 1992). Esto es lo que una técnica *en un sentido ideal* perseguiría: una obtención de resultados con el menor desgaste posible. Desde una simple palanca hasta una gran planta procesadora, lo que se busca es el mayor rendimiento posible pues, de hecho, todos los procedimientos que involucran lo técnico siempre tienen un "costo" pensable no necesariamente en términos monetarios sino en términos de tiempo, esfuerzo y recursos o métodos alternativos para lograr el mismo objetivo. Así, Gell muestra que

[...] la característica que define la "magia" como una tecnología ideal es que "no tiene costo" en términos del tipo de trabajo pesado, los peligros y las inversiones que la actividad técnica actual inevitablemente requiere. La producción “por arte de magia” es la producción sin los efectos secundarios desfavorables, tales como lucha, esfuerzo, etc. (1988: 8).

Esta imbricación entre técnica y magia es fundamental pues muestra el sustrato único de lo tecno-lógico que subyace tanto a los dos modos de pensamiento que se revelarían como dos modos de darse de una única manera de des-velar el mundo. Bastaría pensar en qué es lo que mienta –en un sentido estricto– la idea de un *homo techno-logicus*. Ciertamente no se trata del hombre que está en posesión de múltiples herramientas o *gadgets* a través de los cuales realiza esta u otra actividad. El *homo techno-logicus* es aquel hombre que despliega lo tecno-lógico

de la tecnicidad y que se empodera del mundo. El hechizo o la explicación razonada de los pasos que implica el *rodeo* de la actividad técnica son dos modos de darse de una misma *lógica* –a falta de un mejor término– que, muy a pesar de los esfuerzos hechos por la modernidad, no pueden separarse. Es por ello que la negación moderna del mito constituye, en sí misma, una contradicción gramatical, toda vez que la negación de lo mítico constituye una operación que es, a su vez, mítica y que da origen a una nueva mitogénesis; el fundamento de esta bivalencia tiene que ver, reitero, con el hecho mismo de considerar como opuestas como formas de racionalidad la magia y la causalidad explicable de la actividad técnica. Pero hay aún algo más. La idea misma de innovación –fuertemente anclada a la reflexión sobre lo técnico y lo tecno-lógico– está profundamente ligada al modo de “pensar” propio de la magia. Como lo muestra Gell:

La innovación en la tecnología no surge como el resultado de la aplicación del pensamiento sistemático a la tarea de proporcionar algunas “necesidades” técnicas obvias ya que no hay ninguna razón para que los miembros de cualquier sociedad sientan “necesidades”, adicionales a las que ya saben cómo cumplir. La tecnología, sin embargo, cambia, y con los cambios en la tecnología, las nuevas necesidades cobran existencia. La fuente de esta mutabilidad, y la tendencia hacia la cada vez más compleja elaboración de la tecnología [...] debe atribuirse no a una necesidad material, sino a la función cognitiva de las ideas “mágicas” en la creación del marco de orientación en el que la actividad técnica se lleva a cabo. Las innovaciones técnicas se producen, no como el resultado de los intentos de suplir deseos, sino en el curso de los intentos de realizar proezas técnicas que hasta ahora se consideraban “mágicas” (1988: 8).

Ahora bien, no debe olvidarse que el *mito* que me ha llevado a este rodeo a través de las ideas de Gell es precisamente el del progreso, engranado en la experiencia de la modernidad y traducido, en muchos casos bajo la idea de la innovación en lo técnico. Los mitos acerca del progreso se fundan en la idea de un proyecto fáustico

de control del mundo anclado a la idea lineal de una *evolución*⁹² de la sabiduría humana fundamentada en el método y en el razonamiento científico y causal, en una suerte de paradigma explicativo del mundo. El progreso visto desde lo técnico ha sido comprendido, entonces, en términos de una superación de etapas ahora obsoletas; con la idea de complejización lo que se despliega es, precisamente, un movimiento que re-compone los elementos de menor complejidad y da como resultado un sistema técnico que, en su re-configuración, conserva los elementos precedentes engranados en las nuevos modos de comprender propios de lo tecnológico de la tecnicidad. De ahí que lo mágico y lo técnico estén tan cerca y que el asidero de esa relación pueda encontrarse precisamente en los mitos fundamentales del hombre y la técnica.

En efecto, he ya traído a colación varias veces el nombre de Epimeteo y su olvido, su error en la repartición y las consecuencias que esto traería para el hombre; con todo, tan importante para comprender la técnica resulta la figura de su hermano, Prometeo que, por demás, es la figura que se ha utilizado casi por antonomasia para pensar la técnica misma. Hay un sinnúmero de variaciones del mito de Prometeo pero, en general, se trata del modo en el que los hombres han adquirido lo técnico. El mito presenta *eso* técnico como algo ajeno al hombre, algo que le es impropio; en ese sentido niega la idea de tecnicidad y concibe al hombre como un ser en un estado primordialmente a-técnico y cuya obtención es fruto de un robo, de una sustracción de un bien valioso. Prometeo⁹³ roba el fuego a los dioses y lo

⁹² En el sentido en el que la he trabajado ya en la Parte I.

⁹³ Hesiodo dedica varios pasajes de su obra al mito de Prometeo que, como lo ha señalado Vernant (1990), deben ser analizados como un todo y no fragmentariamente. Para efectos de lo que me interesa mostrar aquí omitiré el pasaje de *Teogonía* y reproduciré el que aparece en *Los trabajos y los días*, pues allí están los elementos clave para el análisis que he venido proponiendo:

“But Zeus concealed it, angry in his heart because crooked-counseled Prometheus (Forethought) had deceived him. For that reason he devised baneful evils for human beings, and he concealed fire; but the good son of Iapetus stole it back from the counsellor Zeus in a hollow fennel-stalk for human beings, escaping the notice of Zeus who delights in the thunderbolt. But the cloud-gatherer Zeus spoke to him in anger: "Son of Iapetus, you who know counsels beyond all others, you are pleased that you have stolen fire and beguiled my mind—a great grief for you yourself, and for men to come. To them I shall give in exchange for fire an evil in which they may all take pleasure in their spirit,

otorga a los hombres –los olvidados de Epimeteo– y en este otorgar da a los hombres ese impulso técnico que les permitirá sobrevivir y enfrentar lo aterrador del mundo mismo. La estructura mítica es la que da el origen a la idea de lo técnico y será la figura de Prometeo la que hilará a lo largo de la experiencia de la modernidad esa idea de progreso a la que me refería. La paradoja subyace, precisamente, en que el progreso no puede interpretarse más que como uno de los modos de recepción del mito prometeico y en que lo tecno-lógico tendría esencialmente bases míticas. El fuego, elemento fundamental para comprender lo técnico, se presenta como un legado del titán Prometeo, como un modo de incorporar a la vida del hombre lo que originalmente le es ajeno, lo que le es oculto. El *quid* originario de lo técnico tiene un origen externo al hombre, un rodeo mítico que lo ubica en una figura olímpica, sin embargo, lo tecno-lógico de la tecnicidad no está dado por el regalo mismo sino por el modo en el que los hombres han

embracing their own evil." So he spoke, and he laughed out loud, the father of men and of gods: He commanded renowned Hephaestus to mix earth with water as quickly as possible, and to put the voice and strength of a human into it, and to make a beautiful, lovely form of a maiden similar in her face to the immortal goddesses. He told Athena to teach her crafts, to weave richly worked cloth, and golden Aphrodite to shed grace and painful desire and limb-devouring cares around her head; and he ordered Hermes, the intermediary, the killer of Argus, to put a dog's mind and a thievish character into her. So he spoke, and they obeyed Zeus, the lord, Cronus' son. Immediately the famous Lame One fabricated out of earth a likeness of a modest maiden, by the plans of Cronus' son; the goddess, bright-eyed Athena, gave her a girdle and ornaments; the goddesses Graces and queenly Persuasion placed golden jewelry all around on her body; the beautiful-haired Seasons crowned her all around with spring flowers; and Pallas Athena fitted the whole ornamentation to her body. Then into her breast the intermediary, the killer of Argus, set lies and guileful words and a thievish character, by the plans of deep-thundering Zeus; and the messenger of the gods placed a voice in her and named this woman Pandora (All-Gift), since all those who have their mansions on Olympus had given her a gift—a woe for men who live on bread. When he had completed the sheer, intractable deception, the father sent the famous killer of Argus, the swift messenger of the gods, to take her as a gift to Epimetheus (Afterthought). And Epimetheus did not consider that Prometheus had told him never to accept a gift from Olympian Zeus, but to send it back again, lest something evil happen to mortals; it was only after he accepted her, when he already had the evil, that he understood. For previously the tribes of men used to live upon the earth entirely apart from evils, and without grievous toil and distressful diseases, which give death to men. [For in misery mortals grow old at once.] But the woman removed the great lid from the storage jar with her hands and scattered all its contents abroad—she wrought baneful evils for human beings. Only Anticipation (hope) remained there in its unbreakable home under the mouth of the storage jar, and did not fly out; for before that could happen she closed the lid of the storage jar, by the plans of the aegis-holder, the cloud-gatherer, Zeus. But countless other miseries roam among mankind; for the earth is full of evils, and the sea is full; and some sicknesses come upon men by day, and others by night, of their own accord, bearing evils to mortals in silence, since the counsellor Zeus took their voice away. Thus it is not possible in any way to evade the mind of Zeus" (45-105).

logrado apoderarse de él y mantenerlo pues, como lo ha señalado Blumenberg, “la razón no se basa en que los hombres posean el fuego, sino en que puedan producirlo ellos mismos: ésta es la donación del titán, irrevocable, como lo son los dones de la razón. Ésta no puede ser obligada a renunciar a sí misma” (2003: 388). El problema del fuego es que puede perderse. El mito de Prometeo encierra, entonces, la idea misma de que el legado no es propiamente el fuego en sí mismo sino la posibilidad de producirlo; el legado que se explica míticamente, es el legado dado al hombre en su capacidad misma de producir el fuego, de hacerlo aparecer, de poder re-pro-ducir una y mil veces la chispa que da origen a la hoguera. Así, reaparece la cercanía entre técnica y magia en la medida en que el fuego, elemento fundante, tiene profundas connotaciones mágicas en su forma de producirse y aparecer⁹⁴, de mostrarse otrora inexplicablemente, ora de un modo que se ha aprehendido y comprendido.

Pero, hay algo más que subyace al mito. La figura de Pandora es la figura del castigo de los dioses a los hombres, es la que ha traído al mundo los males; si se quiere, antes de Pandora no existirían la angustia y el terror, ni las necesidades ni el hambre. La idea misma de un mundo previo a la apertura de la caja de Pandora es un ejercicio de configuración de un estado de las cosas ideal en el que no se requería de lo técnico y en el que los hombres, como lo señalara Stiegler, compartían banquetes con los dioses. Ahora bien, ese mundo configurado antes de Pandora es, si se me permite el término, un mundo anterior a lo humano y, precisamente, la idea misma de *lo humano* empezaría con lo otorgado por el titán Prometeo. Si con el fuego llega el mal al mundo, se abre en lo mítico, una tensión permanente entre la idea del empoderamiento tecno-lógico del mundo y la apremiosidad permanente en la que el hombre estaría inmerso, de ahí que en su origen mítico las carencias y los modos/rodeos para sortearlas estarían ubicadas en una especie de núcleo común. El progreso no es otra cosa que la respuesta mítica al

⁹⁴ Sobre este punto, a propósito del fuego, hay una interesante versión cinematográfica en *La guerre du feu* (1981) de Jean-Jacques Annaud.

modo de sortear las carencias, al modo mismo como desde lo tecno-lógico de la tecnicidad los hombres han logrado mantener vivo el fuego y han logrado hacer de su entorno el mundo que habitan. Esta somera interpretación del mito de Prometeo sugiere entonces dos puntos esenciales:

1. El origen de la idea de lo tecno-lógico de la tecnicidad puede pensarse como mítico en la medida en que, en sus formas menos complejas, la inexplicabilidad de la mayor parte de los modos de des-velar el mundo son atribuidos a los dioses. Estas atribuciones tienen un componente profundamente tecno-lógico en la medida en que *organizan* el mundo desde las dos dimensiones de la doble *poiésis*. Prometeo encarna la posibilidad misma del hombre de dar cuenta del mundo mismo; no se trata de un regalo ofrecido a los hombres sin más. El fuego traerá consigo *todos los dones* que los dioses han enviado a los hombres y que, encarnados en la figura ambigua de Pandora, constituirán el fulcro mismo de las carencias que acosarán a los humanos. En ese sentido no hay un mundo pre-técnico y el estado de cosas ideal que mencionaba más arriba solo puede pensarse antes de todos los tiempos, es decir, por fuera de la experiencia misma de lo humano.
2. De acuerdo con lo anterior, es posible pensar en una determinación técnica del hombre que, desde el fuego, ha tenido que vérselas con un mundo hostil. La idea de que el fuego pueda perderse es una metáfora abarcante que permite pensar en una continua situación de *apremiosidad* que es, a su vez, continuamente sorteada. Estos modos de realización son los que aparecen en las múltiples configuraciones de los diferentes sistemas técnicos y que han dado como resultado ciertas formas de ver el mundo. Creo que ahí está el elemento fundamental para poder comprender a lo que apunta la idea misma del determinismo que solo podría ser asida en su real dimensión si se piensa que lo que subyace es una auto-determinación que cobra vida en la perenne dialéctica entre la carencia y los rodeos para sortearla.

Retomemos a Gell. Las que se ha llamado *técnicas de encantamiento* “están fundamentadas sobre el encantamiento mismo de la tecnología. Este encantamiento de la tecnología tiene que ver con el poder que tienen los procesos técnicos para lanzar un hechizo sobre nosotros de modo que podamos ver el mundo de un modo encantado⁹⁵” (Gell, 1992:44): la tensión entre carencia y superación. Lo técnico tiene una relación estrecha con la magia en la medida en que abre nuevas formas de ver el mundo y en que lleva al hombre a la obtención de cierto tipo de resultados; en ambos casos se trata de una suerte de búsqueda que supone una tecnología en la medida en que se trata de un modo organizado de perseguir un fin. Es la complejización del sistema técnico la que, en su reflejo en lo tecnológico, des-oculta las posibles explicaciones a los resultados que otrora eran obtenidos a través de los hechizos; la causalidad aún no explicada podría comprenderse como un elemento fundamental para comprender el papel que juega la magia en la configuración de un sistema técnico particular y su reflejo en la totalidad intersistémica. Silverstone –leyendo a Gell– anota un punto adicional aquí y que nos lleva de las versiones prometeicas de lo técnico hacia una visión más contemporánea del problema: el modo en el que, desde la perplejidad, la técnica constituye *cultura*. Dice el inglés:

[...] la tecnología es mágica y las tecnologías mediáticas son en efecto tecnologías del encantamiento. Esta sobredeterminación da a las tecnologías mediáticas un poder considerable por no decir pavoroso, en nuestra imaginación. Nuestra participación en ellas está impregnada por lo sagrado, mediatizada por la ansiedad, abrumada, de vez en cuando, por la alegría. Dependemos de ellas de manera sustancial. Nos sentimos completamente desesperados cuando se nos priva del acceso a ellas: el teléfono como “línea de vida”, la televisión como esencial –“ventana al mundo”. Y-en ocasiones, cuando nos enfrentamos con lo nuevo, nuestra emoción no conoce límites: ¿Cuatro billones de *megabytes*? ¡No! En este contexto, lo mismo que en otros, *podemos empezar a ver la tecnología como cultura*: ver -que las tecnologías, en el sentido que comprende no sólo el qué sino también el cómo y el porqué de la

⁹⁵ Traducción mía.

máquina y sus usos son tanto simbólicas como materiales, estéticas al igual que funcionales, objetos y prácticas (2004: 45).

Aunque en la idea de Silverstone tiene algunos matices que se alejan de la postura que he asumido aquí frente a la idea del determinismo –llega a hablar de sobredeterminación, incluso– creo que hay allí algunos elementos que, aunque fracturando el argumento, permiten dar otra mirada al problema. En primer término, la discusión se re-ubica en el terreno de lo mediático que, como lo he mostrado ya con Sloterdijk, tiene que ver no simplemente con la discusión acerca de los medios de comunicación sino, de modo más complejo, con todos aquellos modos de in-formación de los que disponen los hombres. Ciertamente Silverstone se detiene en la televisión y el teléfono, algunos de los lugares más evidentes para pensar el modo mágico sobre el que hoy las percepciones del mundo se erigen, sin embargo, a mi juicio, se trata de una visión limitada. Los modos de in-formación de los que dispone hoy el hombre se caracterizan por su profunda complejidad y por su poder de re-configurar los juegos de lenguaje mismos sobre los que se apoya la sociedad. Entre la imprenta y el desciframiento del genoma humano lo que hay es un proceso de complejización que se apoya sobre un mito común: la legibilidad. El punto que quiero anotar aquí tiene que ver, precisamente con que el desciframiento del genoma –por poner un ejemplo que es recurrente en nuestra época– no habría podido darse sin la imprenta y las dis-localaciones sensoriales que trajo consigo, sin el ejercicio de abstracción y de visualidad que trae consigo la actividad lecto-escritural. Lo mágico sigue presente en la medida en que las revelaciones de la ingeniería genética han mostrado lugares que permanecían en un lugar ininteligible para los hombres. He ahí la perplejidad. Lo mágico está dado en el hecho mismo de que –por ejemplo- la biología, como lo muestra el artista brasileño Eduardo Kac⁹⁶ (2008), ha dejado de ser una ciencia de la vida para convertirse en una ciencia de la información, esto lo ha también señalado Donna Haraway, quien sugiere cómo la biología ha pasado “de ser una ciencia centrada en el organismo,

⁹⁶ Sobre Kac y el mundo que des-oculta su obra volveré con detalle en la parte final de este trabajo.

entendido en términos funcionalistas, a una que estudia máquinas tecnológicas automatizadas, entendidas en términos de sistemas cibernéticos” (1995: 73). Estas afirmaciones, problemáticas inicialmente, podrían comprenderse, por ejemplo, a la luz de la aparición de ciertas herramientas de trabajo como el software RaSmol⁹⁷. A lo que nos enfrentamos hoy es al proceso de complejización sintáctica y semántica de los juegos de lenguaje que regulan lo técnico y que se traducen en la paulatina configuración de nuevos y cada vez más inestables estadios de lo tecno-lógico que, en la medida en que responden a los estímulos de un mundo que se des-vela como algo cada vez menos comprensible, se engranan en un proceso de paulatina recepción/recomposición de los mitos mismos a partir de los cuales hoy percibimos y conocemos el mundo. Los retos epistemológicos que sugiere la idea misma de que haya que hacer un llamado a un tercero incluido para poder pensar la contemporaneidad constituyen una de las pruebas fehacientes de que, de a poco, hemos ido recomponiendo y complejizando los mitos mismos. Un camino muy sencillo y característico de las que llamé *tecno-filias celebratorias* pasa por la idea de una muerte –o al menos una agonía– del texto impreso y, en general, de los modos pre-digitales de darse de lo escritural. Considero que esta no es solamente una postura facilista sino que es errónea, en la medida en que, como lo afirmara McLuhan, cuando se da un paso hacia un sistema técnico más complejo se hace sobre la estela que ha dejado el sistema anterior. Quizá se deba a lo impensado de la técnica misma que el problema del determinismo de mantiene vigente sobre las escisiones bivalentes que Sloterdijk, Haraway y Serres han mostrado como insuficientes; quizá esto explique por qué las muchas muertes de la modernidad como experiencia de lo escritural resulten más modernas que la modernidad misma en la medida en que parten de la idea cartesiana de empezar siempre desde cero. Esta tensión que provoca lo técnico es la que ha visto, con su ojo muy

⁹⁷ Se trata de “un programa de gráficos moleculares que permite la visualización de cualquier tipo de estructura molecular definida (como superficie, no como nudo o enlace). [...] es un programa de gran versatilidad que permite no sólo obtener diferentes modelos de representación de una molécula, sino que también permite colorear, resaltar y seleccionar átomos y/o regiones particulares, por lo que facilita el aprendizaje de los fenómenos estructurales y de su relación con la actividad biológica.” En línea: <http://www.acefyn.org.co/rasmol/informacion.html#queson>. El texto entre paréntesis es mío.

particular, McLuhan quien, de hecho, pensó los *medios*, directamente, como *recursos naturales*⁹⁸ propendiendo por la disolución de aquellas posiciones oposiciones bivalentes. Esto lo sintetiza acertadamente Marchessault cuando afirma que "las tecnologías, como el lenguaje que llevamos dentro de nosotros mismos, son" "extensiones" del cuerpo humano y McLuhan se negaría a la división entre naturaleza y cultura" (2005:74); a esto es a lo que apunta el canadiense con la idea de los *medios* como recursos naturales. Naturales no en el sentido de ese *ordo naturae* no contaminado por lo humano y que he mostrado como gramaticalmente inexistente; son naturales en la medida en que son el resultado de la *poiésis* propia de lo tecno-lógico pues, *lo natural* mismo ya es fruto de esa *poiésis*. Reitero, el determinismo tecno-lógico existe, sin embargo ha sido mal comprendido, tal y como lo parece sugerir el mismo McLuhan el finalizar el recorrido a través esa galaxia cimentada por Gutenberg: "(las) múltiples transformaciones, que son la consecuencia normal de introducir *medios* nuevos en cualquier sociedad, necesitan un estudio especial que será objeto de otro volumen sobre *comprensión de los medios* en el mundo de hoy (GG, 328)

⁹⁸ Es una tesis presente a lo largo de CM. Por ejemplo, a propósito del dinero –sobre el que me detendré en la tercera parte del trabajo- afirma McLuhan: "Como cualquier otro *medio*, el dinero es una materia prima, un recurso natural [...]" (CM, 148).

PARTE III

EL APOTEGMA MEDIÁTICO NUEVAS (IN)VERSIONES

Why have men never considered the consequences of their own artefacts upon their modes of self awareness? I have devoted several books to this subject. There is a deep-seated repugnance in the human breast against understanding the processes in which we are involved. Such understanding involves far too much responsibility for our actions
M. McLuhan

1. LA QUINTA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. *GE-STELL*

La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar
M. Heidegger

Incluso Heidegger, por innegable que sea su importancia como destructor de la metafísica, permanece atrapado parcialmente en una gramática filosófica que tiene su origen en una ontología simplemente insostenible y en una lógica deficiente
P. Sloterdijk

Nunca se le ocurrió que cualquier tecnología no podía sino añadirse a lo que ya éramos
M. McLuhan
(a propósito de cierta afirmación del General Sarnoff)

La idea de la auto-determinación era sugerida en la segunda parte como un modo para re-interpretar el concepto de determinismo. El hombre es, ya siempre, un ser que está técnicamente auto-determinado en la medida en que lo humano mismo surge de la transductividad con la técnica. La experiencia escritural de la modernidad ha mostrado, en toda su densidad, los modos en que la complejización

en el sistema técnico contribuye a modelar la forma misma de concebir el hombre su propio mundo. En ese sentido es que he querido alejarme en la parte precedente de ciertas visiones hoy “clásicas” de la relación hombre-técnica en medio de la discusión a propósito del determinismo, con el fin de dar un rodeo posterior a través de algunas de ellas pero, esta vez, poniéndolas en diálogo con McLuhan quien, con su idea de los *medios* como extensiones del ser humano, proporciona algunos elementos de análisis muy sugerentes. De este modo, en mi opinión, es necesario partir de un presupuesto fundamental para abordar el problema de lo técnico y del determinismo y ese presupuesto lo veo en la filosofía de la técnica de Heidegger.

Aunque se trata –como se insinuaba arriba– de una línea de argumentación *clásica* para pensar la técnica y se habla de Heidegger como uno de los fundadores de la filosofía de la técnica (y quizás de la tecno-logía) en el S. XX, creo que muchas de sus contribuciones siguen siendo válidas en la medida en que se les ubique en un lugar coherente para ser pensadas hoy. La idea heideggeriana de la técnica resulta profundamente sugerente en la medida en que la sitúa en un punto que ha resultado fundamental para pensar lo técnico a lo largo de este escrito, esto es, en consonancia con el hombre. La posibilidad de una filosofía de la técnica engranada dentro de la dimensión del objeto ha sido ya criticada por mí en las partes anteriores en la medida en que desconoce la real dimensión y la densidad del abordaje filosófico de la técnica en términos de lo que ésta vehicula en su relación con el hombre. Es en ese sentido que quiero asir ciertas posturas de base de los planteamientos de Heidegger e intentar distanciarme, a la vez, de muchas otras que, considero, circunscriben la discusión sobre la técnica a ciertos lugares que no ofrecen el rendimiento necesario para pensarla, toda vez, que llevan la técnica a una suerte de determinismo metafísico y centran la discusión, consecuentemente, en el problema del determinismo como imposición. Quiero partir, entonces, desde una de las críticas más duras que se hace a Heidegger, aquella que hace Agazzi, quien ve en las propuestas del filósofo de Messkirch poco menos que un

despropósito en el momento de pensar la técnica, pues ésta constituiría en líneas generales,

[...] un fenómeno moderno, en el cual se realiza la actitud del hombre occidental de manipular a la naturaleza, de hacer violencia al ser. Lejos de ser una consecuencia o aplicación de la ciencia natural, la técnica ha modelado la esencia de dicha ciencia, llevándola a proponer de la naturaleza una visión distorsionada, basada en pretensiones de matematización que puedan permitir los cálculos necesarios para manipularla y violentarla. En un famoso artículo, en el cual desarrolla esta tesis, basándose en una serie de elucubraciones muy bien escritas, pero ampliamente arbitrarias, en las cuales se inventan varias etimologías griegas, alemanas, e incluso sánscritas, él llega a afirmar que la verdadera esencia de la *téchne* no consistía en una finalidad práctica de producción, sino en una actitud contemplativa que trataba de "desocultar" la verdad del ser según un procedimiento de tipo artístico y poético. El gran descubrimiento que él nos presenta, entonces, para salvar el mundo actual de las amenazas de la técnica sería la necesidad de recuperar el sentido artístico o estético para salvar la esencia de la técnica, volviendo a descubrir que ésta es obra de arte; (pero) cuando hacemos alusión al impacto de la tecnología, nos referimos a algo que nunca entendió el filósofo alemán. Lo que Heidegger dice de la técnica mal se puede aplicar a ella. Le falta, en particular, esta percepción de lo específico de la tecnología así como de las verdaderas razones, no inventadas mediante un simple juego lingüístico de etimologías, que instituyen un parentesco entre la tecnología y la *téchne*, las cuales son exactamente casi lo contrario de lo que Heidegger imaginó. Se puede admirar a Heidegger en ciertas cosas, pero no en este punto particular⁹⁹ (Agazzi, 1998).

⁹⁹ Una crítica muy fuerte a Heidegger (y en un tono similar a la de Agazzi) es la que hace Graham Harman, un conocido *scholar* e intérprete de la obra del filósofo alemán, quien –comparando a Heidegger con (los) McLuhan– sostiene: “[...] we should note the far greater depth of the McLuhan vision of technology than is found in the sadly monotonous account of Heidegger, who in my view is horribly overrated as a philosopher of technology. For Heidegger, technology is a gloomy drama in which every invention merely strips the mystery from the world and turns all things into a manipulable stockpile of present-at-hand slag. A mass-produced umbrella is no different from a cinder block or an aircraft carrier. The McLuhans see more deeply. They sense the individual ambiguity, the cryptic interplay of surface and depth in every least breakthrough in headphone technology and new style of plastic bag. By contrast, Heidegger views every new object as nothing but another homogeneous step towards hell, or perhaps towards heaven – thanks to the tedious

La crítica de Agazzi es radical en la medida en que pone en cuestión dos supuestos fundamentales para entender la postura de Heidegger en PT. De un lado, descarta la plausibilidad de pensar la técnica filosóficamente a partir de las etimologías – características del método heideggeriano– pues las considera insuficientes y poco rigurosas para dar cuenta de la pregunta misma que el texto mienta; de otro lado, Agazzi pone en tela de juicio el concepto mismo de la técnica entendida como des-velamiento que, desde la idea griega de ἀλήθεια constituye un lugar recurrente dentro de la filosofía de Heidegger. Aunque los dos puntos tienen bastantes asideros para ser explotados, creo que el punto fundamental de la crítica de Agazzi no se apoya en el hecho mismo de que Heidegger hubiera seguido este u otro camino para pensar la técnica –recuérdese aquí la afirmación con la que se abre PT: “En lo que sigue nosotros preguntamos por la técnica. El preguntar abre un camino”–, sino más bien en el hecho mismo de que se busque pensar la técnica *en ciertos términos*. Veamos esto con más detalle.

Cuando Agazzi arremete contra Heidegger, su punto de partida, el bastión inicial de su disputa, tiene que ver con las marcas *modernas* que Heidegger da a su caracterización de la técnica. Aunque Agazzi no lo menciona en su crítica –es un camino conveniente para él, por supuesto– Heidegger hace una escisión profunda entre técnica en el sentido de la τέχνη griega y la llamada técnica moderna. En mi opinión tal distinción trae muchos más problemas de los que soluciona pues es una bivalencia que se apoya en lo que podría llamarse *dos modos de des-velamiento* que, indagando en el texto de Heidegger, parecen ser distantes. La crítica a la postura modernizante que se evidencia en Agazzi tiene un valor notable en la medida en que pone de manifiesto la insuficiencia de la concepción heideggeriana

reversibility of Hölderlin’s ‘danger’ and ‘saving power’. An optimistic Heidegger would be no better: the problem with his analyses is not their pessimism, but their monotony. Although Heidegger deserves to be called the greatest philosopher of the past century for other reasons, it is scandalous that his philosophy of technology is taken seriously while the vastly superior work of the McLuhans is marginalized as pop media theory” (2009: 112).

de la técnica y lleva al filósofo alemán por el camino del determinismo. Ahora bien, ¿Cuál es la insuficiencia de la postura heideggeriana?

En primer lugar, Heidegger parte de la base de que hay una suerte de inversión de papeles en la técnica moderna en lo que se refiere al rol mismo que hombre y técnica juegan en la relación; lo que el de Messkirch parece sugerir es que el hombre se ha convertido, él mismo, en un funcionario de la técnica, que ahora lo domina y se le presenta como una especie de *im-posición*. Esta im-posición es la que mienta el vocablo *Ge-stell*, utilizado por Heidegger para definir lo que él llama *la esencia de la técnica* y que, en su opinión, no puede tratarse de algo técnico en absoluto. Este es uno de esos vocablos de difícil traducción que ensombrecen las reflexiones de Heidegger cuando son vertidas a una lengua diversa al alemán. Usualmente, el término ha sido traducido por (estructura de) *emplazamiento*, *instalación*, *(lo) dis-puesto* o *im-posición*. Este último término, empleado por el filósofo chileno Jorge Acevedo, me parece el más adecuado para pensar esa esencia de una técnica que, para Heidegger, estaría a una distancia que escaparía al arbitrio mismo del hombre. Ahora bien, no debe perderse aquí de vista que Heidegger es un pensador muy particular no solo por la dificultad intrínseca de sus planteamientos sino por la apertura que estos tienen y, esta medida, cotejar los alcances de una afirmación heideggeriana tiene un nivel alto de riesgo en la medida en que sus rodeos –y muchas veces sus largos excursos etimológicos– dificultan saber con exactitud qué es lo que yace bajo sus palabras. Con esto en mente, vuelvo a la idea del *Ge-stell* como imposición en la medida en que, en *esta* pregunta por la técnica, esta idea *esenciante* de la técnica misma se manifiesta para Heidegger como una figura del ser. Acevedo indica este punto anotando, que en la *era* que Heidegger llama *de la técnica moderna*, “el ser se manifiesta como voluntad de poder [...]. Ateniéndonos al carácter técnico de nuestra época, podemos decir que el ser toma la figura de *das Ge-stell*: lo dispuesto, la im-posición, el dispositivo; de ello depende todo lo demás¹⁰⁰” (Acevedo, 1999:100). Esta interpretación de Acevedo es

¹⁰⁰ Cf. Acevedo, 2002.

profundamente acertada porque se ciñe a las lecturas ortodoxas de Heidegger, en el sentido en que interpreta la idea de *Ge-stell* como engranada a la pesadumbre del sentido mismo del ser que viviría nuestra época, la época de la técnica moderna. Mi desacuerdo no tiene que ver con la interpretación que hace Acevedo –que, por demás, aclara en gran parte el sentido del texto original– sino con la idea de que *nuestra* época tenga un carácter técnico. Por supuesto, dicho carácter está presente entre nosotros pero no se trata de una suerte de marca exclusiva de la experiencia de la modernidad. La ambivalencia en los modos de darse de lo técnico es lo que ha dificultado, a mi juicio, el programa heideggeriano a propósito de la técnica. En efecto, la idea del *Ge-stell* puede interpretarse de muchas maneras, tanto así que el propio Heidegger llegará a afirmar que se trata del *destino* mismo del hombre occidental, un destino marcado por lo técnico (en *su* sentido moderno) como modo de darse del ser. Es este el punto que obliga a pensar a Heidegger en lo que yo llamaría *términos deterministas*, toda vez que, sobre las ideas de destino y inversión del roles entre hombre y técnica, se estaría marcando una especie de camino trazado por (y para) el hombre y del cual resultaría difícil distanciarse. La pesadumbre a la que hacía referencia líneas arriba tendría que ver, en mi opinión, con ese destino que Heidegger asigna al hombre, al hombre de la era técnica. Pero ¿Ha habido acaso alguna era que no sea técnica? ¿Cómo explicaríamos, ateniéndonos a Heidegger, el problema mismo de la tecnicidad?

Es aquí donde es necesario re-evaluar al menos una parte de la argumentación heideggeriana desde una interesante afirmación que hace McLuhan en GG y que resulta tan oscura en su comprensión como las afirmaciones del filósofo alemán: “*Heidegger hace esquí acuático sobre la ola electrónica tan triunfalmente como Descartes cabalgó la ola mecánica*” (GG, 292). Realmente se trata de una afirmación oscura en la medida en que no se trata de un postulado explicativo, como suele suceder en la mayoría de los casos con McLuhan. Su idea de base, tiene que ver, a mi juicio, con una especie de movimiento des-acompasado entre el modo de hacer filosofía –que puede ser entendido de manera más general como la

producción de conocimiento– y los modos de comunicación y difusión del conocimiento y la in-formación que, como he ya mostrado, son fundamentales para comprender la cosmovisión del hombre. Aunque, como lo han sugerido Heim (1993) y Lozano (2001), resulta muy difícil saber con qué detalle y a qué nivel McLuhan pudo haber leído a Heidegger, lo que sí es claro es que su afirmación a propósito del *esquí acuático* fue publicada en 1962, tiempo después de que Heidegger, en 1953, pronunciara la conferencia a la que he hecho referencia y en la que el filósofo alemán dibuja de manera más explícita su pensar a propósito de la técnica y en particular de la técnica moderna¹⁰¹. Aunque el empleo que hace McLuhan de Heidegger –como de muchos otros filósofos y literatos– no es riguroso ni sistemático, dentro del único acápite en el que se le menciona hay un elemento que a mi juicio es fundamental. McLuhan revela la *tesis* de GG:

“La tesis de este libro no es que haya algo bueno o malo en la imprenta, sino que la inconsciencia de los efectos de cualquier fuerza es un desastre, especialmente de una fuerza que hemos creado nosotros mismos” (GG, 292).

La explicitación de la tesis del libro es clave aquí en la medida en que pone sobre la mesa como el pensar mismo se ha escindido de los modos de in-formación; McLuhan reprocha a Heidegger una especie de *ceguera* ante la realidad electrónica que, para 1953, empezaba a mostrarse como una suerte de ecosistema en el que los nuevos *medios* –las objetivaciones del sistema técnico *complejizado*– jugaban un papel fundamental. El desconocimiento de esta técnica electrónica por parte de Heidegger constituye, según McLuhan, una de las piedras angulares para comprender el *esquí acuático* que hace el alemán. En otras palabras, lo que parece subyacer a la objeción de McLuhan es el hecho mismo de hacer una crítica a la técnica moderna, allende la técnica misma, refugiado en el lenguaje y en la búsqueda de esa morada segura que estaría muy en consonancia con lo que

¹⁰¹ Lo que quiero decir con esto es que en Heidegger la reflexión sobre la técnica no es periférica y recorre varios de sus escritos más relevantes. En PT, Heidegger explicita ciertos puntos que en otros textos aparecían insinuados o apenas desarrollados.

Sloterdijk, con un cierto aire de burla, llama una actitud “ínerte, junto al rebaño”. Buena parte de lo que McLuhan despliega en la tesis que explicita al hablar de Heidegger tiene que ver con la concepción misma de lo técnico como lugar de información y no de im-posición. Nos enfrentamos aquí, a dos modos de pensar el determinismo que están atravesados por un modo diverso de concebir la relación existente entre el hombre y la técnica aunque partan de premisas que, de algún modo, son similares.

En PT Heidegger hace una distinción, hoy clásica, a propósito de los varios modos en que la técnica misma puede ser pensada y, de entrada, reconoce que la dimensión instrumental y la antropológica no corresponden a la esencia misma de la técnica:

Una dice: la técnica es un medio para un fin. La otra dice: técnica es un hacer del hombre. Ambas determinaciones de la técnica se copertenecen. Pues poner fines, que utiliza y dispone medios para ellos, es un hacer del hombre. A lo que la técnica es pertenece el elaborar y utilizar instrumentos, aparatos y máquinas, pertenece este elaborar y utilizar mismo, pertenecen las necesidades y fines a los que sirven. El total de estos dispositivos es la técnica. Ella misma es un dispositivo; dicho en latín: un *instrumentum*. La concepción corriente de la técnica, según la cual la técnica es un medio y un hacer el hombre, puede, por eso, llamarse la determinación instrumental y antropológica de la técnica (PT, 114).

En este sentido, la técnica parece tener un componente esenciante mucho más complejo y una aproximación en términos instrumentales y antropológicos resultaría correcta pero, a la vez, insuficiente. Lo que Heidegger tiene en mente es lo que se desplegará en su idea de *Ge-stell*. Con esto reviste su reflexión de un aire metafísico y al mismo tiempo se aboca en una interpretación de lo técnico que, en tanto se presenta como im-posición allende el arbitrio humano lo obliga a hacer una lectura que es altamente determinista en el sentido de que, desde la idea de la inversión de roles, supondría una suerte de técnica autónoma presentada bajo la

complicada idea del *destino* del hombre. Con todo, la idea mentada por el *Ge-stell* heideggeriano es exclusiva de la técnica moderna. Este es, a mi juicio, el punto más problemático de Heidegger pues traza una brecha entre la τέχνη griega y la técnica moderna como dos formas diversas –en un cierto sentido opuestas– del des-ocultar.

A lo largo de este texto he utilizado –espero que a esta altura el lector lo tenga claro– el término des-velamiento para caracterizar las operaciones inherentes a la doble *poiésis* que yace en lo tecno-lógico de la tecnicidad. El término mismo tiene profundas raíces heideggerianas en la medida en que mienta aquello que viene a la presencia estando previamente oculto. Este era el punto que fundamentaba mi idea del mundo como producto técnico, como aquello que es traído a la presencia por la *poiésis* de lo tecno-lógico. Esta idea está presente ya en el *Banquete* de Platón, al que el mismo Heidegger hace referencia: “toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación (*poiésis*), de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos creadores (ποιηταί)¹⁰²”(205b-c). Sobre esta concepción de la *poiésis* como un traer a la presencia, coincido con Heidegger en que lo técnico es esencialmente poiético en tanto des-velador. Creo que esa operación de des-velamiento es la que opera lo tecno-lógico en toda su complejidad y es allí donde creo que la idea heideggeriana del *Ge-stell* se queda un tanto corta en la medida en que se sostiene sobre una brecha en los modos del des-ocultar y en el hecho mismo de que supone una suerte de técnica autónoma que, más allá del arbitrio humano, se serviría de éste de modo tal que eclipsaría la *poiésis* misma de lo tecno-lógico. Esto, pensado en los términos

¹⁰² Dadas las diferencias en las múltiples traducciones y la particularidad con la que Heidegger hace uso de las etimologías, transcribo tanto la traducción que se da en el texto de de Heidegger de la parte central del pasaje, así como el texto original en griego:

"Todo dar-lugar-a que algo (cualquiera que sea) que vaya y proceda desde lo no-presente a la presencia, es *poiésis*, es pro-ducir [...]".

Original: ἡ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὁτιοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποιήσις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί. La versión corresponde a: Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

en los que lo pone Heidegger, no me parece claro ni lo suficientemente coherente para dar cuenta filosóficamente de la técnica moderna. Empezaré por el primer punto.

Suponer una diferenciación en los modos del des-ocultar tiene sentido sólo en la medida en que esta distinción sea concebida dentro de los límites que supone pensar la complejización del sistema técnico. Resulta claro que al comparar el hacer de un orfebre o un molino de viento con una hidroeléctrica del Rin son muchas las imágenes bucólicas a las que podemos hacer referencia pero a las que, ciertamente, tendremos que poner en su lugar adecuado para poder pensar el problema de lo técnico con claridad. No quiero decir con esto simplemente que la salida de Heidegger sea una salida esencialmente bucólica –aunque muchas de sus ideas parecen sugerirlo– sino, más bien, que es necesario encontrar el sentido mismo del *Ge-stell* heideggeriano no desde la idea de una im-posición sino como un modo de pensar la complejización del sistema técnico y un necesario replanteamiento de las categorías mismas que se utilizan para pensar lo técnico; cuando traía a colación a McLuhan hace un momento, lo que se evidenciaba era, precisamente, la dificultad que entraña pensar un fenómeno con categorías y conceptos que le son ajenos o pensarlo desde fuera, como un pretendido observador privilegiado o, mejor aún, como un *surfista*. Esta imprecisión que McLuhan delinea bajo la idea de *inconsciencia* es, a mi juicio, el punto débil de la argumentación heideggeriana pues, la distinción entre τέχνη y técnica moderna es operada por el alemán bajo una suerte de criterio categorial uniforme. En primer término, Heidegger caracteriza la τέχνη griega en términos de un des-ocultar, de un modo de des-velamiento en que se apoyaría su componente poiético:

Así, con la alusión a lo que la palabra τέχνη dice y a como la experimentaron los griegos, llegamos a la misma conexión que se nos abrió cuando perseguíamos la pregunta por lo que sea, en verdad, lo instrumental en cuanto tal. La técnica es un modo del desocultar. La técnica presencia en el ámbito en el que acontece desocultar y desvelamiento, ἀλήθεια, verdad (PT, 122).

Ahora bien, líneas más adelante, caracteriza la técnica moderna que, del mismo modo, constituye un des-ocultar:

¿Qué es la técnica moderna? Es también un desocultar. Si nosotros clavamos la mirada sobre todo en este rasgo fundamental, se nos mostrará lo nuevo de la técnica moderna. Ahora bien, el desocultar que domina a la técnica moderna no se despliega en un pro-ducir en el sentido de *poiésis*. El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone a la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales puedan ser explotadas y acumuladas. Pero, ¿no vale esto también para el viejo molino de viento? No. Sus aspas giran, ciertamente, en el viento, a cuyo soplar quedan inmediatamente entregadas. Pero el molino de viento no abre las energías de las corrientes de aire para acumularlas. Por el contrario, una región es provocada a la extracción de carbón y minerales. La tierra se desoculta ahora como región carbonífera, el suelo como lugar de yacimiento de minerales (PT, 123).

Se trata, en ambos casos de un modo del des-ocultar. Esta era una de las críticas que hacía Agazzi en la medida en que, a su juicio, pensar la técnica en estos términos no resultaba del todo correcto en la medida en que se alejaba de la idea de una “finalidad práctica de producción”. No coincido con Agazzi en que la técnica pueda reducirse de modo tajante a esta idea pero también creo que el punto heideggeriano del des-ocultar presenta problemas en la medida en que funciona anclado sobre una suerte de encaje categorial uniforme que buscaría explicar el des-ocultar propio de la técnica moderna desde la *τέχνη* griega. Es allí donde, a mi juicio, Heidegger hace esquí acuático sobre la realidad técnica que pretende describir pues la *reducción* de la esencia de la técnica moderna al *Ge-stell* y la idea del des-ocultar provocante de la técnica moderna no son lo suficientemente claros para dar cuenta del problema de fondo: la complejización del sistema técnico. Por supuesto, la pregunta que se abre aquí es la que tiene que ver con la distinción en el modo de des-ocultar propio de la técnica moderna y a qué apunta la provocación de la que habla Heidegger. Del mismo modo, resulta particularmente difícil de

comprender cómo es que la técnica moderna “no se despliega en un producir en el sentido de *poiésis*”.

El problema del des-ocultamiento constituye uno de los fulcros de la argumentación heideggeriana que, aunque en mi opinión tiene una idea de base que es correcta, se quiebra en el momento en el que se establece la bivalencia entre los dos tipos de técnica. Heidegger hace de cada una de estas técnicas una imagen especular/invertida de la otra y las marca con particular agudeza, evidenciando, el des-ocultar acogedor de la *τέχνη* griega que se comportaría más al modo de la naturaleza y, a la vez, el peligro inminente que constituye la técnica moderna que se presenta como *Ge-stell*, imposición. A mi juicio la distinción no es del todo clara ni correcta en la medida en que Heidegger supone que es posible pensar en el S. XX con las mismas categorías conceptuales que podrían haber resultado aplicables en el S. IV a.C. Sé que esta afirmación es muy fuerte y, en ese sentido, quiero trabajar un poco más esta idea de la distinción entre los dos tipos de técnica con el fin de evidenciar su insuficiencia intrínseca. Una de las exposiciones recientes más reveladoras sobre la filosofía de la técnica en Heidegger la ha hecho Richard Rojcewicz (2006) quien, se ha ocupado, por demás, precisamente del punto que pretendo explicitar aquí: la distinción entre los dos tipos de técnica que Heidegger aborda en PT. De la argumentación de Rojcewicz retomaré dos puntos clave que considero particularmente problemáticos y cuyos alcances subrayan, a mi modo de ver, las limitaciones mismas del texto de Heidegger.

En primer término, Rojcewicz se pregunta cuál es el punto de toque para establecer una distinción entre los dos tipos de técnica que propone el filósofo alemán. Esta es la pregunta que está en la base misma de la lectura que pretendo hacer aquí, toda vez que en ella yace el principio de bivalencia sobre el que Heidegger estructura su argumentación. Muy de cerca al texto heideggeriano, Rojcewicz intenta explicar el problema desde una perspectiva muy sugerente, aunque poco convincente: lo violento y lo invasivo de la técnica. Este es el argumento:

¿Cuál es la diferencia entre las dos técnicas? Como lo he expresado acá la diferencia es la que hay entre la técnica manual y la técnica operada maquínicamente. Esto es, la diferencia entre la mano, o la máquina operada manualmente y la máquina. ¿Qué diferencia hay entre ellas? ¿Qué diferencia hay entre, digamos, un cincel en las manos de Miguel Ángel y un cuchillo láser (que es una herramienta “*high-tech*”? Desde un punto de vista la primera es a veces más violenta que la segunda. Un cincel sería infinitamente más “invasivo” que un láser si tuviera que ser usado en una cirugía. Pero hay un sentido más fundamental según el cual ser delicado implica ser incisivo sin importar qué tanto ruido y fuerza bruta requiera, y ser violento significa imponerse sobre algo, sin importar qué tan poco daño material se haga. En este sentido, la herramienta manual es delicada y la escultura de Miguel Ángel es un trabajo delicado, mientras que en la cirugía contemporánea incluso la cirugía láser en el ojo es violenta e invasiva siempre y cuando nazca de la actitud imperiosa de la medicina contemporánea. La diferencia entre la delicadeza de las herramientas manuales y la fuerza de las máquinas está sin duda en juego en la formulación de la objeción hipotética que acabo de mencionar. La técnica manual puede ser entendida como un asunto de *observancia* por la sencilla razón de que es delicada. La técnica manual no violenta la materia, simplemente guía la materia en su propio fluir en una cierta dirección. La técnica manual no saca a relucir la forma enterrada en la materia sino que es sierva de esa forma. Recordemos la tesis aristotélica que dice que el *eidós* es el productor genuino y que todo lo demás es subsidiario a él. Es por esto precisamente que la técnica antigua puede ser definida en su esencia como una *observancia* des-ocultante. Si la técnica manual es subsidiaria de algo ya implícito en la materia, entonces el trabajo primario del artesano se puede entender como el delicado oficio de la *observancia* des-ocultante sobre aquello que es subsidiario, sobre lo que recibe una guía, a saber, el Ser de algo o, hablando con mayor generalidad, el Ser como tal. Esto, porque la manualidad es delicada, porque quiere nutrir al Ser, ella puede ser entendida primariamente como teórica, como la *observancia* des-ocultante del Ser. La técnica maquínica es poderosa; impone su voluntad a la materia, le impone una forma, en lugar de simplemente nutrir a esta forma desde la latencia hasta la visibilidad. La técnica maquínica es pragmática; quiere resultados y no puede ser importunada por la teoría. A través de las máquinas la voluntad humana se *imprime* en la materia; el hombre que opera una máquina

poderosa es un dictador. Impone su voluntad sobre esta materia. Es por esto que la técnica moderna no parece ser un asunto de la *observancia* des-ocultante sobre el Ser; tal oficio teórico y delicado no le interesa al dictador o al pragmatista. La técnica moderna, decimos, está interesada sólo en los resultados; es práctica y, con toda precisión, no teórica¹⁰³ (2006: 68).

Este primer punto es interesante aunque insuficiente pues se apoya en una escisión anclada a la idea misma de *ejercer violencia sobre algo*. Creo que Rojcewicz sigue de cerca la argumentación de Heidegger pero no ve su insuficiencia y su poco alcance. En primer término la comparación que se usa no tiene mayor fuerza en la medida que el concepto mismo de *penetración en el material* del cincel y del láser quirúrgico es diversa. Se trata de dos procedimientos que no pueden ser comparados en la medida en que lo que des-ocultan es diverso. Ciertamente, tanto

¹⁰³ Original: “What is the difference between the two technologies? As expressed here, the difference is between handcraft technology and power-machine technology. That is, the difference is between the hand, or the hand machine, and the power machine. What is this difference? What is the difference between, say, a chisel in the hands of Michelangelo and a laser knife (which is a “high-tech” power tool)? From one point of view, the former is at times more violent than the latter. A chisel would be infinitely more “invasive” than a laser if it had to be used in surgery. But there is a more fundamental sense in which to be gentle means to let come forth, no matter how much noise and brute strength it takes, and to be violent is to impose upon, no matter how little material damage is done. In this sense, the hand tool is gentle, and Michelangelo’s sculpting is gentle work, whereas modern surgery, even laser surgery on the eye, is violent and forceful, if it stems from the usual imperious attitude of today’s medicine. The difference between the gentleness of hand tools and the force of power machines is doubtlessly in play in the formulation of the hypothetical objection just stated. Handcraft technology can be understood as an affair of looking, for the precise reason that it is gentle. Handcraft does not, so to speak, overpower the matter but only gears into the matter’s own flow in a certain direction. Handcraft is not the master of the form buried in the matter, it is the servant of that form. Recall Aristotle’s thesis that the *eidōs* is the genuine producer and that everything else is subservient to it. That is exactly why ancient technology might be determined in its essence as a disclosive looking. If handcraft is subservient to something already implicit in the matter, then indeed the prime work of the handcraftsman can be understood as the gentle occupation of contemplation, of looking disclosively upon that to which it is subservient, upon that whence it receives guidance, namely the Being of some being, or, speaking generally, Being as such. Because handcraft is gentle, because it desires to nurture Being, it can be understood as primarily theoretical, as the disclosive looking upon Being. Power-machine technology is precisely powerful; it enforces its will upon matter, imposes a form onto matter, rather than merely nurturing a form from latency to visibility. Power-machine technology is pragmatic; it desires results and cannot be bothered with theory. Through power machines, human will is *inflicted* on matter; the man running a power machine is a dictator. He forces his will onto matter. That is why modern technology does not seem to be an affair of looking disclosively upon Being; such a gentle, theoretical occupation is of no concern to a dictator or pragmatist. Modern technology, we say, is interested only in results; it is practical and precisely not theoretical”.

en Miguel Ángel como en un avezado cirujano hay una presencia de lo tecno-lógico mas se trata de dos modos de darse de este rasgo de la tecnicidad que, al ser puestos en una misma balanza, denotan un desfase categorial. Aunque Heidegger parta de la idea de que toda técnica es τέχνη y en ese sentido implica *poiésis* no creo que resulte del todo correcto pensar la compleja técnica moderna desde una dimensión poiética anclada al concepto mismo que Heidegger tiene del pro-ducir griego. En otras palabras, la escisión entre los dos tipos de técnica es improcedente si se apoya en la idea misma de la violencia pues esto no constituye de manera radical un rasgo propio de la técnica moderna. En efecto, si se mira con una lente un tanto más gruesa, es posible inferir en todo des-velamiento del mundo, propio de lo tecno-lógico de la tecnicidad, una suerte de violencia, en la medida en que se trata de un empoderamiento; hay violencia cuando algo es des-velado y traído a la presencia, pues la *poiésis* implica, de algún modo, ruptura, penetración y un cierto nivel de invasión. El empoderamiento técnico del mundo supone violencia en la medida en que trae consigo la idea de una irrupción, esto es de una entrada abrupta, *violenta*, a un lugar previamente inhóspito. Por supuesto, esta imagen de la *poiésis* como una forma de violencia tiene un supuesto fundamental y es que el empoderamiento técnico del mundo que despliega lo tecno-lógico de la tecnicidad supone un movimiento que pone en marcha una re-organización del estado de cosas precedente (inefable para el hombre, pues todavía no constituye mundo) y en ese sentido, penetra y desordena esa realidad que lo precede pero que no constituye su mundo. Lo que resulta inconcebible es pensar en un estadio de armonía total entre el hombre y su entorno y, desde esta postura, comprender la armonía como una suerte de dejar a la naturaleza *ser libremente* y mostrarse en toda la claridad de su ser, como lo sugiriera el mismo Heidegger en su texto sobre la esencia de la verdad. Digo que esto es inconcebible porque la relación entre el hombre y su entorno es, ya siempre, una relación que está *técnicamente mediada* y que no puede comprenderse en su densa complejidad de otra manera. Heidegger ha utilizado en muchas ocasiones la imagen del venir a la presencia, del des-ocultamiento como el punto clave para comprender la esencia no solo de la técnica,

sino de la verdad, del ser mismo. El claror que brilla en el des-ocultarse, empero, no tiene el sosiego –por decirlo de algún modo– que Heidegger parece ver. Esto se hace más claro cuando trata de aclarar qué entiende por el pro-ducir mismo, esto es, por la *poiésis* misma:

Todo estriba en que nosotros pensemos el pro-ducir en su completo alcance y, al mismo tiempo, en el sentido de los griegos. Pro-ducir, *poiésis*, es no sólo la hechura artesana, no sólo el traer a forma y figura artístico-poético. La φύσις incluso es *poiésis* en el más elevado sentido. Pues, lo presente tiene en sí mismo el brotar en el pro-ducir, por ejemplo, el brotar de las flores en, el florecer. Por el contrario, lo producido artesana y artísticamente, por ejemplo la copa de plata, tiene el brotar en el pro-ducir no en sí mismo, sino en otro), en el artesano y en el artista (PT, 120).

Sin embargo, la comprensión de la *poiésis* en su dimensión de lo natural no me parece tan clara como lo es para Heidegger. Si bien es posible rastrear una serie de ciclos en la naturaleza como la luna, las mareas, las estaciones, los periodos menstruales en el cuerpo femenino, las épocas de cosecha, también lo es que la idea misma de periodo y de lo cíclico inherente a estos movimientos sólo puede ser comprendida si hay un λόγος técnico que permita individuarlos, si hay un empoderamiento previo del mundo; más sencillo aún: la idea de que la naturaleza es *poiésis* en “el más elevado sentido” supone un acto de violencia previo por parte del hombre que, al *comprender* el modo mismo como se dan los modos de producir de la naturaleza, se apodera de ella. Cuando se despliega la doble *poiésis* de lo tecno-lógico a lo que asistimos en los movimientos de comprensión y de onomástica que mienta el λόγος es, precisamente, a un acto *violento*. Quizás lo que resulte más complejo desde el uso mismo del lenguaje común sea comprender que la *violencia* no siempre implica un detrimento o un desmejoramiento del estado de cosas. Cuando con Gell y Blumenberg mostraba el principio mágico-mítico que subyace a lo técnico allí se vislumbraba el hecho mismo de que el entorno es organizado y parcelado siguiendo ciertos impulsos propios de la tecnicidad que en su *violentar* el caos originario, traerían un orden (tecno)-lógico que daría origen a

la noción misma de mundo. Lo que quiero decir aquí es que todo acto que implique *poiésis* supone una forma de violencia y que, en ese sentido, la primera parte del argumento tal y como la plantea explícitamente Rojcewicz, pero también el mismo Heidegger, es insuficiente para trazar una escisión entre los dos tipos de técnica y que, en el acto mismo de la *poiésis* puede empezar a inferirse la idea de una *autodeterminación* que, desde lo tecno-lógico de la tecnicidad, constituiría la condición de posibilidad misma de lo humano. De ahí que el *Ge-stell* no baste por sí mismo para comprender la técnica moderna porque, en primer lugar, no existe algo así como una τέχνη “antigua y pura” y una técnica moderna amenazante y peligrosa. El concepto mismo de *técnica moderna* que involucra el *Ge-stell* es problemático en la medida en que establece una serie de puentes y de anclajes categoriales que supondrían que el des-ocultar de la técnica moderna debería seguir esa *poiésis* elevada de la naturaleza misma. Esto es un error pues la naturaleza, *per se*, no tiene un impulso poiético dado que la posibilidad de comprender *esa poiésis* supone un empoderamiento tecno-lógico del mundo. Comprender el mundo es un acto de violencia. Heidegger piensa en dos modos diversos de darse de la técnica y ancla su reflexión sobre la modernidad y la técnica a un tipo de discurso que resulta mucho más una crítica al modo de vida/producción capitalista que una recuperación de la esencia misma de la técnica en la que el *Ge-stell* como im-posición, presenta al hombre su destino como un destino trágico y como errancia; precisamente es el punto que he tocado con Sloterdijk y que me interesa para comprender el problema del determinismo. Esta es la segunda parte del argumento.

Heidegger des-centra la reflexión sobre el modo de des-ocultar de la técnica moderna a través de la idea de la pro-vocación. Sin ser muy claro con el tipo de categoría que constituya la pro-vocación misma, es posible comprenderla en el marco de PT, como una suerte de solicitud, pero una solicitud marcada por la voluntad de poder y por un deseo de control de la naturaleza misma. De ahí que Heidegger sostiene:

El desocultar que domina a la técnica moderna tiene el carácter de poner en el sentido de la pro-vocación. Esta acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas en la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado, acumulado; lo acumulado, a su vez, repartido y lo repartido se renueva cambiado. Descubrir, transformar, acumular, repartir, cambiar, son modos del desocultar (PT, 125).

Los últimos cinco verbos en infinitivo constituyen la espina dorsal de la crítica heideggeriana a la técnica que, de a poco, se transforma en una crítica a la experiencia misma de la modernidad. Estos cinco modos del des-ocultar encierran el *modus operandi* del capitalismo y, en ese sentido, la reflexión de Heidegger toma otro camino. El modo de ejercer violencia se convierte en un pro-vocar, en un solicitar las energías ocultas que convierte el fin de la técnica moderna en una penetración violenta a las entrañas de la tierra, tanto así que llega Heidegger a afirmar que “ya hoy día no hay más objetos, *Gegenstände* (el ente en tanto que se tiene de pie ante un sujeto que lo tiene a la vista —ya no hay más que *Bestände* ([constantes]: el ente que está listo para el consumo); [...] quizás se podría decir: no hay más substancias, sino [...] subsistencias, en el sentido de ‘reservas’. [...] Ya no hay nada más que *Bestände*, [constantes], *stocks*, reservas, fondos” (LT, 111).

Ahora bien, esta crítica, a mi juicio, no es una crítica que engrane de modo decisivo el problema mismo de la técnica en un sentido en que permita presentarla como *Ge-stell* de modo que pueda ser concebida como una im-posición. Es cierto que deliberar acerca de la técnica después del S XIX supone pensarla inmersa en procesos sociales densos y complejos como la Revolución Industrial, el advenimiento de la sociedad de consumo y, en general, de todas las consecuencias que el capitalismo industrial trae consigo. Empero, creo que la visión bivalente de Heidegger resulta insuficiente pues —y espero se me permita este movimiento aquí— más allá de la pregunta misma por el ser y por los modos de acontecer de la verdad en el des-ocultamiento de lo técnico, a lo que se asiste en el S XIX es a un

proceso fuerte de complejización del sistema técnico con un consecuente reflejo en la totalidad intersistémica. La Revolución Industrial –y esto lo sabe Heidegger con claridad– no es un proceso *ex nihilo* sino que obedece a una compleja dinámica que se había ya puesto en marcha desde la experiencia misma de una modernidad cientifizante que había buscado objetivar el mito del progreso en la innovación técnica. Así, creo que Heidegger camina por un sendero que no ofrece mayor rendimiento en la medida en que su actitud bivalente y desconfiada hacia la técnica lo obliga a seguir haciendo esquí acuático sobre su propia realidad, pues lo que hay el fondo de la idea misma del *Ge-stell* es, como lo anotaba páginas atrás con Stiegler, es una fuerte complejización del sistema técnico que provoca una amplificación y una *mundialización* del modo mismo en que el sistema técnico opera. Le desconfianza heideggeriana parecería estar fundada en la falta de arbitrio del hombre sobre su técnica y una suerte de verse abocado a una posible depredación del planeta a través de la im-posición en que se ha convertido para él la técnica moderna, pero, considero, hay algo más de fondo. El des-ocultar provocante que caracteriza la técnica moderna no podría ser pensado como una forma de darse en abstracto de los modos mismos del proceder de lo técnico sino, más bien –aceptando momentáneamente este punto– como una consecuencia del modo de producción capitalista sintetizado en el descubrir, transformar, acumular, repartir y cambiar implícitos en el des-ocultar mismo. Es decir, a la pro-vocación subyacería un modo de λόγος técnico que, al parecer, es que el que Heidegger intenta evidenciar como insuficiente en tanto olvida el ser y de aboca a lo ente en medio de una dinámica de producción, distribución y consumo que presentaría lo que es como “marcado por el dominio de la esencia de la técnica moderna, dominio que se manifiesta ya en todos los campos de la vida por medio de características que pueden recibir distintos nombres tales como funcionalización, perfección, automatización, burocratización e información” (OT, 20). Lo que se marca aquí es, entonces, un λόγος técnico que estaría modelado por una racionalidad propia de la época de la técnica moderna que, en este orden de ideas, habría re-configurado el modo mismo del ver al mundo y verse del propio hombre: “de la misma manera

que llamamos biología a la representación de lo vivo, la representación y formación de ese ente dominado por la esencia de la técnica puede ser llamada tecnología” (OT, 20).

El carácter im-positivo del *Ge-stell* tendría que ver, entonces, con una suerte de λόγος técnico que, marcado por el mundo que des-oculta la técnica moderna en su complejidad, llevaría al hombre por el camino de la errancia. Baste pensar aquí que a la idea misma de *Ge-stell* Heidegger parece contraponer al modo de un “negativo especular” lo *Ereignis* que, traducido usualmente como “acontecimiento apropiador” sugeriría un cambio en el modo mismo del des-ocultar. Un modo de darse de la verdad en un sentido acogedor, en un sentido que, en mi opinión, recuerda la idea de *ser-responsable-de* (*to consider carefully*, en la traducción inglesa de PT) que Heidegger anotara a propósito de la idea del artífice –la causa eficiente– de la tetrapartición aristotélica y que estaría por fuera del λόγος subyacente al des-ocultar pro-vocante de la técnica moderna. La técnica moderna constituye un peligro en la medida en que Heidegger la traduce como una puesta en marcha de ese des-ocultar provocante, de una voluntad de poder que se objetiva en un modo instrumental de uso de la ciencia moderna. Uno de los fulcros de la caracterización heideggeriana de la técnica moderna es el hecho mismo de que ésta constituye un modo de uso de la ciencia exacta consolidada a lo largo de la experiencia de la modernidad: “Se dice que la técnica moderna es incomparable con todas las anteriores, porque se apoya en la ciencia moderna, natural y exacta” (PT, 122). Esta formulación va a ser clave para entender la idea de *Ge-stell* en la medida en que posibilita a Heidegger para hablar de una técnica moderna que, en tanto se apoya en una base que tiene sus pilares en la ciencia moderna –natural y exacta– va a constituir ya no una mirada al Ser y su dominio esencial no será la esencia de las cosas en general sino, más bien, la persecución de hechos empíricos, prácticos y verificables¹⁰⁴; lo que Heidegger parece anunciar aquí es el hecho

¹⁰⁴ Sobre este punto señala Rojcewicz: “We ourselves say that modern technology is scientific, that it “has things down to a science,” and we mean that modern technology is exact, that it has dispelled all guesswork and chance. On the other hand, we call handcraft technology an art (the Greek word

mismo de que el uso de la técnica moderna habría incluso eclipsado el sustrato científico sobre el que se ha erigido constituyéndose en una búsqueda con fines de producción y explotación que habría terminado reduciendo la totalidad de lo que existe a *constantes*, a simple *stock* y habría trasmutado al hombre mismo al estatus de *recurso humano*: prescindible y renovable. En palabras de Heidegger,

[...] el hombre de la era técnica está pro-vocado de un modo especial y sobresaliente al desocultar. Este concierne inmediatamente a la naturaleza como al principal almacén de existencias de energías. Conforme a esto, el comportamiento establecedor del hombre se muestra ante todo en la aparición de la moderna ciencia natural exacta (PT, 131).

Hay un punto que es aquí indiscutible y que constituye, además, una vieja discusión a propósito de lo que Heidegger haya querido decir en la PT y es la constitución misma del significado del hombre en la época posterior a la Revolución Industrial y que está hilado por el hecho mismo de que, en tanto revolución, implica un des-centramiento de toda certeza precedente y obliga a rearmar el repertorio de conceptos con los que pretende pensarse una época. En ese sentido la transformación del hombre en recurso no implica, a mi juicio, un detrimento en su condición misma sino, más bien, una suerte de re-ordenación ontológica de sus supuestos. Esto es, si se hace necesario re-pensar al hombre hay que hacerlo desde los nuevos marcos que sugieren las complejizaciones de lo técnico y, en general, de la totalidad intersistémica, punto que incluiría, a mi juicio, no sólo la problemática atinente a la condición del hombre en el ámbito del trabajo

techne is even translated very often as “art,” understood in opposition to science or knowledge), and we mean that it is hit or miss, that it depends on the skill of some particular person. Thus, if modern technology does rest on science, it cannot be characterized as a disclosive looking at Being, and its essential domain is not the essence of things in general. Modern technology looks to science, to scientific, empirical, practical, proven facts, and is not guided by a murky theory about what it means to be in general. A murky foundation leads to an inexact, “artsy” technology. Modern technology is based on exact, objective science, not upon an obscure disclosure of Being; that is what makes it absolutely novel and incomparably different from the previous technology”. (2006:69).

y su reducción a recurso sino toda suerte de actividades que, engranadas en el sistema técnico complejo, determinarán formas de vida y prácticas cotidianas que también podrán ser pensadas como reducidas a constantes. Como lo ha sugerido Edwards, para Heidegger el *Ge-Stell* se traduce en una suerte de modo de vida propio de una época y la técnica moderna queda caracterizada como

[...] la manera fundamental en la que el mundo humano es constituido y habitado; es un conjunto abarcante de prácticas lingüísticas y comportamentales que permiten que nuestras cosas estén en torno a nosotros de una manera particular, que le da las cosas que aparecen en nuestro mundo un Ser peculiar, un significado particular, un sentido particular¹⁰⁵ (2002: 111).

Ahora bien, esta interpretación –afortunada– de la técnica moderna en Heidegger los llevará a sostener que así como la naturaleza y el hombre son *constantes*, en el sentido en el que ya lo he indicado, habría ciertas prácticas que tendrían, de igual modo, dicho estatus. Así, por ejemplo, las experiencias cotidianas quedarían imbricadas dentro de esta la idea de lo constante:

Los hábilmente moldeados del control remoto de la televisión están hechos para ser oprimidos una y otra vez (por cualquiera) sin delicadeza o atención, de la misma manera que la taza de café de cerámica blanca está hecha para no ofrecerle a mi mano (ni a la cualquiera) resistencia o interés. Estas cosas, como el cepillo de dientes e innumerables otras están hechas para “desaparecer” en el uso que les damos; deben estar allí para nosotros sólo hasta el punto en que son útiles sin implicar impedimentos ni escrutinios cuidadosos. “En sí mismas” son, uno quisiera decir, anónimas e intercambiables; no tienen una realidad para nosotros más allá de ser cosas particulares. Mi televisor se parece y funciona de manera muy similar al de cualquier otra persona, y ciertamente mi taza de café y mi cepillo de dientes son

¹⁰⁵ Original: [...] the fundamental way in which the world of human beings is constituted and populated; it is an overarching set of linguistic and behavioral practices that allow our things to appear around us in a particular way, that give to the things that appear in our world a particular Being, a particular significance, a particular sense

prácticamente indistinguibles de un conjunto indefinidamente grande de objetos similares. Mi cereal del desayuno de hoy sabe exactamente como el de ayer y (este es el punto crucial) *esto es lo que hace que ellos sean lo que son*. Esa intercambiabilidad anónima de todas estas cosas es lo que hace que ellas sean el tipo de cosas que son; es lo que les da su Ser como *Bestand*¹⁰⁶ (Edwards, 2002: 113).

Aunque esta lectura supone una mínima capacidad performativa del hombre, la búsqueda de Heidegger es valiosa en la medida en que logra mapear los cambios mismos que trae consigo la modernidad entendida como la experiencia de la producción industrial y en que logra hacer un llamado a la idea de la responsabilidad que implica la complejidad que se des-vela en los nuevos modos de darse de lo técnico. Sin embargo, esto no implica una errancia ni un destino fatal, ni mucho menos una búsqueda –con Hölderlin– de una posible salvación buscando la *poiésis* en lo poético de la τέχνη griega¹⁰⁷. Con todo, y a pesar de que gran parte de su reflexión constituye –aún a su pesar– un proyecto esencialmente metafísico, Heidegger logra entrever una idea muy valiosa y es el hecho mismo de que una filosofía de la técnica no puede ser hecha a partir de la objetualidad pues ésta constituye sólo una parte de la dimensión compleja que engloba la técnica misma y, en ese sentido, ubica al hombre como centro de la reflexión. En este camino, ya lo he mostrado en las páginas anteriores, en medio de las escisiones y las bivalencias, producto de una comprensión metafísica de la técnica, la idea de Heidegger parece convertirse en una variante del Apotegma McLuhaniano que, aunque de un modo

¹⁰⁶ Original: The deftly shaped buttons on the television's remote control are made to be punched again and again (by anyone) with no delicacy or attention, just as the white ceramic coffee mug is intended to offer to my hand (and to any hand) no resistance or interest. These things, like the toothbrush and innumerable others, are supposed to "disappear" into our use of them; they are supposed to be there for us only insofar as they are useful without impediment and without our careful scrutiny. "In themselves" they are, one wants to say, anonymous and interchangeable; they have no reality for us as particular things. My television set looks and performs much like every other one, and certainly my coffee mug and my toothbrush are virtually indistinguishable from an indefinitely large number of similar objects. Today's breakfast Grape-Nuts taste exactly like yesterday's and (this is the crucial point) *that's what makes them what they are*. That anonymous interchangeability is what makes all these things the kind of thing they are; that's what gives them their Being as *Bestand*"

¹⁰⁷ De hecho, dudo que la búsqueda tenga que ser pensada en términos de salvación pero, más aún, no creo que esa salvación deba ser pensada en términos de un "reconducir hacia la esencia, para, de esta manera, traer ante todo a la esencia a su propio brillar".

del todo determinista, terminará sosteniendo que la técnica se constituye en su propio fin y que el modo de darse de la técnica moderna es la tecni-ficación de la totalidad de lo existente: *el medio es el mensaje*.

De este modo, la habilidad como surfista de Heidegger, tal y como la plantea McLuhan debería ser re-pensada no porque el alemán fuera consciente de los alcances mismos de su reflexión en los términos en los que lo he planteado, sino porque lo interesante de Heidegger es que presenta la técnica como modo de configuración de una época y como lugar de la producción misma del sentido de lo humano. No me interesa pensar aquí, con Heidegger, si hemos perdido el camino del Ser, pues creo que la técnica moderna no es otra cosa que la resulta de la paulatina complejización sistémica e intersistémica y que el capitalismo al que hoy nos enfrentamos, y que queda encapsulado en los cinco modos del des-ocultar, sólo puede entenderse desde la tensión estructurante/estructurado y desde un des-velamiento del mundo cuyo inicio estaría en el *amanecer* mismo del hombre, y que se des-plegaría como ese *continuum* que constituyen las unidades lógicas que hilan el armazón de las coherencias que componen el sistema técnico. Esto, por supuesto, no implica uniformidad y la idea de *continuum* lo que pretende evidenciar es la presencia misma de la tecnicidad que, recuérdese, no puede ser confundida con el hecho técnico, concreto y particular. La complejización trae consigo, entonces, la necesidad de re-pensar la idea del hombre en tanto hombre en la medida en que oscurece los supuestos fundamentales sobre los que ha sido erigida la figura misma a lo largo de las experiencias mismas de lo humano a lo largo de los tiempos.

Cuando retomo el Apotegma mcluhaniano desde Heidegger lo que se evidencia, a mi modo de ver, es que la noción misma de *medio* es la que no puede ser instrumentalizada. En el momento en el que Heidegger deshecha este camino por considerarlo correcto pero insuficiente reviste lo técnico de la necesidad de ser pensado desde su sentido mismo. Como lo he mostrado, muchos de los supuestos

heideggerianos se alejan de la concepción de lo técnico y de lo tecno-lógico de la tecnicidad que he venido sosteniendo pero recuperan al hombre como elemento central. El determinismo en Heidegger se traduce bajo la idea de un peligro que ensombrece lo humano mismo y la totalidad de lo que existe mediante la reducción a constantes; sin embargo, en una lectura quizá menos ortodoxa creo que PT ofrece elementos clave para pensar el determinismo en términos de la autodeterminación.

Un determinismo pensado en términos de una técnica que escapa al control del hombre y que se vuelve contra sí mismo es, a mi juicio, una forma de pensamiento anacrónica en la medida en que descansa sobre un presupuesto poco defendible que es la idea de la autonomía de la técnica. Como lo ha mostrado Dusek, “la afirmación de que la tecnología es autónoma es la afirmación según la cual la técnica es independiente del control o decisión humanos. La técnica tendría su propia lógica o, más de un modo más metafórico, la técnica tendría una vida propia¹⁰⁸” (2006:105). Esto, de entrada supone una visión oscura de lo técnico y sugiere una noción de hombre que, quizás en un sentido heideggeriano, entra a ser un funcionario más de la técnica misma. Esta visión ensombrecida de lo técnico resulta problemática en la medida en que desconoce lo tecno-lógico de la tecnicidad. Liberada de su dimensión objetual la técnica empieza a des-velarse como el *medio* mismo en el que acontece lo humano. Desde Leroi-Gourhan hasta Heidegger lo que subyace es una construcción de lo humano en virtud de lo tecno-lógico de su propia tecnicidad, que no puede confundirse con la idea de una técnica que modula lo humano, en abstracto. Por eso, cuando McLuhan habla de *medio*, su comprensión *inicial* y ligera como medio de comunicación resulta imprecisa e insuficiente.

¹⁰⁸ Traducción mía.

2. LA SEXTA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. METÁFORAS

[...] la naturaleza del hombre estaba siendo traducida rápidamente en sistemas de información, que producirían una enorme sensibilidad global y ningún secreto. Como siempre, el hombre no se percataba de la transformación
B.R.Powers

*Llevado hasta el extremo,
el hombre se convierte en "una criatura de su propia maquinaria"*
M. McLuhan

*Arcos y flechas son tan parte de la evolución
como el hecho de perder nuestras colas*
M. McLuhan

[...] al leer este libro, recordé algunas de mis propias declaraciones irrelevantes acerca de la banalidad de los culebrones o de absurdidad del telediario de las nueve
L. Lapham. (Introducción a CM)

La visión heideggeriana de la técnica ha permitido re-formular, al menos parcialmente, el Apotegma mcluhaniano y ha puesto sobre la mesa la necesidad de re-pensar aquello que la noción misma de *medio* mienta. El lenguaje común, coloquial y cotidiano, así como el especializado reúnen casi cuarenta acepciones del vocablo en los más diversos contextos¹⁰⁹. Aquí, por supuesto, la acepción que más parecería responder a las expectativas de una reflexión sobre lo técnico podría ser aquella que sugiere, precisamente, la instrumentalidad de la noción de *medio*: *11. m. Cosa que puede servir para un determinado fin. Medio (s) de transporte, de comunicación*. Esta es la versión más común del término y la que, hemos visto, sugiere un determinismo en el que parecería escindirse la cultura de los demás sistemas que componen ese todo del actuar humano. Las interpretaciones más tradicionales de McLuhan han visto en esta definición lexicográfica el mejor camino para interpretar el Apotegma toda vez que, al instrumentalizar la reflexión, queda abierto el camino para pensar al canadiense como una suerte de teórico de la innovación técnica y como un gurú y profeta de los avances de lo técnico cuya

¹⁰⁹ Hago referencia a la edición en línea de la vigésima segunda edición del Diccionario de la Real Academia Española que puede consultarse en: <http://buscon.rae.es/draeI/>. La numeración de las acepciones a la que haré referencia en este texto corresponde a la entrada '*medio*' en este lexicón.

función básica habría sido la de tomar una instantánea “crítica” de la realidad electrónica que veía surgir en la década del sesenta del siglo XX. Pues bien, creo que esta es una interpretación errada del Apotegma en tanto se apoya en una visión limitada del problema mismo que implica pensar una noción más amplia como la de *medio* que, vista a la luz de la idea de la tecnicidad y de la doble *poiésis* de lo tecno-lógico, resulta mucho más rica y compleja.

Cuando me acercaba en la segunda parte del trabajo a la modernidad como experiencia de lo escritural lo que quedaba de manifiesto era la capacidad estructurante de lo técnico en su propia complejización. En ese sentido, la escritura, uno de los temas fundamentales de la GG, no era pensada en términos de un medio de comunicación sino, más bien, en términos de una suerte de técnica de in-formación. El paso hacia lo escritural lo que sugería era, en esencia, un cambio de *medio* que no sólo tiene que ver con la concreción en un objeto producido técnicamente de las formas de transmitir el conocimiento sino, en particular, con el ecosistema mismo en el que el hombre se ve inmerso. De ahí que emerge una segunda acepción lexicográfica que podrá dar algunas luces adicionales al problema: *16. m. Conjunto de circunstancias culturales, económicas y sociales en que vive una persona o un grupo humano.* Esta segunda idea del *medio* tiene un alcance mucho mayor en la medida en que, de entrada, sugiere la posibilidad de pensar en términos de los varios niveles de la totalidad intersistémica y nos obliga a virar nuestro punto de reflexión hacia la capacidad estructurante de lo técnico en detrimento –aunque un detrimento performativo– de la dimensión instrumental.

Así, creo que lo que se pueda llegar a entender por *medio*, deberá necesariamente estar engranado a la visión de la historia que presenta McLuhan y que, como se sabe, se erige anclada a los diversos sistemas técnicos y es pensada en virtud de su propia complejización. Esta postura mcluhaniana ha sido profundamente criticada en la medida en que se le acusa de elaborar una comprensión lineal de la historia, desatendiendo las particularidades y especificidades de cada cultura y de hacer del

devenir histórico una especie de subalterno de la innovación técnica. La interpretación que se propone de McLuhan es esos términos es insuficiente en la medida en que hace una lectura bivalente –en el mejor de los casos– del actuar humano y supone lo técnico y lo cultural como escindidos. Como ya lo he mostrado suficientemente, esta visión es limitada y, a mi juicio, errónea. La idea de la linealidad tendría que ver con una concepción de la historia en términos de una evolución que desatendería los procesos anteriores en términos de una superación progresiva cuando, en realidad, lo que opera en McLuhan es –hasta donde el canadiense llegó a pensarlo– un proceso cíclico de tribalización-destribalización-retribalización, anclado a la complejización del sistema técnico. Estos dos puntos son de importancia capital para comprender la idea misma de *medio* en la medida en que sugieren menos una especulación sobre lo técnico-instrumental y más una reflexión sobre la complejidad que los modos de darse de lo tecno-lógico de la tecnicidad supone.

Los modos de darse de lo técnico corresponden, para McLuhan, al modo mismo de des-velamiento que se da en lo tecno-lógico. Las implicaciones de lo técnico tienen un reflejo especular en las formas de vida del hombre y se objetivan en términos de producción de significado. Lo tecno-lógico es, en el contexto de la reflexión mcluhaniana, fundamental para comprender el modo mismo en el que el hombre concibe su propio entorno; de ahí la importancia de la idea de *medio* no sólo como instrumento sino como *entorno*. Hemos visto cómo McLuhan concibe la cultura en términos de (*medio*)ambiente (*environment*), esto es, como una suerte de ecosistema en el que converge el todo de las esferas del actuar humano. En ese sentido, la visión que McLuhan tiene de la cultura es densa y compleja y no se limita simplemente a pensar en las herramientas y los objetos sino en el modo en el que estos dis-locan los modos mismos de ver del hombre. En mi opinión, la noción de *medio* en McLuhan sólo puede ser comprendida si se pone como pivote de la reflexión al propio hombre.

En este orden de ideas, la historia, tal y como la presenta McLuhan en términos de “una cronología en tres etapas en la cual la cultura oral es seguida por la era de Gutenberg y, ésta a su vez, por la era de los medios electrónicos” (Lash, 2005: 299), resulta ser un modo de sistematizar –a falta de un mejor término– los diversos modos de darse de lo tecno-lógico de la tecnicidad. Lo que subyace a cada uno de estos tres momentos no es una técnica dominante, es una forma de ver el mundo y, en ese sentido, lo que propone McLuhan puede ser comprendido como una historia del hombre mismo. Lo que se juega aquí no es otra cosa que la noción misma de transductividad que ya he trabajado a lo largo de este texto y que evidencia, una vez más, que hombre y técnica constituyen dos polos dialécticos de una única relación y, por ello, la comprensión determinista de McLuhan no es plausible en la medida que, al hombre mismo subyace su propia autodeterminación en el sentido que mienta lo tecno-lógico de la tecnicidad. Volvamos, con esto sobre la mesa, a la idea de *medio*.

El primer punto yace, entonces, en el abandono de la instrumentalidad como premisa de reflexión pues es el sentido mismo de los modos de darse de lo tecnológico es lo que me interesa aquí y es, precisamente, el camino que Heidegger ha abierto; así, McLuhan –en *La Aldea Global*, un texto un tanto menos conocido– anuncia lo siguiente: “las tecnologías, al igual que las palabras, son metáforas. De este modo, comprometen la transformación del usuario en tanto que establecen nuevas relaciones entre éste y sus medios” (AG, 24). Más adelante afirma: “La etimología de todas las tecnologías humanas se halla en el mismo cuerpo; son, por así decirlo, artificios proteicos, mutaciones, metáforas del cuerpo o de sus partes”. (AG, 48) La idea de la metáfora es profundamente iluminadora, pues McLuhan la utiliza en su acepción más primordial (μεταφέρω) que puede ser comprendida de dos maneras esenciales:

1. El verbo griego μεταφέρω sugiere, literalmente, el mismo significado que mienta el vocablo latino *transferre* que significa, sin más, ‘transferir’, ‘llevar

a otro lado'. Esta idea indica inmediatamente el cambio que es inherente a la metáfora misma y que anuncia, para McLuhan, el carácter in-formador que tiene la técnica. "Al igual que las palabras" –ya originadas en el impulso onomástico de la doble *poiésis*– la técnica (de la que las palabras hacen parte, por supuesto) tiene el poder de modelar el entorno, de hacerlo otro, pero este modelar no puede ser pensado en abstracto. De ahí que la metaforicidad de la técnica lo que sugiere es el paulatino des-velamiento del mundo que es *transferido/traído* por el hombre mismo en virtud de la capacidad poiética de la metáfora. Así, el fulcro de la reflexión se revela como doble en la medida en que la metáfora cobra sentido en virtud de la transductividad entre hombre y técnica: cuando la técnica se piensa como metáfora quien es capaz de interpretar lo que se des-oculta en la transferencia es, por supuesto, el hombre.

2. Muy de cerca, se desprende un segundo modo de interpretar la metaforicidad mcluhaniana pensando en la dis-locación misma que produce toda metáfora. El sentido trasladado es *poiésis* e implica lo tecno-lógico en la medida en que des-vela lo oculto: sólo se produce significación cuando algo es comprendido y esto es, en gran parte, lo que hace lo tecno-lógico de la tecnicidad en la medida en que troca la cosmovisión misma.

La historia que bosqueja McLuhan es la historia de la metaforicidad de lo técnico. Esta idea no sólo *arquitectura* en un sentido fuerte la idea de la in-formación presente en la técnica sino que, de algún modo, permite evidenciar el carácter mágico-mítico que tiene la tecnicidad misma en tanto impulso productor-organizador de lo real. Lo tecno-lógico de la tecnicidad se objetiva en el *medio* que es, en un cierto sentido, la metáfora misma de cada época: el *medio* es el mensaje. He ahí el punto clave para comprender la auto-determinación que es explicitado en una nota al pié por McLuhan y Powers en AG:

En cada etapa de la historia humana, las tecnologías dominantes reverberan en metáforas actuales que traducen aspectos desconocidos de la existencia en formas conocidas... En tiempos bíblicos, se hacían alusiones a la agricultura y el arte de la caza, a la pesca y a la navegación y a la guerra de las tribus. Su metáfora milenaria era el Jardín. Después de Gutenberg y el Renacimiento, hubo perspectivas y puntos de vista, telescopios y microscopios, fuerza hidráulica, mecanismo de relojería, navegación y pólvora que surgieron en la era de la razón con sus fuerzas mecánicas. En la Primera Revolución Industrial, hubo motores de vapor, vías de ferrocarril, líneas de producción, progreso y evolución graduales y nexos inexistentes. Su metáfora centenaria fue la Máquina. Hoy, en medio de la Segunda Revolución Industrial, se habla de campos, de retroalimentación, de saltos de *quantum* y de información viajando a la velocidad de la luz (AG, 177).

Decir que el *medio* es el mensaje implicará, entonces, pensar lo técnico como metáfora estructurante y estructurada del modo mismo de habitar el mundo del hombre. En el pasaje que acabo de reproducir se puede apreciar claramente una metaforicidad que se mueve acompasadamente con la complejización paulatina del sistema técnico y que otorga al hombre diversos modos de empoderamiento del propio entorno, produciendo el mundo. Ahora bien, esta historia de la metaforicidad de la técnica pone sobre la mesa los cambios en el modo mismo de ver el mundo que pueden sintetizarse en la que, quizás, sea una de las fórmulas más recordadas de toda la propuesta de McLuhan: los *medios* como extensiones del ser humano.

Esta fórmula recupera de manera ejemplar la metaforicidad que he venido recogiendo pues en la idea misma de extensión, cuya raíz latina se halla en el verbo *extendere*, sugiere, la idea del trocar, cambiar, amplificar, des-plegar y, llevando un poco más lejos las posibilidades semánticas del vocablo: des-velar o des-ocultar. La idea de McLuhan a propósito de las extensiones ha hecho carrera en la medida en que ha proporcionado ciertas bases para la comprensión misma de lo que podría ser la relación del hombre con sus herramientas y sus arte-factos. En este nivel

inicial de lectura, lo que propone el canadiense es una comprensión de las metáforas mismas en que se constituye el sistema técnico –en palabras de Gille, por supuesto– no como externalidades sino como modos de auto-operación. Lo que quiero decir con esto es que la metaforicidad de McLuhan puede ser comprendida como los modos mismos en que el hombre opera a sí mismo y su entorno des-velando tecno-lógicamente lo oculto. La idea del trasladar/trocar y del *extendere* presentes en McLuhan mientan, a mi juicio, modos del des-velar, pues lo que producen las metáforas –junto con el cambio– es una amplificación misma del sentido originario¹¹⁰. Así pues, cuando las metáforas que constituyen lo técnico operan sobre el hombre, la amplificación que tiene lugar en él opera poiéticamente transformándolo y, a la vez, *morfeando* su entorno mismo. No se trata de operaciones fragmentadas. Como lo mostré en la primera parte de este texto, la doble *poiésis* no sigue una suerte de orden escalonado o causal, la *poiésis* doble constituye una operación abarcante del *lóγος* técnico; del mismo modo lo que quiero indicar con la idea de la transferencia/extensión es que, cuando se habla en los términos en que McLuhan pone la discusión, lo que tiene lugar es una *poiésis* tecno-lógica que acontece contemporáneamente en el hombre y el mundo que el hombre mismo des-vela. Así, la idea del sujeto como condición de posibilidad no trascendental del mundo se mantiene pero, el hombre “amplificado” de McLuhan evidencia el hecho mismo de que la *poiésis* de lo tecno-lógico de la tecnicidad puede pensarse en términos de in-corporación en la medida en que, al comprender el *medio* como extensión, a lo que nos enfrentamos es a la concreción de un hombre desde sí mismo se proyecta hacia fuera, idea que recuerda, a mi juicio, la *exteriorización* de Leroi-Gourhan. Hay una nueva tensión aquí: in-corporación/exteriorización. Sobre esto, McLuhan señala el hecho mismo de que

[...] todos los artefactos humanos son extensiones del hombre, salidas o expresiones del cuerpo humano o la psique, privados o corporativos. Como expresiones son lenguaje, translaciones de una forma a otra, ya sea *hardware* o *software*: metáforas.

¹¹⁰ Esto lo retomaré al final de esta parte con la idea de las tétradas y de las Leyes de los Medios.

Por supuesto que todas las palabras, en cada lenguaje, son metáforas. Desde el punto de vista estructural, una metáfora es una técnica para presentar una situación en términos de otra situación. Es decir, es una técnica de conocimiento, de percepción (hemisferio derecho) y no de conceptos (hemisferio izquierdo) (AG, 43).

La discusión empieza a tomar aquí algunos ribetes más opacos. La *extensionalidad* de McLuhan no se limita solamente a una amplificación del cuerpo en el sentido de superar las limitaciones que desde la propia fisiología tiene el hombre sino que involucra la psique misma. Aquí, además, McLuhan presenta un argumento que hasta el momento no he mencionado y que tiene que ver con las posibilidades perceptivas y *lógicas* que sugeriría cada uno de los hemisferios del cerebro humano. Veamos esto.

Aunque McLuhan no es muy claro en términos de proponer una explicitación conceptual del modo mismo en el que utiliza la teoría de los hemisferios hay una idea de base que permite comprender el punto central hacia el cual se dirige su reflexión. En la presentación de AG, Powers sostiene que, para McLuhan,

[...] el espacio visual es el conjunto mental de la civilización occidental, tal como ha procedido durante los últimos 4000 años para esculpir la imagen de sí misma monolítica y lineal, una imagen que enfatiza el funcionamiento del hemisferio izquierdo del cerebro y que, en el proceso, glorifica el razonamiento cuantitativo”. Y en ese orden de ideas, prosigue Powers, “el espacio acústico es una proyección del hemisferio derecho del cerebro humano, una postura mental que aborrece el dar prioridades y rótulos y enfatiza las cualidades tipo norma del pensamiento cualitativo. McLuhan señaló repetidamente que la pasión del conjunto mental del espacio visual deja poco lugar para las alternativas o la participación (AG, 7).

A partir de esta bipartición, McLuhan lo que va a dibujar es la paulatina tensión entre los dos hemisferios del cerebro que aparecerían en un continuo juego de primacía de ciertos modos de ver el mundo sobre otros. Utilizando la imagen de “la

figura y el fondo” la reflexión de McLuhan evidencia que la forma de comprender el mundo está dada por el hemisferio dominante y que esto se traduce en ciertos modos de presentarse de lo tecno-lógico. Afirma el canadiense: “todas las situaciones culturales están compuestas por un área de atención (figura) y un área mucho mayor de desatención (fondo). Ambas están en estado continuo de interacción abrasiva, con un límite o intervalo entre los mismos que sirve para definir las a ambas en forma simultánea” (AG, 22).

La tecnicidad, como carácter constituyente de lo humano, se objetiva en la concreción de los diversos sistemas técnicos que, con mayor o menor nivel de complejidad (auto)determinan el existir mismo del hombre; así, el hemisferio izquierdo, sería el punto de toque para pensar el tipo de razonamiento monolítico y lineal que habría caracterizado a occidente. Aunque el uso que hace McLuhan de la imagen del hemisferio no sea lo suficientemente preciso y riguroso¹¹¹ lo que realmente interesa aquí es el concepto de empoderamiento que subyace a la reflexión misma. Cuando se habla de extensiones del cuerpo y de la psique y, a la

¹¹¹ Numerosas afirmaciones que hace McLuhan a propósito de los más diversos campos del saber humano, son muchas veces erradas o inexactas. Este punto a propósito de las funciones y especialidades de los hemisferios cerebrales no es muy preciso. Como lo muestran Kenneth Hugdahl y Richard Davidson en la introducción a *The Asymmetrical Brain*: “Folk psychology statements like “the left hemisphere is specialized, or dominant, for language, and the right hemisphere is specialized, or dominant, for visuospatial functions, or space orientation” obviously tell an incomplete, and sometimes inaccurate, story. First of all, such statements imply that the brain basically is specialized only for two functions, language and the ability to orient in the environment. Second, they imply that half the brain does only language and the other half does only visual processing. This also is obviously wrong. On the contrary, a prevailing aspect of research throughout the history of brain asymmetry is the notion that asymmetries exist at all levels of the nervous system, including also the peripheral and autonomic nervous systems. Another prevailing idea is that asymmetries exist not only for higher cognitive processes, like language and visuospatial processing, but also for emotional processes. A third aspect is that recent advances in methods have made it possible to quantify structural asymmetries with much greater precision and resolution than was available previously. This has resulted in new theories and models of how functional asymmetries may have their structural correlates in brain anatomy. A fourth aspect is the development of the new neuroimaging techniques, both hemodynamic techniques [...]. A fifth aspect of recent asymmetry research is its application to clinical areas with regard to psychiatric, neurological, and developmental disorders. It is our intention to cover all these ideas and developments as a reflection of the current status of the field, from both a basic research and a clinical perspective” (2003: x).

vez, se refuerza una idea de la dominancia del hemisferio izquierdo en tanto especializado en el razonamiento lineal, lo que evidencia para McLuhan es la forma en el que la tradición escritural ha moldeado la cosmovisión occidental. Esto tiene consecuencias en la construcción misma de las metáforas y, por supuesto, evidencia un modo particular de darse de lo tecno-lógico. La posibilidad de extender(se) radica, en este sentido, en la posibilidad de organizar el mundo desde la cual la tensión entre “figura y fondo” marcan el hecho mismo de que “debemos aceptar y armonizar las inclinaciones perceptivas de ambos y entender que durante miles de años el hemisferio izquierdo ha reprimido el juicio cualitativo del derecho, y la personalidad humana ha sufrido por ello” (AG, 22). Lo que se esconde tras la intrincada recurrencia mcluhaniana a los hemisferios del cerebro humano es lo que podríamos llamar –con McLuhan– la *preeminencia de la figura sobre el fondo*. Esta reflexión, tal y como se desarrolla en AG tiene un marcado énfasis estético que –en tanto la *aisthesis* en el sentido original que le da Baumgarten constituye, ante todo, una teoría de la sensación– resulta particularmente provechosa aquí. El mundo occidental es el mundo del espacio visual, colonizado en un primer momento por el alfabeto fonético y posteriormente por la escritura. Es el mundo enciclopédico que en gran parte, sugiere McLuhan, es el mundo que ha creado la filosofía como proyecto de sistematización enciclopédica de lo real. La preeminencia de la figura sobre el fondo significa, para McLuhan, precisamente el triunfo o la hegemonía de un modo de pensar en el que se da una pérdida de la *totalidad* en pos de un recorte de la figura que se recorta/descontextualiza del fondo. He aquí un punto problemático en este recorrido y que recuerda la dialéctica extensión/autoamputación que, a propósito de Narciso, se mencionaba ya en otro lugar. En tanto estamos trabajando con dos ideas centrales como guía –el traslado metafórico y la extensionalidad– el proyecto de McLuhan buscará identificar, precisamente, lo que estas dos ideas traen consigo en el momento en el que se concreta una cosmovisión. Esto es, la propuesta no es una reflexión en abstracto, precisamente porque tanto el traslado como la extensionalidad suponen movimientos en la producción misma del mundo y su significación. La tensión

hemisférica –si se le pudiera llamar así– evidencia cómo lo tecno-lógico de la tecnicidad puede tender a privilegiar ciertos modos de percepción sobre otros y esto para McLuhan se traduce, en parte, en el viejo debate entre la percepción oriental y occidental de lo real. Pero, hay algo más.

Si la discusión a propósito de los hemisferios se agotara allí, no sólo sería falaz e inexacta sino poco relevante; el problema de la figura y el fondo tiene que ver con el modo en el que se comprende la técnica, con la suficiencia o insuficiencia de las aproximaciones que se hacen a la complejización del sistema técnico y que más arriba se traducían, a propósito de Heidegger, como el riesgo del esquí acuático. Por supuesto, cuando McLuhan habla de totalidad está pensado en el hombre escritural. De hecho la idea misma de la recuperación de esta totalidad está anclada a la superación de la escritura como técnica de in-formación dominante: “al superar la escritura, hemos recuperado nuestra totalidad, no sólo en el plano nacional o cultural, sino también en el plano cósmico. Hemos dado nacimiento a un hombre supercivilizado, subprimitivo” (ASM, 169). La escritura habría eclipsado las capacidades mismas del hemisferio derecho y habría posibilitado al *Homo Typographicus* de la experiencia moderna; en el sentido en el que ya lo hemos explorado esto estaría imbricado en la dialéctica extensión/autoamputación y supone la pérdida de lo audio-táctil o háptico (para McLuhan son inseparables) en pos de lo visual. En los términos en los que lo ha planteado aquí la pérdida de la totalidad está anclada a una dis-locación sensorial (en ese sentido es estética) y a un confinamiento de la in-formación a la palabra escrita. Empero, creo que la idea de McLuhan puede llevarse aún más lejos y dar cuenta de una totalidad comprensiva en la que, como él mismo lo señala en AG,

[...] primero viene el fondo. Las figuras llegan después. Los sucesos van proyectando sus sombras ante ellos. El fondo de cualquier tecnología es tanto la situación que le da origen como todo el medio de servicios y perjuicios que la tecnología trae con ella. Estos son los efectos secundarios y se imponen al azar como una nueva forma de cultura. El medio es el mensaje (AG, 23).

Reaparece el Apotegma pero, siguiendo con la idea de la totalidad comprensiva, esta vez lo que mienta el *medio* es la totalidad misma. Se disipa aquí cualquier posibilidad de interpretación determinista-objetual de la técnica que comprendida como metáfora lo que hace es producir nuevos significados que alteran en conjunto la totalidad intersistémica. Este es el carácter estructurante de lo técnico que, a los ojos de McLuhan, es el que debe ser comprendido para poder advertir lo que realmente significa lo técnico. Una tarea filosófica. Así, la tensión entre figura y fondo parece, por momentos, privilegiar el fondo siguiendo la formulación básica de la ley de la Gestalt; sin embargo, creo que resulta clave pensar en la interdependencia entre figura y fondo cuya relación es, en los términos que he venido utilizando, transductiva, esto es, el fondo es incomprensible allende la figura y viceversa; Como lo sugiere Berrio,

McLuhan supone que la forma de pensar científica aísla la forma (sic) del fondo. Estas dos nociones las toma de la psicología de la *Gestalt* y de su aplicación en la crítica artística. Cada una de las situaciones que pueden encontrarse en la cultura está formada por un fondo que permanece desatendido y una figura que es atendida de forma preferente (2005).

Para una comprensión de la técnica esto reviste una particular importancia en la medida en que la dialéctica estructurante/estructurado se apoya en el principio mismo con el que pretendo pensar figura y fondo. No hay posibilidad de escisión o de privilegio que no desemboque en un razonamiento falaz. Pero, hay algo más aún. Existe un límite teórico entre la figura y el fondo, un espacio del “entre” que funge como frontera y que, hipotéticamente pensado, no pertenecería a ninguno de los dos dominios. Este límite debe ser emborronado y pensado más como un lugar de ósmosis que como una línea de separación, pues no hay fondo sin figura pero, más aun, lo que hay es fondo-y-figura, totalidad. Lo que quiero decir es que una comprensión cabal de lo técnico debe escindirse de todo dualismo y pensar la totalidad. Lejos de constituir una retórica post-moderna, el punto tiene que ver con algo que McLuhan había visto claramente y que hace explícito en CM: decir que el

medio es el mensaje “significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva” (CM, 29).

Esto permite comprender la historia en los términos en las que la plantea McLuhan que es, dado su carácter de historia de la metaforicidad de lo técnico, una historia de la tensión entre el fondo y la figura, entre la totalidad tribal y el recorte operado por la experiencia de lo escritural. Las variaciones tecno-lógicas son las que permiten a McLuhan pensar la historia en términos de un proceso de retribalización que es, en últimas, un proceso de continua elaboración metafórica pues, cuando las metáforas trasladan el significado del mundo hacia uno nuevo y fracturan la cosmovisión precedente, allí se da un acto de *poiésis* que, ahora, permite pensar que el mundo mismo es, en ese sentido, una metáfora: el *medio* es el mensaje

Ahora bien, esta historia de la metaforicidad tiene una serie de supuestos conceptuales que McLuhan dejó esparcidos a lo largo de su obra y que aquí debo recuperar con el fin de explicitar un poco más aún el problema que he empezado a delinear. Uno de los puntos fundamentales para una comprensión cabal de McLuhan tiene que ver con la división que propone de los *medios* –calientes (hot) y fríos (cool)– y que funciona como piedra angular para comprender las tres etapas de la historia individuadas por el canadiense.

La interpretación usual de las ideas de caliente y frío en McLuhan está tamizada por el problema de la *definición*, más particularmente, de la alta o baja definición. Aunque este camino no es errado, pues el mismo McLuhan lo traza así en CM, creo que se trata de una postura limitada que abre, por demás, el gran problema de la interpretación de la obra misma de McLuhan y es la comprensión del *medio* como medio de comunicación. Este problema, que anunciaba en la línea final del acápite

anterior, es recurrente en la medida en que no solamente traza un sesgo muy fuerte a los alcances mismos de la reflexión del canadiense sino porque se convierte en el motor mismo de las interpretaciones deterministas de la obra y se refleja, en muchos casos, en una comprensión de los medios masivos de comunicación como entidades omnipotentes. Creo que hay varios puntos aquí que hay que abordar pues su poca comprensión ha hecho de McLuhan una figura que ha brillado, precisamente, por la opacidad con la que su pensamiento ha sido interpretado.

El problema de la definición es explorado por McLuhan en el capítulo 2 de CM que lleva por título “Medios calientes y medios fríos”. La intuición de base que se presenta parecería ser muy sencilla:

Hay un principio básico que distingue un medio caliente como la radio, de otro frío como el teléfono; o un medio caliente como la película de cine de otro frío como la televisión. El medio caliente es aquel que extiende, en “alta definición”, un único sentido. La alta definición es una manera de ser, rebosante de información. Una fotografía es, visualmente, de alta definición. La historieta es de “baja definición” simplemente porque aporta muy poca información visual. El teléfono es un medio frío, o de baja definición, porque sólo el oído recibe una pequeña cantidad de información. El habla es un medio frío de baja definición por lo poco que da y por lo mucho que debe completar el oyente. Un medio caliente, en cambio, no deja que su público lo complete tanto (CM, 43).

McLuhan elabora este primer acercamiento al punto desde una idea de *definición* que puede ser comprendida como el nivel de participación que se permite al público. Aquí habría una objeción de entrada que podría hacerse a lo que he venido sosteniendo en las últimas páginas y que he insinuado desde el inicio mismo de este texto: McLuhan habla de medios de comunicación. En efecto, en esta aproximación inicial, el acercamiento que se hace aparece engranado a técnicas de comunicación, a lo que comúnmente se conoce como medios masivos de comunicación; sin embargo, antes de sortear esta objeción, permítaseme explicitar

un poco mejor la distinción entre caliente y frío. El abordaje que hace McLuhan parte, en concreto, de la música, en particular del jazz y del efecto embriagador que este tendría en el hombre. Es este un punto clave para iniciar la exploración, que ha sido acertadamente señalado por Levinson:

La invocación que hace McLuhan de lo caliente y lo frío se deriva de la terminología que el jazz usa para la música de los *cobres* y de las *big bands* que estremece e intoxica el alma (caliente) versus las composiciones más ligeras y tintineantes que intrigan y seducen la psiquis (frío). Los cobres de las grandes bandas calientes rebotan sobre nuestra piel, nos noquean –así no los acojamos ni nos sumerjamos en ellos– en contraste con los tonos fríos que nos traspasan como una brisa e invitan a nuestros sentidos a seguirlos como el flautista de Hamelín¹¹² (1999: 106).

En un primer momento podríamos decir que el problema de la definición para pensar la distinción entre medios calientes y fríos pasa por el nivel de participación que el sujeto tiene. Al pensar el libro y, en general el problema de la imprenta moderna, McLuhan ve cómo la lectura eclipsa el diálogo vivido y vivo en pos de una actividad mucho más solitaria –como lo había ya indicado con Ong y con Steiner– y que de algún modo *llenaría* los vacíos que la ausencia del diálogo había dejado. Evidentemente la técnica escritural que se objetiva en el libro impreso tiene lo que podríamos llamar una *alta definición* (HD)¹¹³ en la medida en que da al usuario todo aquello que requiere para comprender el mensaje. No hace falta mayor experticia para comprender que a lo que apunta McLuhan aquí es a una suerte de sustitución de los modos mismos en los que se da la experiencia. Con la larga aproximación al libro, a la imprenta y a la escritura que he hecho antes al

¹¹²Traducción mía.

Original: “McLuhan’s invocation of hot and cool derived from jazz slang for brassy, big band music that overpowers and intoxicates the soul (hot) versus wispy, tinkly sketches of sound that intrigue and seduce the psyche (cool). The brassiness of the big hot band bounces off us, knocks us out—we neither embrace it nor are immersed in it—in contrast to the cool tones that breeze through us and bid our senses to follow like the Pied Piper”.

¹¹³ Utilizo las iniciales HD que corresponden a los vocablos ingleses *High Definition* en la medida en que esta abreviatura se ha convertido en un signo casi universal para indicar la idea de alta definición. Del mismo modo utilizaré LD (*Low Definition*) para referirme a la baja definición.

hablar de la experiencia de la modernidad, resulta relativamente sencillo entender la proyección que hace McLuhan al cine al pensarlo como *medio* caliente. Como es claro, su HD estaría en el hecho de que, “como la palabra impresa, el cine tiene el poder de almacenar y transmitir una gran cantidad de información. En un santiamén presenta una escena paisajística con figuras cuya descripción ocuparía varias páginas de prosa” (CM, 297). Este carácter inicial es lo que marcaría en cine como un *medio* esencialmente caliente pero, además, lo acercaría notablemente al libro en la medida en que su carácter mismo sería lineal y continuo y allí yacería el punto para pensar su aceptación dentro del imaginario occidental configurado largamente por la experiencia escritural de la modernidad. El *medio* caliente lo que sugiere es la configuración de una realidad que es ontológicamente independiente del mundo-de-la-vida pero que, a la vez, tiene consecuencias en él o, lo que es equivalente, este tipo de *medios* re-configuran la percepción, los datos mismos, desde una poética que transforma el mundo en re-presentaciones que, en un movimiento doble, quizás cerrado, devienen el mundo mismo. Aunque McLuhan no lo pensaba en estos términos, muchas de sus intuiciones permiten colegir mi afirmación anterior pues, si bien él no habló expresamente de formas de vida –en el sentido en el que lo he recogido anteriormente con Wittgenstein– sí llegó a afirmar, a propósito del cine que “en los años veinte, el estilo de vida estadounidense se exportó en lata a todo el mundo” (CM, 299). Por supuesto, este tipo de afirmaciones pueden interpretarse a un nivel meramente comercial y comprenderlas como una suerte de colonialismo simbólico en el que el *american way of life* se presenta como modo de vida hegemónico y como el paradigma significativo de la vida a la que los hombres debían aspirar. Este es solo un nivel de lectura¹¹⁴.

¹¹⁴ Que abre, sin duda, un camino para una interpretación paralela de lo técnico y su complejización en términos de consumo (como lo indicaría, por ejemplo, el trabajo de Daniel Bell (1982)) y que se ancla a las posibilidades de pensar la *lúdica de lo técnico*. Este camino desborda mis pretensiones en este texto pero, dada su riqueza intrínseca no debe desecharse como fulcro de una futura reflexión. Estoy en deuda con el profesor Francisco Sierra por esta sugerencia interpretativa.

En los términos en los que he venido planteando la discusión, lo que McLuhan plantea tiene mayor relevancia estructural en la medida en que lo que sugiere no tiene que ver solamente con los modelos de consumo creados por los medios de comunicación, sino en el modo mismo en que transforman los juegos de lenguaje propios de una época y, consecuentemente, las formas de vida. En este sentido, el *medio* caliente de McLuhan tiene su piedra angular en la poca participación del espectador que se traduce en un bajo nivel de interactividad en la construcción del significado. El *medio* es el mensaje, mi Apotegma guía, significa aquí que tras aquello que mienta el plano de expresión que se objetiva en la pantalla no habría mucho más que operar por parte del usuario. Ahora bien, esta poca interactividad, sugiere el mismo McLuhan, tiene que ver con la herencia tipográfica que el cine trae consigo. Veamos esto.

Si hubiese que sintetizar en una sola tesis la visión mcluhaniana del cine esta sería: *no es posible pensar el cine sin la herencia de Gutenberg*. En efecto, cuando McLuhan ubica el cine en la categoría de *medio* caliente, lo hace pensando en una subjetividad configurada desde la escritura que permite al cine incorporarse en la cotidianidad sin mayores sobresaltos pues, “el cine, tanto en su forma de rollo como en su forma de guión, está totalmente implicado en la cultura del libro” (CM, 295). Según McLuhan, la audiencia del cine acepta la linealidad de la secuencia en la que el grueso de las películas son montadas en la medida en que esto recuerda la forma en que es concebido el mundo de lo escritural. En últimas, el cine constituye –siguiendo lo que he trazado hasta aquí– un modo de complejización del sistema técnico que, como se ve, se construye sobre la estela de lo anterior. ¿Qué es lo que hay hasta aquí?

Con los ejemplos, muy cercanos en McLuhan, del libro y del cine se puede empezar a dibujar el posible sentido de la idea del *medio* caliente que tendría, al menos, dos características básicas:

1. El *medio* caliente amplifica un solo sentido en HD: con los ejemplos que he trazado hasta el momento con el libro y el cine, puede apreciarse la idea de una gran cantidad de información, puesta en modo detallado ante el espectador/usuario y, todo esto, dentro de un espacio esencialmente visual. En síntesis: “Los *medios* calientes son característicamente lineales. Difunden la información de un modo impersonal, de manera tal que aquéllos que la reciben son meros agentes receptores y pasivos de quienes no se requiere un gran nivel de participación en la percepción. Cabe aclarar que, si bien los *medios* calientes son efectos derivados del privilegio de la vista en las formas sensoriales, *de ninguna manera están exclusivamente confinados a los medios visuales de información*¹¹⁵” (Andrade, 2005:21).
2. La baja participación fungiría como la variable inversamente proporcional a la HD en la medida en que la amplificación operada por el *medio* hace innecesaria cualquier participación de un agente externo.

Ahora bien, la idea misma del *medio* caliente supone ser pensada, en su aparente sencillez, en términos relacionales, es decir, se trata de una noción que solamente funciona en la medida en que sea puesta en una relación de contraste con aquellos que McLuhan ha llamado los *medios* fríos y que resultan ser, como lo indicaría el símil mismo de la temperatura, una imagen especular e invertida de los primeros.

En ese sentido, lo que se va a proponer para pensar la frialdad del *medio* es la LD y la consecuente alta participación que se objetivan en *medios* como la historieta, el teléfono, el habla y, por supuesto, la televisión. Aunque hoy resulta difícil saber cuál fue el criterio con el que McLuhan pudo haber dado un carácter caliente a la radio y uno frío a la televisión, dada la complejización de lo técnico en la que nos encontramos inmersos, en mi opinión, el proyecto del canadiense debe insertarse dentro de una comprensión holística de los *medios* y debe anclarse a la necesidad

¹¹⁵ “*media hot*” en el original.
Cursivas mías.

de comprenderlos como un componente fundamental en la producción de significado dentro de un entramado social. Así, McLuhan mostrará como el habla es fría en tanto sugiere una actividad dialogal mientras que, como se sabe, el libro sugiere una actividad silenciosa, del mismo modo que el teléfono es frío mientras que la radio es caliente en la medida en que “el locutor de radio sabe que puede esperar una escasa participación de su audiencia y debe proporcionar toda la información, esto es HD. El hablante en el teléfono no tiene que transmitir tanta información porque sabe que quien lo escucha está participando: hará preguntas y añadirá algo al diálogo” (Crosby & Bond; 1968:233). La escisión que subyace a la idea de lo caliente y lo frío y a las particularidades que marcarían cada medio la sintetiza de un modo acertado van Loon:

Medios como el cine, la radio, la televisión y las filmadoras, tienen características particulares que nos ayudan a crear y entender los mensajes de forma particular. Son parte de la estructura del mensaje: una imagen fotográfica no trabaja del mismo modo que una imagen televisiva. Una voz en la radio funciona de un modo diverso a una voz en televisión. Cada una requiere de habilidades diferentes de parte de sus respectivas audiencias – las audiencias son insertadas en cada tecnología de maneras diferentes¹¹⁶ (2008:41).

Con todo, la propuesta de McLuhan no es tan sencilla como una primera lectura podría sugerirlo. En efecto, si nos atenemos a lo que he llamado *la tradicional opacidad interpretativa del pensamiento de McLuhan*, la distinción entre *medios fríos* y *calientes* terminaría llegando a un listado de dos columnas en las que, al estilo de un *check list*, se haría una clasificación de los medios de comunicación según sus características; de nuevo, en mi opinión, se trata de un camino equivocado.

¹¹⁶ Traducción mía.

Original: “Media, such as cinema, radio, television and camcorders, have particular characteristics that help us create and understand messages in particular ways. They become part of the structure of a message: a photographic image does not work in the same way as a television image. A voice on the radio functions differently from a voice on television. They require different skills from their respective audiences – audiences are drawn into the technology in different ways”

Al hablar de *medios* calientes y fríos he utilizado intencionalmente ejemplos que provienen de los llamados medios de comunicación, haciendo la salvedad previa de que esto podría prestarse para una objeción de base a mi lectura de McLuhan, toda vez que he venido sosteniendo la insuficiencia que está a la base de esa interpretación. Pues bien, creo no sólo que la interpretación *mass* mediática –si fuera preciso darle un nombre– es insuficiente sino que, de por sí, no hace justicia a lo que el mismo McLuhan propusiera. Recordemos que lo que nos ha traído hasta aquí es la idea de la técnica como metáfora y que esa idea nos ha permitido pensar –en los términos en los que se ha trabajado la metáfora– que al mundo mismo subyace una metaforicidad. Esta idea está presente en McLuhan y se conjuga con la amplificación presente en *cualquier medio*, noción que, como lo mostraré, adquiere una dimensión más amplia.

Como lo sugiere Marchessault, “McLuhan ve a todos los medios (de comunicación) como ambientes y desarrolla una taxonomía de los medios “calientes” y “fríos” para describir sus efectos *meteorológicos* en nuestros cuerpos¹¹⁷” (2005:176). Esta idea de los efectos meteorológicos es interesante pues, por un lado, es susceptible de ser puesta en conjunción con la amplificación inherente al medio, del otro, el que el lugar de “toma” de la temperatura sea el cuerpo mismo, vuelve a re-configurar la discusión en términos del modo mismo en el que hombre y técnica co-existen. Es importante recordar aquí que para McLuhan las extensiones son tanto físicas como psíquicas y, en esa medida, el argumento tal y como lo traza Marchessault debe ser comprendido desde esta dimensión más amplia que refuerza, por demás, el argumento de la transductividad que he venido desarrollando. En este sentido, lo que se abre aquí es una comprensión más amplia de los medios que desbordan las dimensiones de lo objetual y de lo *mass* mediático. Veamos.

¹¹⁷ Traducción mía.
Paréntesis míos.

En CM hay un llamado a la obra de Hans Selye¹¹⁸ que resulta, como muchos llamados a lo largo de la obra de McLuhan, particularmente inquietante pero que abre la puerta para entender lo que, a mi juicio, constituye el grueso del acercamiento que el pensador canadiense hace a la idea de *medio*. El llamado a Selye está estrechamente ligado a lo que McLuhan ha denominado el problema de la “situación ambiental total¹¹⁹” y que apunta al hecho mismo de que el “estudio de los medios considera no solamente el contenido, sino el medio y la matriz cultural en los que opera dicho medio” (CM, 32). Allí yace el viraje para comprender el punto hacia el cual está orientada la brújula de McLuhan: el problema de los *medios* no puede ser reducido a la idea concreta y particular de medio de comunicación pues lo que subyace a la reflexión es la idea de un ambiente (*environment*) que produce efectos más allá de los contenidos del medio.

Un buen lugar para comprender este punto está dado por las reflexiones que hace McLuhan a propósito de la luz eléctrica a la que define, sin más, como “información pura. Es un medio sin mensaje, por decirlo así” (CM, 30). La luz, en efecto, no es un medio en el sentido en el que lo son el cine y la televisión, se tratar se una suerte de medio *vacío* que, en cada caso, es llenado, alimentado de *contenido*, por otro medio. De esta idea se desprende una de las variantes más sugestivas del Apotegma que, extrañamente, ha sido poco trabajada dentro de los abordajes que se han hecho a propósito de McLuhan: “*el contenido de todo medio es otro medio*”. Esta idea es clave en la medida en que evidencia lo que llamaré la *interdependencia mediática* que se traduce en la imposibilidad de pensar cada medio de forma independiente y desde una mirada que pudiera individuar efectos y contenidos

¹¹⁸ “Cuando me vio enfrascado en otra exaltada descripción de lo que había observado en animales tratados con tal o cual impureza o sustancia tóxica, me miró con ojos llenos de desesperada tristeza y me dijo con obvia desesperación: “Pero, Selye, ¡intente darse cuenta de lo que hace antes de que sea demasiado tarde! ¡ha decidido dedicar toda su vida al estudio de la farmacología del polvo!” (Hans Selye, *The Streets of Life*)” (CM, 32).

¹¹⁹ En la edición castellana de CM se traduce como situación ambiental *entera*. He cambiado el último término pues considero que se acerca más al sentido que tiene la obra en su idioma original: *total environmental situation*.

propios y exclusivos de cada uno de ellos. La luz eléctrica sigue siendo particularmente útil para pensar esta idea pues, desde lo que hemos trazado aquí.

Resulta claro que, tal y como el vapor y el gas natural constituían la base de la sociedad industrial,¹²⁰ la luz eléctrica resultará fundamental para comprender la forma de vida que caracteriza a las sociedades post-industriales en la medida en que reorganiza la temporalidad, la espacialidad y da cuenta de tipos inusitados de relaciones sociales. Hay una complejización en el sistema técnico cuyas consecuencias son la espina dorsal del proyecto de McLuhan en CM y que, como él mismo lo sugiere, al pensar en la luz eléctrica,

[...] poco importa que se utilice para alumbrar una intervención quirúrgica o un partido de béisbol. Podría argüirse que estas actividades son el “contenido” de la luz eléctrica, ya que no pueden existir sin ella. Esta circunstancia no hace sino recalcar el hecho de que “el medio es el mensaje” porque es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos. Los contenidos o usos de estos medios son tan variados como incapaces de modelar las formas de acción humana (CM, 30).

La luz eléctrica, como manifestación clara de la complejización del sistema técnico se muestra como estructurante en la vida misma del hombre en la medida en que opera mutaciones sensoriales que se objetivan en los modos de apropiación del mundo y de concepción de la propia cotidianidad. El mundo iluminado eléctricamente, dice McLuhan, “se contrae” y esto re-define el modo mismo de ser de los hombres¹²¹. Lo que opera en McLuhan es, entonces, una mirada de corte

¹²⁰ Vid. Supra. Parte I.

¹²¹ Sobre esto, Ihde ha hecho interesantes reflexiones a partir de lo que llama *pluriculturalismo*. Esta idea se distingue de la más conocida noción de *multiculturalismo* en la medida en que, mientras ésta supone la co-existencia de varias culturas que podrían existir independientemente las unas de las otras, el *pluriculturalismo* evidencia que múltiples culturas se hallan entretejidas en el mundo-de-la-vida; el concepto de *pluriculturalismo*, tal como lo plantea Ihde, supone la imposibilidad de un marco cultural único para comprender el mundo y, en ese sentido, reconfigura la idea misma de mundo en términos que lo asemejarían más aun mosaico; o como lo sugiere el mismo Ihde, es necesario tener una visión panorámica y fragmentada, como la que tiene un director

*ecológico*¹²² a la idea del medio mismo en la medida en que lo piensa mucho más en términos de ambiente que cualquier otra cosa. Retomemos el ejemplo central de la luz eléctrica. Quizá su función más obvia sea la de iluminar nuestros espacios cuando la luz natural es insuficiente, esto es claro. Por supuesto, hoy sabemos que esa es solamente una de las múltiples funciones que cumple y que lo que en realidad subyace a la luz eléctrica son las posibilidades que des-vela la electricidad –implícita ya en la idea de la luz que da el canadiense– sin la cual la vida cotidiana de hoy resulta simplemente inconcebible. Así, lejos de constituir una obviedad, la luz eléctrica es la metáfora misma del mundo que habitamos pues troca los significados previos y abre ante el hombre un mundo previamente in-existente que en toda su complejidad revela la capacidad estructurante de la complejización de lo técnico: reorganización de los horarios de trabajo, nuevas concepciones de los que significa la jornada misma, la noche como tiempo para el goce. Señala McLuhan:

El cambio de sentido más importante se dio con la electricidad, que acabó con la secuencia haciendo que todo se vuelva instantáneo. Con la velocidad instantánea, las causas de las cosas empezaron a asomarse en la conciencia, como habían dejado de

de TV que mira a través del mosaico que componen las varias pantallas de visualización. Ahora bien, lo que es clave en este abordaje pluriculturalista de Ihde es que el fulcro de su reflexión está ubicado en las técnicas de comunicación, información e imagen que *median* la experiencia misma y que, en ese sentido re-configuran al hombre y su percepción del entorno; la idea, sin duda, tiene un cierto aire que recuerda la *globalidad* de la aldea mcluhaniana (Cf. Ihde, 1990: 164 y ss).

¹²² He recogido esta expresión de una de las nuevas corrientes que han surgido en el estudio de los medios de comunicación, la *media ecology*. Dentro de esta propuesta, McLuhan se ha convertido en uno de los principales sustentos teóricos y su noción de *medio* se ha convertido en una de las piedras angulares de esta reflexión que busca una comprensión más amplia de los medios de comunicación. Dentro de los trabajos recientes dentro de esta corriente cabe rescatar los valiosos aportes de van Loon quien da dos elementos de base para comprender el sentido de la propuesta de la *media ecology* o *medium theory*: “The first axis of innovation lies in its focus on media as a form of technology. It paved the way for the emergence of a form of media analysis whose potential is still to be fulfilled, if only because it has all too is a shift of attention to the interaction between media-technologies and their wider environment. To a large extent, these interactions are facilitated by human actions and motivations, but as we have seen in the previous chapter, technological processes entail their own sense of agency as well; they, too, are capable of performing actions. These actions can be referred to as ‘enframing’ and ‘revealing’ (which are part of the same process) and are in essence ways of ‘ordering’ particular spheres of action” (2008:21).

En mi lectura, aunque tomo el sentido de base que se da a la idea de *ecología* allí, pretendo utilizarla en un sentido más amplio en la medida en que considero que la discusión a propósito de McLuhan debe hacerse en un sentido que logre ir más allá de la reflexión sobre los medios de comunicación.

hacerlo cuando las cosas se disponían secuencialmente en la correspondiente concatenación (CM, 33).

Como lo ha señalado van Loon (2008), el proyecto de McLuhan, se enfocó en un análisis detallado de cómo los *medios* afectan al mundo moderno y esto traería, continúa, profundas consecuencias espacio-temporales, por lo que nuestro mundo entero habría sido alterado de manera irreversible y, a su vez, esta idea se habría radicalizado con el hecho mismo de pensar que estos cambios operaban directamente sobre el hombre. Esta es una idea que es posible rastrear desde GG y que cobraría mayor intensidad en CM cuando la noción de *medio* aparece, con más fuerza, como una extensión del hombre mismo. La mirada *ecológica* apunta, entonces, a una suerte de comprensión de los *medios* como sistema que se articula sobre la idea de que la reducción *mass* mediática resulta insuficiente. Con todo, creo que el argumento no está completo aún.

La luz eléctrica, como lo hemos visto, constituye para McLuhan un medio sin contenido; en una lectura quizá algo más tendenciosa podría pensarse que la luz en, en este contexto, el *medio par excellence* toda vez que, para McLuhan, constituye la base misma para pensar lo que en CM presenta como una complejización del sistema técnico que complejiza, en tanto estructurante, la comprensión del mundo y que, de algún modo, dis-locaría una buena parte de los supuestos que el proyecto escritural habría asentado. Sin embargo, la noción del *medio* es aún más problemática en la medida en que se sostiene no sólo sobre objetos sino también sobre acontecimientos, esto es, para McLuhan lo mediático trasciende con creces el problema de la objetivación de lo técnico en los objetos y tendría un trasfondo abiertamente tecno-lógico.

Este punto tiene dos aristas. De un lado, está el aspecto referente a los *medios* como extensiones de la psique que abordaba, en parte con la idea de la figura y el fondo. Cuando se pensaba en la totalidad, mostraba como la pretensión de

McLuhan tenía que ver con el des-dibujamiento de los límites que trazados en el acto mismo de la comprensión y que esto tractoraría la posibilidad de un real dimensionamiento de la capacidad organizadora y modeladora (no determinista) de lo técnico. El llamado a la totalidad era un llamado a los modos de comprender el mundo y esto, como es claro, lo que supone es una re-interpretación de lo tecnológico que, en la perspectiva de McLuhan, permite ubicar al *medio* en términos un tanto más abarcantes. La extensión/amplificación de la psique sugiere una mutación en el modo mismo de comprender-se del hombre y esta comprensión será la que determine la cosmovisión y el *zeitgeist* de la era de la electricidad. Con esto, las extensiones de la psique no pueden ser comprendidas objetualmente sino en términos particulares de producción de metáforas o, lo que es lo mismo, las extensiones de la psique estarían constituidas por todo aquello que funge como productor-transformador del significado: esta es una de las tesis centrales del todo de la obra mcluhaniana. La mirada ecológica implica, entonces, una concepción *psicosomática* de los *medios* y ubica al hombre, tal y como lo anotaba con Heidegger, como punto central de la reflexión. Esta sin duda, es una de las líneas olvidadas en McLuhan pues desconoce el fulcro mismo de lo que ya había sido llamado la *inconsciencia* en el momento de comprender lo técnico; este es el segundo rasgo tecno-lógico que quiero evidenciar aquí en la medida en que lo que está tras la idea de *medio* en esta comprensión ecológica no puede limitarse a objetos sino que debe, además, aglutinar *acontecimientos y modos de ser*¹²³. Por supuesto, estos acontecimientos y modos de ser, no pueden ser entendidos, como todo en el actuar humano, como escindidos de la tecnicidad y este es el mayor reto para pensar esta dimensión tecno-lógica de McLuhan sin instrumentalizarla es decir, la posibilidad de pensar que hay *medios* tiene como condición de posibilidad el hecho de que somos *homo techno-logicus* lo que se engrana a las ideas, ya trabajadas, de auto-determinación y transductividad. En otras palabras, una nueva

¹²³ Esta idea, presentada aún como simple intuición, está presente en un breve escrito de Agustín René Solano llamado *Medios calientes y medios fríos en Marshall McLuhan. Extensiones calientes y extensiones frías*, disponible en línea en: http://www.sabersinfin.com/index.php?option=com_content&task=view&id=282&Itemid=46

variante del Apotegma Mediático podría sintetizarse así: decir el *medio* es el mensaje significa pensar que hay un hombre para el que el *medio* se presenta *qua medio* (y mensaje), de lo contrario, el Apotegma mismo carecería de sentido. Quizás, como lo sugiere van Loon de manera cercana a lo que acabo de proponer, ésta pueda ser una forma de entender un poco más ampliamente la idea heideggeriana de *Ge-stell*: “las tecnologías nos permiten comprender nuestro ambiente, actuar sobre él y re-crearlo (pero también destruirlo). Esto es lo que Heidegger entendía por *Ge-stell*¹²⁴” (van Loon, 2008:42). La anotación de van Loon enfatiza la relación que establece el hombre con el mundo a través de la técnica de un modo que hace que tal relación que se revele como bidireccional pues si, como lo he venido sosteniendo, en lo tecno-lógico yace el *cómo* de la comprensión del mundo, la técnica es un modo de objetivación de dicha comprensión. De ahí, que una buena parte de lo que McLuhan hace en CM tiene que ver con el modo mismo de la comprensión de la propia realidad. Es en ese sentido que el *medio* se amplía en una segunda dirección anclada a la lógica que la escisión entre lo caliente y lo frío sugería.

¹²⁴ Original: ““technologies allow us to understand our environment, act upon it and recreate it (*also* destroy it). This is what Heidegger meant by *enframing* (*Ge-stell*).”

3. LA SÉPTIMA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. HABITAR

Los espacios que nosotros estamos atravesando todos los días están aviados por los lugares; la esencia de éstos tiene su fundamento en cosas del tipo de las construcciones. Si prestamos atención a estas referencias entre lugares y espacios, entre espacios y espacio, obtendremos un punto de apoyo para considerar la relación entre hombre y espacio

M. Heidegger

*...and the road becomes my bride
I have stripped of all but pride
So in her I do confide
And she keeps me satisfied
Gives me all I need*
Metallica- Wherever I May Roam

Antes de cada uno, ya está siempre descubierta una totalidad de útiles
M. Heidegger

ποίησις καὶ πράξις ἕτερον
Aristóteles

Ojear el índice de CM resulta poco menos que inquietante. En efecto, el texto está compuesto por 33 capítulos breves que se dividen en dos grandes partes. La primera que abarca los capítulos que van del 1 al 7 es una suerte de reflexión teórica en la que McLuhan delinea lo que podrían ser las principales tesis del libro; la segunda parte se compone de los capítulos restantes y constituye un análisis detallado hecho *medio por medio*. Lo que resulta inquietante, más allá del modo mismo en el que McLuhan va volcando sus ideas sobre el lector, es que dentro de los elenco de *medios* incluye ideas que resultan extrañas si se piensan en los tradicionales términos *mass* mediáticos en los que su obra ha sido interpretada. En efecto, junto a la televisión, el cine, la radio y el periódico, McLuhan incluye, entre otros, el número, la vivienda, la ropa, el dinero, el automóvil, el armamento, la automatización y los juegos. Esta inclusión de nuevas variables dentro de la reflexión es, en mi opinión, clave para comprender la mirada ecológica-abarcante que ya he insinuado más arriba y permite comprender que lo que el canadiense entendía por *medio* excedía el ámbito de las comunicaciones de masa con creces. Muchos de sus intérpretes, incluido Lash, sugieren que la reflexión que McLuhan hace sobre lo técnico se refiere “siempre a tecnologías de la comunicación” (Lash,

2005: 295). Esta interpretación, a secas, es errada a menos que se reconsidere lo que se entiende por comunicación y como la reflexión sobre la comunicación misma desborda lo *mass* mediático.

La mirada de McLuhan es una mirada que apunta a la totalidad. Esto no solamente está dado por la inclusión de las variables no *mass* mediáticas que acabo de enunciar sino por el hecho mismo de que el proyecto de CM constituye una visión de conjunto a los elementos claves que constituyen el cambio cultural, siguiendo la estela de lo ya propuesto en GG a propósito de la escrituralidad. Es en este sentido que quiero retomar, una vez más, la distinción entre los *medios* calientes y los *medios* fríos pero desde una perspectiva que abarcará lo que arriba llamé *acontecimientos y modos de ser*. Una vez hechas las consideraciones de rigor a propósito de las duplas caliente/frío en la perspectiva *mass* mediática, McLuhan hace una afirmación muy sugerente:

En términos de medios fríos y calientes, los países atrasados son fríos y nosotros, calientes. El urbanita es caliente y el rústico, frío [...]. El vals era un baile mecánico, rápido y caliente, adecuado para la época industrial y su estado anímico de pompa y circunstancias. En cambio el *twist* es una clase de gesticulación improvisada, fría y comprometida. El jazz de la época de los nuevos medios calientes del cine y de la radio era jazz caliente. Sin embargo, el jazz en sí tiende a ser una forma de baile casual y dialogal que carece de las formas mecánicas y repetitivas del vals. El jazz frío apareció muy naturalmente una vez quedó asimilado el primer impacto del cine y de la radio (CM, 47).

La reflexión se extiende a un análisis mucho más amplio de la realidad misma que se desplaza hacia una comprensión del hombre en su totalidad que resulta sugerente en la medida en que es anclada a categorías que, dentro del análisis mcluhaniano son explícitamente técnicas. Esto puede leerse como una interpretación tecno-lógica de la cultura que enfatiza, además, lo concreto y particular del hecho técnico. Veamos.

¿Qué significa pensar en el urbanita como caliente y en el rústico como frío? Ciertamente, lo que yace bajo esta distinción son modos de comprensión del mundo que se articulan dentro de la totalidad intersistémica que constituye los diversos entramados sociales. McLuhan opera esta sugestiva distinción intentando mostrar el carácter particular de los hechos técnicos y de los modos mismos de percibir el mundo que operan en occidente apoyado en la división taxativa que implica la dupla atraso/desarrollo. En otros términos, la idea mcluhaniana muestra como en tanto estructurado desde la totalidad intersistémica, el sistema técnico tiene diversos modos de darse que van mucho más allá de la simple presencia de la objetualidad técnica en las distintas sociedades. Una posible lectura de esta distinción puede hacerse desde la idea misma de *apropiación* tal y como ha sido indicada por Thompson:

[...] la actividad de «apropiación» forma parte de un extendido proceso de autoaprendizaje a través del cual los individuos desarrollan un sentido del ellos mismos y de los otros, de su historia, de su lugar en el mundo y de los grupos sociales a los que pertenecen. Al enfatizar los aspectos creativos, el carácter constructivo y socialmente arraigado de la interpretación, los hermeneutas coinciden con algunos de los recientes trabajos etnográficos sobre la percepción de los productos mediáticos, mientras que, al mismo tiempo, enriquecen este trabajo al introducir los recursos de una tradición preocupada por el vínculo entre la interpretación y el autoaprendizaje (1998:22).

Esta idea de apropiación, tamizada por la herencia de la hermenéutica que el mismo Thompson explicita, pone de manifiesto el carácter no universal de las interpretaciones mismas del mundo. Esto se hace más claro si se piensa que en el momento en el que escribía McLuhan resultaba muy difícil pensar la dupla atraso/desarrollo simplemente en términos de la posibilidad de acceder a los objetos técnicos como tales pues, aunque quizá en menor medida que en América del norte, la penetración del cine y el libro ya se había dado en otros lugares occidente, por no hablar de la radio y, posteriormente, de la televisión. Lo que quiero decir

aquí es que no se trata de un problema de acceso sino de apropiación, esto es, de los modos de darse de lo tecno-lógico de la tecnicidad en las diversas sociedades. El que haya, llamémoslo así, sociedades frías y calientes muestra la profunda interrelación que existía para McLuhan entre el hombre y su técnica desde una perspectiva bidireccional que indicaba en el acápite anterior a propósito de la necesidad del hombre que haga del *medio* un *medio*. La fragmentación de los modos de manifestarse la tecnicidad en los hechos técnicos y en lo tecno-lógico muestra que la idea de *medio* caliente y frío no solo es relacional sino también contextual y que, en ese sentido, el *medio* puede ser pensado como un *ambiente interpretado/apropiado en el que se produce significado*. Esto puede enfatizarse con la alusión que McLuhan hace al baile, al *twist* y al vals, cuya importancia no radica en su dimensión estética que aquí debe ser entendida en términos de la objetivación de la percepción del mundo en una práctica de goce. El vals “era adecuado para la época industrial” sostiene McLuhan mostrando como en el baile se manifiesta el espíritu de una época y cómo constituye el reflejo de un estado anímico que él traduce como caliente. Estos efectos meteorológicos –retomando el hábil término de Marchessault– son los que le permiten a McLuhan avanzar en la concreción de su *medio* en términos de una ecología y ponen de manifiesto el hecho mismo de que los modos de darse de lo técnico construyen formas de vida que se objetivan en manifestaciones como el baile. “El vals es monológico mientras que el *twist* es dialógico” podría sostener McLuhan haciendo una instantánea mucho más completa de los momentos de cambio que determinan las complejizaciones del sistema técnico. Es por ello que he venido haciendo tanto énfasis en la noción de lo tecno-lógico pues creo que el problema central de toda filosofía de la técnica debe pasar por allí y constituirse en una reflexión acerca de lo la forma de pensar del hombre mismo que se da acompasadamente con el devenir mismo de su técnica en la medida en que, después del *amanecer del hombre*, nos vemos obligados a trabajar sobre la idea de la continua transformación sistémica. Por eso el *medio* puede ser concebido en términos de ambiente y el problema de la comunicación debe ser ampliado, en la medida en que los objetos técnicos en abstracto –si es que

existe tal cosa– no resultan significativos; tal y como sucedía con la visión mágica de la técnica de Gell, la relevancia de las objetivaciones objetuales de la técnica aparece en la medida en que éstas producen significado y que se incorporan a la vida misma del hombre. Esta incorporación no puede ser entendida en simples términos de *uso* sino en el modo mismo en el que la técnica fractura los juegos de lenguaje que empiezan a revelarse como obsoletos y van configurando juegos nuevos. En ese sentido, el *medio* no puede ser comprendido por fuera del conjunto de significaciones que produce y, por lo tanto, puede ser pensado desde una perspectiva heideggeriana como el fulcro de un des-velar; este des-velar implica pensar un mundo que aparece cuando adquiere significado y produce cambios en el hombre mismo. El *medio* es poético pues, al organizar los modos de percepción del hombre, trae consigo la aparición de un entorno significativo. Es allí, en ese entorno, en el que se dan las operaciones de apropiación y en el que es viable pensar el *twist* como un baile frío o la posible calentura del vals, del mismo modo en que, sugiere McLuhan, es factible ver estas variaciones meteorológicas en el modo de darse del habitar humano cuando Mumford anota que “prefiere las ciudades frías, con una estructura más dispersa, a las calientes, muy compactas. Para él, el mejor período de Atenas fue cuando aún prevalecían la mayoría de los hábitos democráticos de participación, propios de la vida aldeana” (CM, 49). Del mismo modo, lo caliente y lo frío puede aplicarse a lo que Islas (2005) ha llamado los “estudios de imagen pública” y que en McLuhan están presentes en la alusión hecha a Douglas Cater en *The Fourth Branch of Government*; allí Cater

[...] cuenta cómo el personal de las oficinas de prensa de Washington se deleitaba completando o rellenando los blancos en la personalidad de Calvin Coolidge. Como se parecía tanto a una caricatura, se sentían tentados a completar su imagen para él y para su público. Es instructivo que la prensa lo calificara de frío. En el sentido preciso de un medio frío, Coolidge carecía hasta el punto de articulación de datos en su imagen pública que sólo había una palabra para él: era realmente frío (CM, 49).

El vals, el *twist*, la ciudad y Coolidge aparecen pensados con las categorías técnicas de McLuhan en una suerte de modo de evidenciar la forma en que los más diversos lugares del actuar humano se dan acompasadamente con las evoluciones /mutaciones del sistema técnico. En este punto es posible empezar a comprender neologismos acuñados por la filosofía y la sociología en los últimos años como *tecno-naturaleza* (Hottois, 1991; Sanmartín, 1998). Si bien mi posición ha estado en contra de este tipo de expresiones y he sostenido no existe un *ordo naturae* pre-técnico ni pre-humano, quiero discutir este punto porque considero que, al pensar el *medio* en términos de ambiente en el que se produce sentido, hay algunas pistas que podrá ayudar a esclarecer lo que he pretendido mostrar.

Milton Santos recuerda como Ellul habla de una segunda naturaleza creada por la técnica y, una reflexión abiertamente encarada hacia el problema mismo del *espacio* elabora una inquietante reflexión en la que *medio* y técnica se presentan como sinónimos; dice, recordando a G. Balandier, que “las nociones de la técnica y medio son inseparables, siempre y cuando demos al término *medio* una acepción más amplia “que excede con mucho, el concepto de medio ambiente natural” Los objetos técnicos debe ser estudiados junto con su entorno” (2002: 23). La reflexión de Santos está ubicada en el problema de la geografía que, a mi juicio, resulta particularmente revelador pues muestra la profunda relación que existe entre el *medio* y el modo en el que los hombres se ubican y habitan en el espacio. Si concedemos la cercanía que da Balandier a las nociones de *medio* y técnica es posible comprender que la mirada ecológica de McLuhan lo que mienta es el hecho de que la constitución misma del habitar humano y su relación con el entorno está dada por el *medio*. Así, hablar de tecno-naturaleza implica pensar la *poiésis* del *medio* en tanto articulador de un entorno que se des-vela en lo técnico y desde lo tecno-lógico; hablar de tecno-naturaleza no tiene nada que ver con una suerte de entrono futurista-digital que se extiende sobre una naturaleza pura y violentada. La idea de tecno-naturaleza sugiere, precisamente, que el *medio* es el mensaje en tanto que, allende el *medio*, no hay significatividad ni producción de sentido, estamos

fuera de todo juego de lenguaje. Decir aquí que el *medio* es el mensaje significa que los modos de *habitar* el mundo del hombre se articulan desde sus *medios* que, en tanto extensiones –como ya se sabe–, constituyen sus modos poiético-metafóricos de proyección hacia su propio exterior.

Veamos esto un poco más. El concepto de *habitar* ha sido recogido por Heidegger en *Construir, habitar, pensar* como el modo primordial de ser del hombre sobre la tierra; esto es, somos habitantes de nuestro propio entorno y esto significa, para Heidegger, pensar en la forma misma en que hacemos del espacio circundante nuestra casa:

Ser hombre quiere decir: ser como mortal sobre la Tierra, quiere decir: habitar. La vieja palabra *bauen* dice que el hombre *es* en cuanto *habita*; pero esta palabra significa *al mismo tiempo*: cuidar y cultivar, a saber, cultivar [*bauen*] el campo, cultivar [*bauen*] viñas. Tal construir [*cultivar: bauen*] sólo protege, a saber, el crecimiento, lo que por sí mismo madura sus frutos (CHP, 202).

Dentro de esta reflexión que, como es habitual en el alemán está profundamente atravesada por sus reflexiones sobre el ser y sobre la tarea misma de la filosofía, Heidegger pone en una suerte de relación de correspondencia dos conceptos clave: *construir y habitar*. Su lectura sugiere que la relación que el hombre establece con el mundo desde aquellas *construcciones* que erige en el espacio, están dadas por el hecho mismo de que habita el hombre la tierra. Lo que sugiere Heidegger es que construir no precede al habitar sino que, por el contrario, el construir significa, propia y primordialmente habitar. ¿Qué quiere decir esto?

La reflexión de Heidegger se encamina a mostrar el significado mismo que tiene para el hombre su condición de habitante y, en un momento de su exposición, da un giro que resulta clave: establece una distinción entre espacio y lugar. Cuando Heidegger afirma que *los espacios reciben su esencia desde lugares y no desde el espacio*, abre el camino para pensar el significado que tiene para él el habitar

mismo desde una perspectiva que, en mi opinión, involucra el sentido mismo que el lugar otorga al espacio. Para comprender esto es necesario recordar que Heidegger asocia los lugares con las cosas mismas y que estas últimas tienen para él una significación que es del todo particular:

Sin duda alguna, la palabra del antiguo alemán *thing* significa la reunión, y precisamente la reunión para tratar de un asunto que se debate, de un litigio. Por esta razón las antiguas palabras alemanas *thing* y *dinc* se convierten en nombres para asunto; nombran aquello que de un modo u otro asume a los hombres, les concierne, lo que –por tanto– se debate (LC, 235).

La cosa (*das ding*) significa para Heidegger no una forma genérica de pensar la objetualidad de algo, no es “algo cualesquiera sin importancia, sino todo aquello que nos circunda, concerniéndonos, siendo en cierto sentido, lo más próximo, aunque, como tal, nunca llamando nuestra atención” (Fédier; 1995:205)¹²⁵. El habitar constituye un residir *cabe las cosas*, dirá Heidegger, y serán las cosas mismas las que otorgarán el lugar al espacio. Así, creo que el ejemplo que el mismo Heidegger da en la conferencia es profundamente iluminador para comprender esta distinción:

El puente oscila “ligero y fuerte” sobre el río. No une solamente las orillas ya ahí existentes. En el tránsito por el puente se destacan las orillas ante todo como orillas. El puente las deja sobresalir propiamente una frente a otra. El otro lado está separado de éste por medio del puente. Las orillas tampoco trazan, como indiferentes líneas fronterizas, la tierra firme a lo largo del río. El puente, con las orillas trae en cada caso al río, una y otra amplitud de la región de atrás de las orillas. Él trae río y orillas y país en la vecindad recíproca. El puente *recolecta* la Tierra como comarca entorno al río. Así la conduce a través de las praderas. Los pilares del puente soportan, reposando en el lecho del río, el alzado de los arcos, que dejan al agua del río su carril. Ya corran las aguas tranquila y alegremente, ya choquen los torrentes

¹²⁵ Citado en Acevedo, 2002.

del Cielo en el temporal o el deshielo en olas gigantescas, contra los arcos de los pilares, el puente está ya preparado para las temperies del Cielo y su ser cambiante. También allí donde el puente cubre al río tapa él su riar al Cielo, de manera que él lo acoge por un momento en el ojo del arco y lo deja libre nuevamente (CHP, 207-208).

El puente, en tanto cosa, otorga el lugar al espacio. En el puente opera una suerte de *poiésis* que trae a la presencia el espacio y configura un sentido previamente inexistente. El problema del *habitar* tiene que ver, precisamente, con este tipo de operaciones que son las que, de algún, modo marcan y re-configuran la mera extensión. Aunque Heidegger está pensando en lo que significa el *habitar* mismo en una dimensión que podría pensarse como *ética*, lo que me interesa mostrar aquí es el modo mismo como ese *habitar* se configura desde un empoderamiento técnico que es poético en la medida en que abre los espacios y los llena de sentido. Dice Heidegger:

Si ahora nosotros –todos nosotros– pensamos desde aquí en el viejo puente de Heidelberg, entonces pensar en aquel lugar no es ninguna mera vivencia en las personas aquí presentes; más bien pertenece a la esencia de nuestro pensar *en* el citado puente, que este pensar trans-porte en sí la lejanía a ese lugar [...]. Incluso, desde aquí podemos estar más cerca a aquel (sic) puente y a lo que espacia, que quien lo utiliza diariamente, como indiferente pasar el río (CHP, 213).

El *medio* es el mensaje. Si con McLuhan la reflexión sobre el *medio* se extendía allende la objetualidad, el ejemplo heideggeriano del puente, lejos de devolver la reflexión a un plano objetual, permite pensar que en tanto hombres nuestro *habitar* está dado por el tipo de entramados significativos que se tejen *cabe las cosas*, diría Heidegger. El puente de Heidelberg constituye, desde la perspectiva en el que lo presenta Heidegger, una extensión en el doble sentido en el que McLuhan comprende.

El puente es una extensión del cuerpo, esto es claro. El puente permite llegar de un lado a otro del río, permite al hombre extender su propia capacidad motriz en términos de velocidad pues resulta más fácil cruzar por el punto en el que el puente conecta las dos orillas que dar un largo rodeo para llegar al otro lado. El puente, en ese sentido, amplía la capacidad del hombre para empoderarse de su entrono en términos de un *recorrido*. Esta idea es, en efecto, bastante simple pero mienta el sentido primordial de la extensión mcluhaniana en tanto amplifica las propias capacidades del hombre. Ahora bien, la amplificación de esta capacidad motriz no puede ser pensada en abstracto pues, al cambiar los modos mismos en los que el hombre habita el mundo, *cabe las cosas*, se da un cambio en el modo mismo de ver el mundo (imbricado en un movimiento que es sincrónico, no secuencial). El puente constituye un lugar, dice Heidegger, porque “el lugar no está ya ahí antes del puente. Ciertamente, antes de que el puente esté, hay muchos sitios a lo largo del río que podrían ser ocupados por algo. Uno entre ellos se da como lugar y, por cierto, *por el puente*” (CHP, 210). En ese sentido el *medio* como extensión del cuerpo puede repensarse en una unidad que agruparía tanto las extensiones corporales como psíquicas en la medida en que cualquier extensión produce cambios a nivel externo e interno. Esta mirada psicósomática –ya mencionada líneas arriba– es la que sugiere la idea, más amplia, del habitar. El aporte fundamental de la mirada heideggeriana al habitar consiste en la posibilidad que abre para comprender que el modo mismo de ser del hombre sobre la tierra es técnico.

Por supuesto, esta idea presentada en una primera lectura, sólo podría pensarse como adyacente al argumento central de Heidegger, toda vez que la idea misma de la técnica (que recorre silenciosamente *Construir, habitar, pensar*) podría subvertirla. En ese sentido quisiera recordar una inversión que había propuesto en la primera parte del trabajo y que tenía que ver con la inversión de lo que llamé *uno de los más tremendos apotegmas heideggerianos*. Allí, había propuesto invertir aquella sentencia de Hölderlin que dice “*poéticamente habita el hombre sobre esta*

tierra” por “*tecno-lógicamente habita el hombre sobre esta tierra*”; pues bien, creo que después de lo que he venido planteando hasta aquí, puede sostenerse que se trata de afirmaciones que son coincidentes y que el objetivo que subyace a la inversión no es otro que el de explicitar el carácter poiético que inherente a lo tecno-lógico. Por eso el puente otorga el lugar al espacio. Ese otorgar implica un acto de *poiésis* en la medida en que algo se produce, en que algo sale a la luz. Los *medios* mcluhanianos son poéticos en la medida en que re-configuran al hombre mismo. Aunque en una versión limitada¹²⁶, hay una idea de van Loon que permite explicitar esto un poco mejor: “Heidegger afirmó que “la esencia de la tecnología es des-velar”. Nada podría ser más cierto a propósito de las tecnologías mass mediáticas cuya razón de ser es precisamente que ‘des-velan’ el mundo, mediante la transformación de los acontecimientos (encuentros) en ‘representaciones¹²⁷” (2008:47). Se evidencia allí el carácter poiético de la técnica que, insisto, se objetiva de manera particularmente clara en el puente del que habla Heidegger y, en ese sentido, el puente constituye una metáfora. Es una metáfora que trastoca el significado mismo del espacio que, ahora, configura como lugar. El puente se constituye en una *construcción* estructurada y estructurante y evidencia cómo la *poiésis* inherente a la tecnicidad se revela como sostén del habitar que deberá ser comprendido, entonces, dentro del entorno *mediático*.

Hay, empero, una ulterior reflexión acerca del *habitar*. Heidegger hace una distinción entre el morar y el habitar cuando sostiene que

El conductor de un camión de carga está en la autopista como en su casa, pero no tiene allí su hospedaje; la trabajadora está en la hilandería como en su casa, empero,

¹²⁶ Digo limitada, pues van Loon está hablando aquí de medios de comunicación en un sentido estricto. Con todo, creo que si se engrana su observación con el modo en el que he planteado la discusión a propósito de McLuhan, puede resultar bastante iluminadora. De igual manera, más adelante me ocuparé de lo que McLuhan entiende, en sentido estricto, por medio masivo de comunicación.

¹²⁷ Original: “Heidegger once stated that ‘the essence of technology is revealing’. Nothing could be more true of media-technologies whose reason of existence is exactly that they ‘reveal’ the world, by transforming events (encounters) into ‘representations’”

no tiene allí su habitación; el ingeniero director está en la central eléctrica como en su casa, pero no habita allí. Las citadas construcciones domicilian al hombre; éste las habitúa, pero no habita en ellas, si habitar sólo quiere decir que nosotros poseamos un alojamiento (CHP, 200).

Esta diferenciación que traza el alemán es, en principio, espuria en la medida en que usualmente comprendemos el habitar como un simple *estar en* algún lugar. La superación de esta comprensión inicial en la que el morar y el habitar se confunden es la que, a mi juicio, constituye el paso adelante que da Heidegger en su reflexión, toda vez que al enlazar la idea del habitar –entre otras– con el producir sentido propio del lugar, está otorgando esa dimensión poiética al habitar mismo. Ahora bien, el hecho de que este habitar se dé *cabe las cosas* evidencia el hecho de que nunca habitamos una extensión abstracta y que el construir que erige y que otorga el lugar al espacio des-vela el mundo. Habitar no es sinónimo de *estar alojado en*¹²⁸. Que el puente sea una *cosa* en el sentido heideggeriano evidencia su poder de convocar, de mantener lo que Heidegger llama la unión de los cuatro –la cuadratura– que, en toda su dimensión aparentemente metafísica, lo que mienta es el modo mismo de ser del hombre en tanto habitante de la tierra. Así, el habitar se presenta como una actividad poiética de des-ocultamiento –espero se me permita aquí esta redundancia performativa– que se da en un mundo que es, en cada caso, llenado de sentido por el *habitante*. En los términos que he venido utilizando: el *homo techno-logicus* es un *habitante*. Si hemos comprendido los *medios* como extensiones del hombre, lo que se revela ahora es la densa complejidad que entraña la extensionalidad misma de la que hablara McLuhan y que pone de manifiesto que el *medio* ha de comprenderse anclado al modo mismo en que dis-locar y re-semantiza el entorno mismo del hombre. Así, cuando el hombre *habita* el mundo,

¹²⁸ Sobre este punto me ha resultado siempre inquietante la cercanía que puede entrecerarse entre la propuesta de Heidegger y las reflexiones antropológicas que hace Marc Augé (2000) a propósito de la, hoy célebre, idea del no-lugar como espacio de tránsito inhabitado y carente de significación para quien lo transita. Una exploración de esta posible continuidad entre Heidegger y Augé desborda los límites de este trabajo pero quiero insinuarla porque, en ambos casos, se establece una relación cuya relevancia significativa es la que prima en el momento de pensar la experiencia del hombre con su entorno. Sobre este punto puede verse también el trabajo clásico de Michel de Certeau (2007) a propósito del espacio practicado.

siempre lo hace cabe las cosas y, si bien la reflexión de Heidegger, en *Construir, habitar, pensar* es una reflexión ética, creo que puede articularse con ciertas ideas que, años atrás, había planteado en *Ser y Tiempo* y que permitirán aclarar un poco más esta (in)versión del Apotegma McLuhaniano que he venido trazando. En el acápite 15 de esta obra –que lleva por título “El ser del ente que comparece en el mundo circundante”– Heidegger se ocupa de la constitución misma del mundo que comprende como un complejo remisional de útiles; es precisamente esta última idea –el útil– la que permite elaborar una comprensión más abarcante de lo que puede significar lo que, con McLuhan, podríamos llegar a entender por *medio* y, consecuentemente, por mensaje.

La noción de *cosa*, tal y como la recupera Fédier, muestra el significado particular que le da Heidegger, desvinculándola de un valor objetual abstracto y restituyéndole su carácter relacional con el hombre. Esta idea está ya presente en *Ser y Tiempo* cuando, al remontarse a su etimología griega, Heidegger asigna a la *cosa* una suerte de valor pragmático¹²⁹. Así, cuando veíamos en la *cosa* su carácter, llamémoslo *silencioso* en tanto no llama nuestra atención, lo que se des-velaba allí era el modo mismo que el hombre tiene de habérselas con aquello que lo rodea, en tanto su existencia tiene lugar en ese mundo que se ha des-velado desde la doble *poiésis* de lo tecnológico. Habitar cabe las cosas significará, entonces, además, producir sentido en un entorno originalmente inhóspito. De ahí que Heidegger presenta la cotidianidad como algo que se da en medio de aquello a lo que él llama útiles y que, contrario a lo que si significación más común parecería sugerir, no tiene que ver con la mera instrumentalidad, pues, como lo recuerda Vattimo, “que

¹²⁹ Dice Heidegger: “Los griegos tenían un término adecuado para las “cosas”: las llamaban πράγματα, que es aquello con lo que uno tiene que habérselas en el trato de la ocupación (en la πράξις). Sin embargo, dejaron ontológicamente en la oscuridad justo el carácter específicamente “pragmático” de los πράγματα determinándolos “por lo pronto” como meras cosas. Nosotros llamaremos al ente que comparece en la ocupación el útil [Zeug]. En el trato pueden encontrarse los útiles para escribir, los útiles para coser, los útiles para trabajar [herramientas], los útiles para viajar [vehículos], los útiles para medir. Es necesario determinar el modo de ser de los útiles, y esto habrá de hacerse tomando como hilo conductor la previa delimitación de lo que hace del útil un útil, de la “pragmaticidad” [Zeughaftigkeit]” (ST, 77).

las cosas sean ante todo instrumentos (útiles) no quiere decir que sean todas medios que empleemos efectivamente, sino que las cosas se presentan a nosotros ante todo provistas de cierta significación respecto de nuestra vida y de nuestros fines” (1987:10). Por supuesto, que al entrar en nuestras formas de actuar cotidianas todos los días tenemos que vérnoslas con los útiles que nos rodean, sin embargo, creo que la dimensión objetual, queda eclipsada, como lo anota Vattimo, por la idea clave de la significación que los útiles producen en nuestra vida. Se abre aquí, una vez más, la ventana que nos lleva por el camino de la producción de sentido en la medida en que lo que sugiere la idea del útil no yace en un carácter instrumental sino en aquello en lo que el útil *afecta* la vida misma del hombre. Podría decirse que esta dimensión afectiva del útil es lo que realmente le otorga su estatus y lo que, además, le da el carácter silencioso que se anotaba en la *cosa*. Los πράγματα griegos mienta el hecho de que útiles y cotidianidad están imbricados de un modo tal que resultan indistinguibles y que ese carácter de estar a la mano en tanto útiles las aleja del carácter de *res* que la filosofía cartesiana había otorgado a las cosas. Así, las cosas no son algo que esté dado de antemano y que pueda ser pensado como externo al hombre mismo. En la medida en que se trata de útiles, estos útiles tendrán que ser útiles para mí o para otro hombre que entre en relación con ellos y ese será su carácter determinante en tanto útiles. Aquí resuena una la última (in)versión del Apotegma que pone al hombre como condición de posibilidad del *medio* y que traza el puente en la ecuación *medio* y mensaje de McLuhan; la idea de los πράγματα que Heidegger recoge en ST lo que evidencia es que la relación de significatividad con las cosas se despliega sólo en el momento en que estas se presentan para el hombre como útil, pero el argumento sugiere además la necesidad de comprender estos útiles en términos relacionales, lo que presenta como imposible la real comprensión de la dimensión del útil por fuera de su relación con los otros útiles. De algún modo, y llevando un poco más allá el argumento de base heideggeriano, lo que se vislumbra aquí parece acercarse a una comprensión ecológica de los útiles cuya verdadera dimensión escapa a cualquier taxonomía que pretenda pensarles separadamente pues,

[...] un útil no “es”, en rigor, jamás. Al ser del útil le pertenece siempre y cada vez un todo de útiles [Zeugganzes], en el que el útil puede ser el útil que él es. Esencialmente, el útil es “algo para...”. Las distintas maneras del “para⁷ algo”, tales como la utilidad, la capacidad para contribuir a, la empleabilidad, la manejabilidad, constituyen una totalidad de útiles [Zeugganzheit]. En la estructura del “para⁷ algo” hay una remisión de algo hacia algo (ST, 77).

Esta dimensión de la totalidad de los útiles evidencia que en el momento de presentarse ante el hombre es el impulso de lo tecno-lógico lo que hace que pueda captarse cada útil en su dimensión referencial para la totalidad. Aunque muchos intérpretes de Heidegger ven una fractura entre lo planteado en *Ser y Tiempo* y una buena parte de sus escritos posteriores, a mi juicio es posible establecer una suerte de criterio de continuidad en el abordaje mismo de la noción del *útil* toda vez que al pensar la dimensión en que se presenta ante nosotros ya sea el puente, ya sea un ordenador, en ambos casos de lo que se trata es de manifestaciones de la tecnicidad que al desplegarse ante el hombre en la doble *poiésis* de lo tecno-lógico desvelan un mundo que es, a su vez, el mundo habitado por el hombre. De ahí que, como lo indica Edwards, “ver, como los griegos sutilmente lo hicieron, que las cosas son πράγματα es ver que ellas son lo que son en relación lo que nos es relevante; la red de las cosas es una red de la praxis¹³⁰” (2002: 108), en tanto Heidegger ha estructurado su reflexión sobre la idea de *cosa* como πράγμα. Esta idea de las *redes* (*networks*) que establecen las cosas en tanto útiles, pensada en términos de la *praxis* es lo que da una doble dimensión al argumento de Heidegger y es lo que posibilita una lectura ecológica en los términos y con los alcances de McLuhan. De un lado, refuerza la idea de la inter referencialidad que existe entre los útiles pero, a la vez, al enfatizar la idea de la red de *praxis* que establecen las cosas nos encontramos de frente con una interesante congruencia: *poiésis* y *praxis* coinciden.

¹³⁰ Original: “to see, as the Greeks dimly did, that things are pragmata is to see that they are what they are in relation to our "concernful dealings; *the network of things is a network of praxis*”.

Esta adyacencia entre *poiésis* y *πρᾶξις*¹³¹ había sido problematizada por Aristóteles en *Ética Nicomaquea* al establecer el hecho mismo de que la *τέχνη* no tendría que vérselas con la *πρᾶξις* sino con la *poiésis*. Antes de entrar al punto que se aborda en la *Ética Nicomaquea* y que constituye uno de los virajes más interesantes para repensar la *τέχνη*, hay una sentencia lapidaria del mismo Aristóteles en *Política* que pone de manifiesto la escisión que, a mi juicio, empezaría a emborronarse: “la vida es acción (*πρᾶξις*), no producción (*poiésis*)¹³²” (1254a). La distinción entre *poiésis* y *πρᾶξις* es un punto clave para pensar lo que se des-velaría al plantear esta disolución. Cuando Aristóteles plantea la diferenciación tajante entre las dos ideas, a esta bivalencia subyace una suerte de distinción a los modos de inteligencia que cada una de ellas sugeriría. En mi opinión, la noción aristotélica debe ser comprendida a la luz de lo que se plantea en *Metafísica* θ cuando se explicita lo que constituye la *πρᾶξις* misma:

Puesto que de las acciones que tienen límite ninguna es fin, sino que todas están subordinadas al fin, por ejemplo del adelgazar es fin la delgadez, y las partes del cuerpo, mientras adelgazan, están así en movimiento, no existiendo aquellas cosas a cuya consecución se ordena el movimiento, estos procesos no son una acción o al menos no una acción perfecta (puesto que no son un fin). Acción es aquella en la que se da el fin. Por ejemplo, uno ve y al mismo tiempo ha visto, piensa y ha pensado, entiende y ha entendido, pero no aprende y ha aprendido ni se cura y está curado. Uno vive bien y al mismo tiempo ha vivido bien, es feliz y ha sido feliz. Y si no, sería preciso que en un momento dado cesara, como cuando adelgaza; pero ahora no, sino que vive y ha vivido ¹³³ (1048b).

¹³¹ Uso el término en caracteres griegos para indicar, en este pasaje de mi trabajo, su uso estrictamente aristotélico.

¹³² Original: ὁ δὲ βίος πρᾶξις, οὐ ποιησις, ἐστίν

La versión corresponde a: *The Works of Aristotle*. Ed. W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press. 1957.

¹³³ Orig: ἐπεὶ δὲ τῶν πράξεων ὧν ἔστι πέρας οὐδεμία τέλος ἀλλὰ τῶν περὶ τὸ τέλος, οἷον τὸ ἰσχυαίνειν ἢ ἰσχυασία [αὐτό], αὐτὰ δὲ ὅταν ἰσχυαίνει οὕτως ἐστὶν ἐν κινήσει, μὴ ὑπάρχοντα ὧν ἕνεκα ἢ κινήσει, οὐκ ἔστι ταῦτα πρᾶξις ἢ οὐ τελεία γε ἴσχυαίνειν οὐ γὰρ τέλος: ἀλλ' ἐκείνη <ἢ> ἐνυπάρχει τὸ τέλος καὶ [ἢ] πρᾶξις. οἷον ὁρᾷ ἅμα <καὶ ἐώρακε,> καὶ φρονεῖ <καὶ πεφρόνηκε,> καὶ νοεῖ καὶ νενόηκεν, ἀλλ' οὐ

De acuerdo con lo anterior, la *πρᾶξις* constituye un tipo particular de acción que es en sí misma un fin. Los ejemplos que da Aristóteles resultan muy dicentes: cuando veo, veo; cuando entiendo, entiendo; cuando doy un consejo, en efecto, aconsejo; la acción misma constituye un fin y creo que es en ese sentido que Aristóteles identifica la vida con la *πρᾶξις* y no con la *ποιέσις*. La noción de *πρᾶξις*¹³⁴ usualmente se identifica con los modos de vida políticos que Aristóteles propone para el hombre y se asocia con una suerte de teoría de la acción política que coincidiría, en una lectura ortodoxa del estagirita, con el fin mismo de la vida. Con todo, para la discusión que aquí me ocupa, la distinción aristotélica entre *πρᾶξις* y *ποιέσις* es sugestiva en la medida en que nos permite comprender uno de los lugares más comunes en el momento de pensar lo técnico y de pensar la posibilidad de una vida pre-técnica o allende la técnica. Habría una taxonomía aquí que lo que parecería sugerir tendría que ver con el hecho mismo de que el problema de la escisión *πρᾶξις/ποιέσις* yacería en el fin mismo que cada una de ellas persigue. Lo que quiero sugerir aquí es que *la πρᾶξις es ποιέσις* en la medida en que al hablar no de vida sino de formas de vida engranadas a la idea de lo poiético de la tecnicidad, la noción misma de forma de vida supone un acto de *ποιέσις*. Cuando con la

μαθάνει καὶ μεμάθηκεν οὐδ' ὑγιάζεται καὶ ὑγίασται: εὖ ζῆ καὶ εὖ ἔζηκεν ἅμα, καὶ εὐδαιμονεῖ καὶ εὐδαιμόνηκεν. εἰ δὲ μή, ἔδει ἂν ποτε παύεσθαι ὡσπερ ὅταν ἰσχυαίνῃ, νῦν δ' οὐ, ἀλλὰ ζῆ καὶ ἔζηκεν.

La versión corresponde a: *The Works of Aristotle*. Ed. W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1924.

¹³⁴ La idea de la *πρᾶξις* es, en el marco de la filosofía de Aristóteles, un concepto complejo en la medida en que, a lo largo de su obra, parece tener significaciones múltiples. Así, podrían individuarse al menos tres modos de comprender la *πρᾶξις*. Esta taxonomía la resume acertadamente McNeill: "There are of course a number of different usages of the term *praxis* in Aristotle. At least three can be initially discerned: (1) *Praxis* is sometimes used to characterize the nature of "biological" life and its associated activities, as found in both humans and animals. (See, for example, *De partibus animalium*, 645 b15ff; also *Historia animalium*, 589 a3.) Here, the *praxis* of life has the sense of an activity that maintains itself as such despite its dependence on environment and on other beings generally. Life in this organic sense is an end in itself. Thus, Aristotle also extends the term *praxis* to cover those subordinate activities which serve the overall activity of life, including generation, feeding, growth, copulation, waking, sleep, and locomotion. (2) *Praxis* is also used to refer to specifically human actions or activities, although still in a quite broad sense that includes making (*poiesis*) and contemplating (*theoria*) as well as ethical and political activity. (3) *Praxis* is used in a more restricted meaning to refer primarily to ethical and political life, to "deeds and words" as the truly human activities. Factual freedom from the necessities of life, including freedom from enslavement, is a precondition of human *praxis* in this sense"(McNeill; 1999:31).

El segundo y tercer camino no son plenamente separables y serán, por supuesto, los que constituyen la dimensión de la *praxis* a la que aquí estoy haciendo referencia.

interpretación de Edwards a propósito del útil heideggeriano aparece la idea de la red de la praxis cabría la pregunta ¿qué es lo mienta realmente esta expresión? En mi opinión, al pensar el mundo en términos de un plexo referencial en el que aparecen los útiles en tanto útiles, lo que se revela es la capacidad de afectar al hombre que tienen dichos útiles; esta capacidad *afectiva* lo que revela es la capacidad el útil *de producir alteración o mudanza en algo* que es lo que mienta el sentido propio del *afectar* y en ese sentido la *praxis* del útil es *poiésis* en un sentido propio pues, eso que Heidegger identifica como *el trato de la ocupación*, constituye el modo en el que el hombre tiene que vérselas con su cotidianidad, incomprendible por fuera del plexo referencial. Mientras tanto, Aristóteles reserva la idea de la *poiésis* para la τέχνη y la comprende más como un modo del hacer práctico cuyo fin estaría fuera de sí misma; parafraseándolo podríamos decir que vivir y construir una casa constituyen dos actividades diversas en la medida en que a cada una de ellas subyacen fines diversos. La construcción de la casa tiene un fin que es externo a la acción misma y que da como resultado un producto distinto que, de algún modo, parecería ser más deseable que la acción misma mientras que el vivir no tendría, como parece claro, un fin externo a sí mismo. De ahí que para Aristóteles *vivir* tenga mucho más que ver con tocar el arpa que con construir una casa, tal como lo indicara ya en *Magna Moralia*¹³⁵ (1197a). En este orden de ideas,

¹³⁵ Este es el pasaje de *Magna Moralia* al que hago referencia. Dada la dificultad de acceso a una buena traducción castellana, me permito transcribir la versión de W.D. Ross:

When things are made and done, that which makes and that which does them are not the same. For the arts of making have some other end beyond the making; for instance, beyond house building, since that is the art of making a house, there is a house as its end beyond the making, and similarly in the case of carpentry and the other arts of making; but in the processes of doing there is no other end beyond the doing; for instance, beyond playing the harp there is no other end, but just this is the end, the activity and the doing. Wisdom, then, is concerned with doing and things done, but art with making and things made; for it is in things made rather than in things done that artistic contrivance is displayed (1197a).

Original: Ἔστιν δὴ τῶν ποιουμένων καὶ πραττομένων οὐ ταὐτὸ τὸ ποιητικὸν καὶ πρακτικόν. τῶν μὲν γὰρ ποιητικῶν ἐστὶ τι παρὰ τὴν ποίησιν ἄλλο τέλος, οἷον παρὰ τὴν οἰκοδομικὴν, ἐπειδὴ ἐστὶν ποιητικὴ οἰκίας, οἰκία αὐτῆς τὸ τέλος παρὰ τὴν ποίησιν, ὁμοίως ἐπὶ τεκτονικῆς καὶ τῶν ἄλλων τῶν ποιητικῶν· ἐπὶ δὲ τῶν πρακτικῶν οὐκ ἔστιν ἄλλο οὐθὲν τέλος παρ' αὐτὴν τὴν πράξιν, οἷον παρὰ τὸ καθαρίζειν οὐκ ἔστιν ἄλλο τέλος οὐθὲν, ἀλλ' αὐτὸ τοῦτο τέλος, ἢ ἐνέργεια καὶ ἢ πράξις. περὶ μὲν οὖν τὴν πράξιν καὶ τὰ πρακτὰ ἢ φρόνησις, περὶ δὲ τὴν ποίησιν καὶ τὰ ποιητὰ ἢ τέχνη· ἐν γὰρ τοῖς ποιητοῖς μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς πρακτοῖς ἐστὶ τὸ τεχνάζειν.

para Aristóteles parecería existir una suerte de subordinación de la *poiésis* a la *πρᾶξις* que quedaría evidenciado, por demás, cuando asocia la *πρᾶξις* a la *ἀρετή*. Permítaseme un breve rodeo explicativo antes de desplegar la parte final de mi comentario a Aristóteles.

Al igual que las ideas de *πρᾶξις* y *poiésis*, la *ἀρετή* tiene para Aristóteles un sentido propio y particular. De una manera casi especular al modo en que se oponen (o se contrastan) *πρᾶξις* y *poiésis*, para el estagirita existe una relación semejante entre *ἀρετή* y *τέχνη* en la que se concreta la idea de los dos modos de inteligencia que mencionaba más arriba. El punto yace, en primer término, en lograr una comprensión de lo que significa para Aristóteles la *ἀρετή* y en qué medida se distingue de la *τέχνη*. Para dibujar esto un poco mejor es clave recordar aquí lo que está en juego en *Ética* tras la separación –o la distinción– entre *πρᾶξις* y *poiésis*: la *ἔξις* o *disposición* que, en cada caso, es distinta. Creo que la idea de *ἔξις* es una pieza fundamental para comprender la distinción entre *πρᾶξις* y *poiésis* en la medida en que permite, de un lado, pensar la especificidad cualitativa de cada uno de los términos y, del otro permitiría –a mi juicio– hablar de un despliegue tecnológico en Aristóteles. Veamos esto.

La idea de *ἔξις* lo que mienta es el tipo de disposición que subyacería tanto a la *πρᾶξις* como a la *poiésis*. El punto se hace más complejo cuando se retoma el problema de la *ἔξις* en términos de *ἀρετή*, de virtud. Aristóteles nos dice que la *ἀρετή* es la disposición (*ἔξις*) por la cual el hombre se hace bueno y por la cual realiza bien su propia función (EN, 1105b-20); ahora bien, si la *τέχνη* es también ella *ἔξις*, como ya lo he mostrado desde el inicio de este trabajo, ¿qué es lo que distingue estas dos disposiciones del hombre? Creo que el punto inicial para trazar esta distinción podría hallarse en la escisión ya sugerida a propósito de los fines mismos que se proyectan desde cada una de las disposiciones. En el caso de la

La versión corresponde a: *Aristotelis Opera* (ed. I. Bekker). Berlin: Reimer, 1831.

τέχνη lo que hay es una ἔξις que está asociada con la *poiésis* y, en ese sentido, lo que adquiere relevancia aquí son los productos que llegan a ser a partir del acto poiético que, ya lo sabemos, va acompañado de un λόγος verdadero. Aristóteles da aquí un elemento del todo interesante en la medida en que sugiere la contingencia misma de los productos de la τέχνη sugiriendo con esto no su poca relevancia respecto de la vida del hombre sino, más bien, el hecho mismo de que el principio yacería en quien los produce, si se quiere, en el λόγος del técnico mismo. A mi juicio la reflexión parece tener aquí dos caras; de un lado el desplazamiento del problema del principio hacia lo tecno-lógico que se objetiva en el producto final, del otro la distinción que emerge, por contraste, con aquello que la ἀρετή parecería mentar. Si se habla de la objetivación en los productos finales de aquello que llega a ser desde la τέχνη y desde allí se puede estimar su mayor o menor valor (una cama bien hecha, una casa bien construida, es decir con el λόγος técnico adecuado) en el caso de la ἀρετή el valor de la acción yace en quien la hace y dicha acción (πρᾶξις) es valiosa por sí misma, como lo indicaba más arriba. Allí estaría el fulcro de la distinción entre *poiésis* y πρᾶξις que aparece, entonces, desde el tipo de ἔξις que cada una de ellas sugiere y que, por supuesto, evidencia la distinción entre τέχνη y ἀρετή.

Creo que la discusión puede ampliarse un poco más si se toma, por ejemplo, la φρόνησις como ejemplo de una ἀρετή anclada al ámbito de la πρᾶξις. En efecto, la φρόνησις refiere a un tipo de conocimiento atinente a la πρᾶξις en la medida en que esa actividad constituye un fin en sí mismo y, en ese orden de ideas, Aristóteles la describe en la *Ética Nicomaquea* como “una disposición (ἔξις) racional, verdadera y práctica, respecto de lo que es bueno para el hombre¹³⁶” (1140b). Cabe preguntarse aquí si, en tanto, ἔξις fuera posible indagar un poco más allá en la φρόνησις misma con el fin de re-pensar y re-ubicar la dupla πρᾶξις/*poiésis* en términos de una posible conjunción. La idea de la φρόνησις atañe a una dimensión que, anclada a la πρᾶξις, tiene que ver con el modo mismo en el que los hombres

¹³⁶ Original: ἀνάγκη τὴν φρόνησιν ἔξιν εἶναι μετὰ λόγου ἀληθῆ περι τὰ ἀνθρώπινα ἀγαθὰ πρακτικῆν.

tienen que vérselas con lo bueno y lo malo; en la interpretación economicista de Aristóteles que emprende Rulun (1997), la φρόνησις tendría que ver con una suerte de “*know-how* ético” que permitiría al hombre afrontar de determinadas maneras los retos que la co-existencia cotidiana del bien y el mal representan, mientras que la τέχνη tendría que ver con un *know-how* técnico. La idea del *know-how* es sugerente en la medida es que evidencia que, aún en la φρόνησις hay una suerte de destreza que es técnica, es decir, hay una serie de habilidades propias del hombre en su actuar ético; incluso podría pensarse en una suerte de paralelo como el que –recogiendo a Aristóteles, por supuesto– propone Hughes (2001)¹³⁷ a propósito de la técnica del médico y el modo en el que los hombres buscarían su realización vital en tanto seres políticos, la εὐδαιμονία:

<ul style="list-style-type: none"> • Los médicos pretenden <i>producir</i> pacientes sanos. • Para ello, los médicos deben <i>saber</i> lo que significa ser saludable. • Los médicos también deben <i>aprender</i> qué medicamentos prescribir, y en qué cantidad -ni demasiado ni muy poco. 	<ul style="list-style-type: none"> • Toda persona busca <i>producir</i> su realización. • Con el fin de hacerlo, la gente debe <i>saber</i> lo que implica dicha realización. • Las personas también deben <i>aprender</i> qué acciones se producen esa realización y esas acciones, deben ser virtuosas esto es, asentadas en el justo medio.
--	---

Este paralelo es, sin duda, algo forzado y tendencioso, Hughes lo sabe; de hecho lo introduce precisamente para mostrar la escisión entre *πρᾶξις* y *ποιέσις*. Ahora bien, más allá de los argumentos que en una lectura propiamente ortodoxa del estagirita pudieran colegirse, lo que me interesa es mostrar la posibilidad de acercamiento en términos de *know-how* que es posible hacer a partir de los dos conceptos de base. Los acercamientos que se proponen en el cuadro permiten, de algún modo, pensar en una lógica de base que podría pensarse como común tanto a la *ποιέσις* como a la *πρᾶξις* y que estarían encarnados en los tres verbos que rigen el paralelo: *producir*,

¹³⁷ El argumento que desarrolla Hughes busca evidenciar, precisamente la separación entre *πρᾶξις* y *ποιέσις* que opera en Aristóteles. No puedo detenerme aquí en él, sin embargo remito al lector al pasaje del texto de Hughes (2001: 88 y ss.).

saber, aprender y que, para Aristóteles estarían anclados al acto de *poiésis* que, de hecho, es explícito en el primer verbo.

Ciertamente la *ἔξις* puede ser diversa pero la retícula sobre la que se arquitectarían sus modos de darse no parece ser tan variopinta, en la medida en que implica pensar sobre la idea de base de lo tecno-lógico de la tecnicidad y sus consecuencias poiéticas en lo que atañe al des-velamiento mismo del mundo. Si Aristóteles supone una distinción entre *πρᾶξις* y *poiésis* lo hace porque su anclaje categorial es diverso del nuestro y esto –precisamente– hace emerger el problema de lo técnico en términos meta-objetuales, es decir, allende las categorías con las que el de Estagira está trabajando. Un paralelo, tipo Hughes, lo que muestra es que hay una lógica aún en la búsqueda de la *εὐδαιμονία* y que esa lógica puede ser pensada como técnica. Aunque la *τέχνη* ¹³⁸ aparece, de algún modo, como subordinada a la *φρόνησις* (EN, 1139a-35) y esto supone una subordinación de la *πρᾶξις* a la *poiésis* sugerida, incluso, desde la separación en cuanto a los propios fines que plantea Aristóteles, creo que hay una salida de interpretación alternativa que permite no desdibujar el planteamiento que se hace en la *Ética* mas sí suponer que, guardando las distancias en términos de anclaje categorial, es posible pensar en una *ἔξις* a la que subyace un modo tecno-lógico de comprensión del mundo. Esto, por demás, podría leerse entre líneas en el mismo Aristóteles cuando, al hablar de la *ἀρετή* en términos del *justo medio* sugiere una especie de cercanía con la *τέχνη*:

¹³⁸ McNeill resume el punto atinente a la *τέχνη* sugiriendo que “in the restricted sense of know-how that pertains to making or producing. *Techne* has as its object something that undergoes change. Its object (the product) undergoes change in the specific sense that prior to the productive process it does not yet exist in its eventual form. In this sense, the object of *techne* is something that can be other than it is. *Techne* [...] entails a kind of *theorein*, specifically concerned with how to bring a thing into existence (NE, 1140 a13). The object of *techne*, as something made, is other than *techne* and as such already falls prey to contingency and chance in the very process of making. The product may turn out to be a failure, even though the artisan had a clear vision of what he or she wanted to make (cf. NE, 1140 a19). The disclosure in *techne* of the being of its object is intrinsically deficient” (1999:33-34).

Entonces, si todo arte y ciencia (ἐπιστήμη) cumplen bien su función, mirando al término medio y dirigiendo hacia éste sus obras (de ahí procede lo que suele decirse de las obras excelentes, que no se les puede quitar ni añadir nada, porque tanto el exceso como el defecto destruyen la perfección, mientras que el término medio la conserva, y los buenos artesanos (τεχνῖται), como decíamos trabajan con los ojos puestos en él); y si, por otra parte la virtud (ἀρετή), como la naturaleza, es más exacta y mejor que todo arte, tendrá que tender al término medio¹³⁹ (1106b-5).

Todo técnico sabe cómo sortear el exceso y el defecto en su trabajo: el hábil carpintero y el hábil médico saben qué es lo que deben hacer en cada caso mirando, diría Aristóteles, al *justo medio*. Lo interesante del argumento aquí tiene que ver con que ese *tender* hacia el justo medio en lo que se traduce es en una suerte de elemento común entre la *poiésis* y la *πρᾶξις* que no pertenece propiamente a ninguna de ellas en términos esenciales sino que se trata, más bien, de una tendencia pues el *λόγος* subyacente es el mismo y, a mi juicio, es un *λόγος* técnico pues la idea del *justo medio* supone una comprensión técnica del mundo: un mundo del que el hombre se ha empoderado y que puede parcelar en términos como los que utiliza el estagirita. Quizás desde la *Ética* y la *Política* pueda afirmarse que *poiésis* y *πρᾶξις* constituyen dos elementos distantes pues hay sentencias de corte casi lapidario (como aquella de la cual yo mismo partí líneas arriba) que parecen cerrar los argumentos de Aristóteles a cualquier otra interpretación. Sin embargo, al emprender una lectura que permita ir cotejando, de a poco, lo que el filósofo griego empieza a desplegar es posible entrever la presencia de eso tecno-lógico en su postura como algo que, de algún modo, sería el sustrato mismo de la *ἔξις* y que,

¹³⁹ Original: εἰ δὴ πᾶσα ἐπιστήμη οὕτω τὸ ἔργον εὖ ἐπιτελεῖ, πρὸς τὸ μέσον βλέπουσα καὶ εἰς τοῦτο ἄγουσα τὰ ἔργα ἵνα ὅθεν εἰώθασι ἐπιλέγειν τοῖς εὖ ἔχουσιν ἔργοις ὅτι οὐτ' ἀφελεῖν ἔστιν οὔτε προσθεῖναι, ὡς τῆς μὲν ὑπερβολῆς καὶ τῆς ἐλλείψεως φθειρούσης τὸ εὖ, τῆς δὲ μεσότητος σωζούσης, οἱ δ' ἀγαθοὶ τεχνῖται, ὡς λέγομεν, πρὸς τοῦτο βλέποντες ἐργάζονται: ἡ δ' ἀρετὴ πάσης τέχνης ἀκριβεστέρα καὶ ἀμείνων ἔστιν ὥσπερ καὶ ἡ φύσις, τοῦ μέσου ἂν εἴη στοχαστικὴ.

He alterado parcialmente la traducción de Pallí Bonnet quien traduce *ἐπιστήμη* simplemente como 'ciencia' en la medida en que el uso que se hace aquí del término es, en cierto sentido, laxo y no apunta al conocimiento puramente científico; esto lo evidencia por demás la versión de Rackham quien traduce como 'every art or science' (y a quien sigo) o Ross quien traduce simplemente como 'art'.

en ese sentido, *πρᾶξις* y *ποιέσις* no estarían tan lejanas como una primera lectura podría sugerirlo.

No pretendo ahondar en el todo de la argumentación aristotélica aquí, pero he hecho este excursus porque, a pesar de que para el filósofo griego las nociones de *πρᾶξις* y *ποιέσις* puedan resultar claramente delimitadas, lo que me interesa mostrar como debate de fondo es la subordinación de la técnica a otras instancias del actuar humano y cómo estas son usualmente consideradas no-técnicas. El punto de partida para desarrollar esta idea puede ser, precisamente, la dimensión ética que Aristóteles da a la *φρόνησις* en su reflexión. Siguiendo sus pasos, podría pensarse que se trata de una actividad no técnica en la medida en que involucra un tipo de inteligencia que no persigue un fin externo a la acción misma: el actuar bien (o mal) constituye un fin en sí mismo. Evidentemente no podría exigirse a Aristóteles una reflexión a propósito de la *φρόνησις* en los términos en los que pretendo ponerla, mas sin embargo creo que es posible fracturar en parte su argumento con el fin de indagar un poco más allá. La idea de las esferas de acción no-técnicas se basan usualmente en la incompreensión de la técnica o su reducción a la *actividad productiva-de-objetos* desconociendo lo tecno-lógico de la tecnicidad. Así, las dimensiones éticas y morales tienden a ser hipostasiadas en una suerte de movimiento que las desvincula de otros lugares del modo mismo del hombre de habitar la tierra; cuando decíamos –con Heidegger– que poéticamente *el hombre habita esta tierra*, hay mucho más bajo la idea del habitar que simplemente *estar alojado*. El habitar supone un *empoderarse de* y una buena parte del modo en el que el hombre habita la tierra tiene que ver con las formas en que se teje significatividad. Para sortear el riesgo de la hipóstasis habría que captar la dimensión tecno-lógica de la ética, por ejemplo, para comprender que se trata de un modo de organización del mundo que responde a un tipo de *λόγος* particular y que, en ese sentido, posee una dimensión técnica. De ahí que cuando se busca comprender de manera más cercana la idea del útil en Heidegger y del *medio* mcluhaniano lo que se revela es, precisamente una dimensión amplia y *ecológica* de lo técnico en la que la red de la *praxis* se constituye en la red de la actividad

poiética de lo tecno-lógico de la tecnicidad. Es en este sentido que resulta interesante la interpretación –o, al menos, la terminología– de Rulun (y de Hughes) en términos de *know-how* que, como se dijo en la primera parte de este trabajo siguiendo la idea de Agazzi del *sustantivo colectivo*, constituye una forma abarcante de pensar la técnica; quizás podría pensarse que el modo en el que los hombres deciden qué es lo bueno y qué es lo malo, y que configura un marco de acción (*praxis*) racional, responde también a un impulso que estaría dado por lo tecno-lógico mismo. Esto significa, entonces, una comprensión de la técnica no como mera exterioridad pues ésta es piedra angular que ha relegado la técnica a un lugar de lo impensado, y que ha hecho de ella una suerte de tópico menor dentro de la reflexión filosófica al comprenderla en su dimensión de pura y “simple” actividad práctica. Así, con Heidegger, creo que el sentido platónico de la *poiésis* ya comentado a propósito del *Banquete* de Platón tiene mucho más rendimiento pues el producir propio de la *poiésis* es, de algún modo, un *afectar*. La *praxis* de la vida misma es poiética en la medida en que pensar la vida significa pensar el modo en el que el hombre des-vela el mundo tal y como se da desde la doble *poiésis* de lo tecno-lógico.

Sobre esta idea que acoge aquellas esferas de reflexión no tecnológicas, Vattimo, a propósito de la noción heideggeriana de mundo como plexo referencial de útiles recuerda como

El hombre está en el mundo siempre como ente referido a sus posibilidades propias, es decir, como alguien que proyecta; y encuentra las cosas, en primer lugar, incluyéndolas en un proyecto, es decir, asumiéndolas, en un sentido amplio, como instrumentos. Instrumento en este sentido es también la luna, que al iluminar un paisaje nos sume en un estado de ánimo melancólico; y en general también la contemplación “desinteresada” de la naturaleza coloca siempre a ésta en un contexto de referencias, por ejemplo, de recuerdos, de sentimientos o por lo menos de analogías con el hombre y sus obras (1987:20).

El alcance de la noción de útil está allende la instrumentalidad y sobrepasa, con creces, el problema de los objetos mismos. La asunción de las cosas en términos de un proyecto se engrana con la idea de un habitar poiético en el que el plexo de referencias de los útiles se presenta como el lugar en el que se des-vela el mundo en tanto el hombre lo habita. Lo tecno-lógico mienta aquí una forma de vida. El *medio* es el mensaje. Heidegger, dentro de su tratamiento de los útiles en ST, recupera la idea misma de la naturaleza en su condición de ente que se presenta para el hombre en una dimensión que está plenamente relacionada con el tener que ver con el hombre y no se presenta jamás en un estado “puro”¹⁴⁰. El alcance del útil heideggeriano es, entonces, clave para comprender el hecho mismo de que una comprensión ecológica de los *medios* mcluhanianos supone comprender que los alcances del sistema técnico son lo suficientemente amplios como para sostener la idea un habitar tecno-lógicamente configurado.

Con esto en mente, es posible comprender un poco mejor la extensionalidad que McLuhan da a ciertas ideas como las de el número, la vivienda, la ropa, el dinero, el coche, el armamento, la automatización y los juegos en la segunda parte de CM. Como lo mencionaba más arriba, ninguno de los elementos apenas mencionados constituye un *medio* en el sentido de la televisión, la radio o el cine y aquí el argumento tendría que ver más con ideas como la de la luz eléctrica y la de la aplicación de lo caliente y lo frío a la cultura que con cualquier otra cosa. Como lo veíamos páginas atrás, el carácter amplio que tiene el *medio* obliga a hacer un análisis más detallado de aquello a lo que nos enfrenta McLuhan y del sentido mismo de sus afirmaciones. De este modo, quisiera acercarme dos de los de los

¹⁴⁰Edwards caracteriza este punto en particular de un modo sintético y acertado que termina de elaborar la idea que he presentado desde Vattimo: “Nature characterized as Romantic grandeur and pathos (“the flowers of the hedgerow,” “the springhead in the dale”) is described as what “assails us and enralls us as landscape” As “landscape,” as a tableau set there for us to see and to enjoy (and perhaps ultimately to be enshrined in a Kurort brochure or made the destination of a tourist bus), the flowers and the spring fundamentally “belong to” Dasein for their Being.’ They remain, in the broadest sense, a kind of Zeug (recreation gear, refreshment gear, Naturreligion gear, at the limit even absolute otherness gear). One way or another, and even if only by way of privation, they take their Being from our “concernful dealings” with our world” (2002:109).

medios mcluhanianos –el número y el dinero– e intentar ver, desde allí, los modos en que estos re-configuran nuestro habitar.

4. INTER-MEDIOS. TOCAR-SOLTAR

*But touch my tears with your lips
Touch my world with your fingertips
Queen- Who Wants to Live Forever*

We can see the results of this retribalization process whenever we look at any of our youth—not just at hippies. Take the field of fashion, for example, which now finds boys and girls dressing alike and wearing their hair alike, reflecting the unisexuality deriving from the shift from visual to tactile
M. McLuhan

*Money, get away.
Get a good job with good pay and you're okay.
Money, it's a gas.
Grab that cash with both hands and make a stash.
New car, caviar, four star daydream,
Think I'll buy me a football team
Pink Floyd – Money*

Uno de los *medios* que llama la atención en el programa de CM es, sin duda, *el número*. La perplejidad que el número produce al ser ubicado en la propuesta de McLuhan tiene que ver con el hecho de que raramente se le piensa en términos de una extensión, idea que, como se sabe, resulta fundamental para comprender los *medios* mcluhanianos. En efecto, resulta complejo preguntarse qué es, en sentido estricto, lo que el número extiende; ¿cuál de los sentidos es el que se ve amplificado con el número mismo? En una respuesta, ampliamente sugerente, McLuhan dirá que aquello que extiende, aquello que amplifica el número es *el tacto*: “así como la escritura es una extensión de nuestro sentido más neutro y objetivo, el de la vista, el número es una extensión y separación de nuestra más íntima actividad afín: el sentido del tacto” (CM, 124). Esta asimilación del número con la dimensión de lo táctil no es clara ni evidente en un principio no sólo por el modo mismo en el que el número es considerado, esto es, en un nivel de abstracción alto, sino porque para McLuhan la idea de lo táctil aparece revestida con una significación del todo particular. Ya en un capítulo anterior –en “los *medios* como traductores”–

McLuhan anunciaba una lectura alternativa de lo táctil desde las ideas de *ponerse en contacto* y *seguir en contacto* que sugerían el hecho mismo de que el tacto no se debería a la piel sino, de algún modo, a las “interacciones entre los sentidos” y que lo que se produciría tendría que ver con algo semejante a una percepción inter-sensorial. Esta primera etapa de la lectura mcluhaniana del tacto es clave porque lo desvincula de su tradicional correspondencia con la piel y lo pone en un nivel que sugiere un modo meta-háptico –a falta de un mejor término– de relacionarse con el mundo en el que convergerían los demás sentidos produciéndose el todo de la sensación; como lo indica Genosko, “lo táctil es para McLuhan un signo de la interacción de los sentidos, él mismo irreducible a la sensación háptica¹⁴¹” (1999: 40). Ahora bien, la pregunta que permanece latente después de esta primera explicitación de lo táctil, tiene que ver con el modo mismo en el que McLuhan logra anclarlo al número que constituye su extensión. La respuesta tal y como se configura en CM no es del todo clara. De hecho, el capítulo 11 –dedicado íntegramente al número– se presenta como un texto confuso y lleno de referencias aparentemente desconectadas. En un primer momento, McLuhan sugiere el modo en el que el número configura una cosmovisión al empezar a producir sentido por sí mismo y traducir, bajo su propia lógica, la realidad misma. Este es un punto oscuro que es necesario abordar con algún detalle.

McLuhan parte del sentido que adquieren los acontecimientos a través del número que, en conjunción con la palabra escrita, se presentan como los modos fundamentales de traducción del mundo. La estadística, los porcentajes, las cifras en general son un reflejo que lo que marca es un modo de darse de lo tecno-lógico anclado en un sistema técnico complejo, cuyas raíces estarían, sugiere el canadiense, en los tipos móviles de Gutenberg. Hay aquí un inquietante acercamiento al número y a la palabra escrita, en particular a su versión gutenberguiana que resulta inquietante en la medida en que McLuhan ancla estas dos ideas a los procesos de destribalización en occidente. Digo inquietante porque,

¹⁴¹ Traducción mía.

al acercar el número a la idea de lo táctil –con todas las particulares características de las que aparece acompañado– éste parecería desvincularse de la neutralidad propia del sentido de la vista, extendido por la experiencia de la modernidad escritural; en otras palabras, lo que se abre es un interrogante acerca de cómo es posible para McLuhan plantear esta cercanía sin caer en una contradicción. Creo que la respuesta no está dada explícitamente por el canadiense en CM, sin embargo lo que puede leerse es una doble significación de lo numérico que, en mi opinión, es la que permite captar el verdadero significado del número como extensión, como metáfora en su dimensión propiamente poética. Así, McLuhan intentará dibujar un acercamiento primordial a lo numérico en el que muestra, a través de varios ejemplos como en ciertos lugares del mundo –Estados Unidos en particular– los números parecen tener vida propia o “crear un *efecto de icono* o imagen inclusiva comprimida¹⁴²” (CM, 125). Con esto McLuhan busca evidenciar el poder que tiene el número para constituir, él mismo, ciertos juegos de lenguaje: ““John Jameson, 12 años, choca contra un bus cuando iba en bicicleta” o “William Samson, 51 años, nuevo vicepresidente a cargo de las escobas”” (CM, 125). Lo que hay aquí es una configuración de la cosmovisión en la que el número aparece como revestido de una capacidad que supera, con creces, la de simple instrumento de descripción de una cantidad al convertirse, además, en abstracciones puras cargadas de significado. Reaparecen los ejemplos tomados de la cultura pop: “57 variedades de...” “7up” o “behind the 8-ball ¹⁴³”. Aunque estas ideas, que recorren transversalmente los textos de McLuhan, hayan sido consideradas por la crítica como irrelevantes en la medida en que carecen de una dimensión teórica fuerte, creo que en ciertos momentos ofrecen mucho más de lo que a simple vista parecen sugerir. En ese sentido, es muy interesante que McLuhan traiga a colación la tradicional combinación numérica 90-60-90 que se utiliza para indicar la perfección en el cuerpo femenino: los números – dice el canadiense- “no pueden ser más sensualmente táctiles que cuando son murmurados, como palabras

¹⁴² Cursivas mías.

¹⁴³ Literalmente: “detrás de la bola 8”. Aclara P. Ducher, traductor de CM al castellano, cómo esta expresión indica “estar en apuros, aludiendo a la bola negra (8) del billar”.

mágicas, para describir la figura femenina, mientras la táctil mano barre el aire” (CM, 126).

Este primer punto evidencia una de las directrices claves en la concepción mcluhaniana del número: su poder significativo asociado con la cantidad. Aunque esto parece obvio e irrelevante, la configuración de la idea del *cuanto* es uno de los pivotes fundamentales para entender la cosmovisión de la sociedad de consumo capitalista que había alcanzado su punto más fuerte hacia la década del 50 con la instauración del *american way of life* y su particular modo de presentar de lo que significaba una buena vida. Así, la dimensión significativa el número, aún en su versión más evidente traduce para McLuhan el modo mismo en el que el hombre se empodera del mundo desde la metáfora de la cantidad que, al vehicular nuevas significaciones, arranca al número del tradicional dominio del *contar* como *enumerar* hacia una suerte de *contar* como *narrar*¹⁴⁴. Con todo, la idea de lo táctil extendido por el número sigue siendo espuria pues, en este primer acercamiento puede entreverse una capacidad poética de lo numérico pero como imbricada a producir sentido más allá del enumerar. Es necesario re-examinar la idea de lo táctil para comprender este punto un poco mejor.

Ya anotaba cómo el tacto sugiere un modo de interacción sensorial. Esta idea es retomada por McLuhan en términos aún más fuertes cuando se pregunta: “¿Y si el *tacto* no fuera solamente el contacto de la piel con las *cosas*, sino la vida misma de esas cosas en la *mente*?” Inmediatamente después indica cómo “los griegos tenían el concepto de consenso o facultad de “sentido común” que transformaba los sentidos unos en otros y confería conciencia al hombre” (CM, 125). Este punto, sin duda poco claro, está presente a lo largo de la reflexión mcluhaniana sobre lo táctil que había comenzado, con alguna propiedad en GG donde se evidenciaba la

¹⁴⁴ Más allá del hecho de que en español los verbos contar y narrar puedan pensarse como sinónimos, lo que quiero decir aquí es que cuando el número narra lo que se da es una producción de sentido particular. El argumento, entonces, no descansa sobre la particular coincidencia que se verifica en el español. Λόγος también remite a saber narrar, contar, enumerar, discurrir. Por otro lado, la hermética, el gnosticismo, la cábala, han ido siempre asociados al número.

relación entre el número y el tacto desde la separación iniciada por la forma de vida escritural inaugurada por Gutenberg sugiriendo, en consonancia con esto, que no puede haber una cabal comprensión del mundo prescindiendo de lo táctil. McLuhan recupera hábilmente a Ivins quien en *Art and Geometry* señala a propósito de la relación entre número y tacto:

En todo modelo continuo, la mano necesita formas simples y estáticas, y halla agrado en las que se repiten. Conoce los objetos por separado, uno tras otro, y por diferencia con el ojo, no tiene medios para obtener una visión o conocimiento prácticamente simultáneo de un grupo de objetos en una única toma de conciencia. Por diferencia con el ojo, la mano sin ayuda es incapaz de descubrir si tres o más objetos están en línea (GG, 103).

El problema de lo táctil debe entenderse, reitero, en su dimensión densa y estructurante sugerida por la idea de interacción sensorial que es la que permite construir ese modo complejo de comprender el mundo mismo pues, “una esfera, por ejemplo, aparece ante la vista como un disco plano; *es el tacto lo que nos informa acerca de sus propiedades de espacio y forma*” (GG, 103). A esta idea de convergencia sensorial, anclada al tacto, es a la que apunta la idea de McLuhan cuando recupera a los griegos –de un modo muy particular, sin duda¹⁴⁵– desde ese “sentido común” que lo que sugiere es una idea de interacción que permitiría dar cuenta de un modo comprensivo de las propiedades de las cosas que McLuhan sintetiza en lo que llama *consenso*. Es la necesidad de lo meta-háptico lo que da una suerte de carácter particular a la propuesta de McLuhan en tanto evidencia que el modo mismo de comprender el mundo del hombre no puede constituirse en una actividad unisensorial o unidimensional. Por eso, más allá de las reflexiones que McLuhan hace acerca del uso del número en los esquimales o las tribus de África, me interesa recuperar su idea del número y lo táctil en la medida en que ésta involucra un modo de comprensión del mundo. Una buena parte de lo que he dicho

¹⁴⁵ Y quizás poco riguroso en un sentido estrictamente académico de la palabra. Sobre este punto véase Steiner (1988).

hasta aquí y que involucra lo tecno-lógico de la tecnicidad tiene que ver con esto. La dimensión comprensiva de la doble *poiésis* no podría entenderse, de entrada, como una pura actividad de intelección o de abstracción contemplativa. Si se piensa en el *amanecer del hombre* resulta claro que gran parte de la actividad de empoderamiento del mundo tiene una dimensión táctil: basta pensar en el sílex del que habla Leroi-Gourhan; comprender el mundo significa, primordialmente tocarlo y dejarse *afectar* por él. La dimensión comprensiva de la doble *poiésis* de lo tecno-lógico atañe precisamente a la relación bidireccional implícita en el afectar mismo y que constituye el modo de acercamiento primordial a lo desconocido. Cuando el objeto des-conocido (in-comprensido e in-nombrado) es asido, empieza el des-velamiento que se proyectará hasta el devenir-útil del objeto mismo. Piénsese aquí en la roca que deviene cascanueces de la que hablaba al iniciar este trabajo: el impulso primordial puede ser visual (el hombre ve el objeto desconocido), pero la concreción comprensiva del objeto sólo empieza a tener lugar en el momento en el que este es asido por el hombre quien, en su acercamiento táctil, ve convergir en el objeto las posibilidades ulteriores que se concretarán en el útil mismo en el momento en que convergen, poiéticamente, los otros sentidos. A mi juicio, allí yace el punto de toque de la argumentación de McLuhan quien –en otros términos, por supuesto– anuncia en la intersensorialidad que plantea lo táctil el modo primordial de la comprensión del mundo. Creo que su asociación del número con lo táctil pasa por allí. La idea de la cantidad, aquella que mienta lo numérico de modo primordial, no es un impulso que sea en esencia visual pues el *cuanto* resultaría ininteligible e incomprensible a partir de los datos que da el sentido de la vista. Bastaría aquí pensar en el modo mismo en que se utilizan los dedos de la mano para aprender a contar y en los gestos que hacen los niños cuando están en este proceso de aprendizaje. Ahora bien, hay antecedentes mucho más evidentes como el ábaco que funciona, básicamente, como un herramienta táctil que permite efectuar la acción del contar; su dimensión primordial está constituida por el sentido del tacto, tanto así que trata de un instrumento que puede ser utilizado sin mayor problema por una persona carente de la vista. Ya

Ovidio en sus *Fasti* –recuerda Dantzig, una de las referencias centrales aquí para McLuhan– recordaba la tactilidad del número y sus relaciones con la corporalidad misma y con el modo en que éste permitía al hombre comprender el mundo¹⁴⁶.

Hay que precisar aquí que la dimensión en la que McLuhan aborda el número es, a pesar de lo sugerente de sus afirmaciones, un tanto confusa. En efecto, en el capítulo 11 de CM no queda claro si la referencia a lo táctil tiene que ver con el sentido mismo del número o con la facultad de contar que, como lo aclara Dantzig, constituyen dos nociones diversas:

El sentido de lo numérico no debe ser confundido con *contar*, que probablemente es una capacidad muy posterior e involucra, como veremos, un proceso mental más bien intrincado. Contar, hasta donde sabemos, es un atributo exclusivamente humano, aunque algunas especies salvajes parecen tener un sentido rudimentario de los números afín al nuestro¹⁴⁷(2005: 1).

De este modo, la lectura que propongo aquí tiene que ver con la idea de pensar el problema en términos de cantidad, idea que aparece más ligada a la noción del *contar* como enumerar que a un sentido más abstracto del número mismo. Lo táctil del número tiene que ver, entonces, con una suerte de *asir necesario* que parece preceder el momento de concretarse de la acción del contar. Ahora bien al *contar*

¹⁴⁶ Lo tecno-lógico subyacente al número aparece ya algunos de los versos de Ovidio. El pasaje al que se refiere Dantzig:

annus erat, decimum cum luna receperat orbem:
hie numerus magno tunc in honore fuit;
seu quia tot digiti, per quos numerare solemus,
seu quia bis quinto femina mense parit,
seu quod adusque decem numero crescente venitur,
principium spatiis sumitur inde novis.

La versión corresponde a: *Ovid's Fasti*. Whit an English translation by Sir James George Frazer. Harvard University Press. Cambridge. 1959.

¹⁴⁷ Traducción mía.

Original: “Number sense should not be confused with counting, which is probably of a much later vintage, and involves, as we shall see, a rather intricate mental process. Counting, so far as we know, is an attribute exclusively human, whereas some brute species seem to possess a rudimentary number sense akin to our own”.

como enumerar subyace un impulso tecno-lógico de empoderamiento que, en un determinado momento requiere de la estabilización que brinda la abstracción numérica. Así cuando el impulso táctil se torna, por sí mismo, insuficiente, las percepciones deben ser estabilizadas desde la intersensorialidad que ese impulso primordial convoca y, de este modo, parece descubrirse la idea misma de lo que McLuhan da a entender con su idea del número como *medio* que extendería el sentido del tacto. La alfabetización en sentido estricto lo que opera es una suerte de estabilización definitiva de las abstracciones numéricas que ya extendían el sentido del tacto. Siguiendo a Dantzig muy de cerca, McLuhan recuerda cómo “durante la época del manuscrito existía una caótica variedad de signos para representar los numerales y [...] éstos no adquirieron una forma estable hasta la imprenta” (CM, 130); de hecho, tal estabilización resultó tan efectiva que muchos de los numerales tienen hoy la misma apariencia que tenían en el S. XV (Dantzig, 2005). Aunque el nivel de extensionalidad y el de estabilización se confunden en la presentación de McLuhan, hay sin duda un hilo convergente en su argumentación: el número tiene un origen táctil y su progresiva mutación hacia lo escritural tiene un profundo arraigo con el modo mismo de ver el mundo propio de la modernidad escritural.

Empero, más allá de la posible crítica que entrevé el canadiense en el modo mismo en que el número parece haber mutado desde lo táctil hacia lo visual, el número aparece como *medio* en un sentido del todo particular pues responde a un impulso que al ser exclusivamente humano, como lo indica Dantzig, abre las puertas para pensarlo en términos de lo tecno-lógico, más concretamente como una forma de empoderamiento del mundo que, de manera explícita, estaría encaminada a ejercer control. Cuando hablamos del *contar* lo que esta acción mienta es, precisamente, un acto de control; contar significa lexicográficamente *numerar o computar las cosas considerándolas como unidades homogéneas*, esto es, apoderarse de ellas desde la cantidad. Esta es una idea muy sencilla, basta pensar en el ejercicio de señorío que implica el *cuanto*: tengo *X* número de esclavos, tengo *Y* número de monedas de oro. La cantidad implica una posibilidad de control que se traduce en

una particular producción de significado, el significado que mienta el *cuanto*. En ese sentido el número es un *medio* que, en su paulatina complejización producto de la re-organización que tiene en la evolución de los juegos de lenguaje y las formas de vida, llega a adquirir una dimensión metafórica que es la resulta de un impulso que, en su origen, tuvo una dimensión táctil: el número es una extensión del tacto.

Volvemos aquí sobre la estela que ha dejado McLuhan. Cuando más arriba sugería la posibilidad de la metaforicidad en el número, éste aparecía anclado a una suerte de dimensión icónica que producía significado. Esta es la lectura amplia que hace McLuhan de la forma en que se da el número en las sociedades de consumo del S. XX; sin embargo, esta lectura sólo puede ser comprendida a la luz de lo que significa para McLuhan un icono y el modo en el que este produce significación. Como suele suceder a lo largo de la obra mcluhaniana, el icono tiene un significado particular y la explicitación de lo icónico tiene lugar en un apartado distante de CM –en el capítulo 23 a propósito de la publicidad– cuando se afirma que “los iconos no son fragmentos especializados o aspectos, sino complejas imágenes comprimidas y unificadas (que) enfocan una amplia región de la experiencia en un pequeño círculo” (CM, 235). La dimensión icónica del número se traduce en lo que Lash (2005) ha llamado “una instantánea del inconsciente colectivo” (en un sentido amplio, no junguiano¹⁴⁸) y que revela las formas en que una época comprende el mundo, su *zeitgeist*; hablar de lo icónico del número significa otorgarle la capacidad de comprimir y almacenar “simultáneamente grandes cantidades de información” (Lash, 2005:309) que revelan el doble carácter que yace en el empoderamiento que sugiere el *contar*. Si en un primer momento hablábamos de un empoderamiento desde la idea de la cantidad y se pensaba en el contar como un enumerar, habrá que recordar, una vez más, que *contar* también es *narrar*: el número crea juegos de lenguaje que modelan las formas de vida pues el lugar clave donde se juega la producción del significado es el modo mismo en el que

¹⁴⁸ Esta aclaración es clave pues más abajo mostraré como McLuhan busca separarse del legado junguiano en el momento de pensar los mitos.

las sociedades (se) narran. Del impulso táctil e intersensorial, los modos en que el hombre se apodera del mundo se concretan en sus formas de vida: como metáfora el número es un *medio* que permite al hombre asir su entorno y controlarlo; que le permite contarlos: enumerarlos y narrarlos. Esto explica la capacidad icónica que tiene una fórmula como el 90-60-90, el poder “demostrativo” que tienen las cifras o las connotaciones múltiples que tiene la idea de cantidad. El *medio* es el mensaje. Muy de cerca con esta idea del número mcluhaniano aparece otro *medio* inquietante dentro del panorama que tradicionalmente concebimos como mediático: el dinero. Ciertamente, hablo de una cercanía porque, inmersos en los juegos de lenguaje cotidianos, es usual (y obvio, diríamos) pensar el dinero en términos de número y, consecuentemente, de cantidad. El dinero es una idea que recorre una buena parte de la reflexión mcluhaniana; ya en GG había varias referencias al tema, en AG aparece reiteradamente y en CM tiene un acápite completo en el que, si bien de un modo particular e incierto, McLuhan organiza de un modo “definitivo”¹⁴⁹ sus reflexiones sobre el dinero. Siguiendo la línea de análisis que trazaba en la mirada al número, lo primero que habría que indagar tiene que ver con el significado mismo que tiene concebir el dinero en términos de extensión pues, si con el número el problema no era claro, con el dinero el panorama no es, evidentemente, más alentador. Creo que el mejor lugar de partida lo ofrece la misma cronología mcluhaniana, esto es, una reflexión clave que el canadiense hace en GG retomando una idea de Harry Pearson, a propósito de Karl Rodbertus y su teoría de la vida económica en la antigüedad clásica; afirma Pearson:

No se ha apreciado bastante esta modernísima interpretación de la función social del dinero. Rodbertus se dio cuenta de que la transición desde una "economía natural" a una "economía del dinero" no fue una simple cuestión técnica, resultante de que el intercambio fuese sustituido por la compra con moneda. Insistió, por el contrario, en que una economía monetaria implicaba una estructura social distinta por completo a

¹⁴⁹ Uso este término entrecomillado a falta de uno mejor, pues probablemente la posibilidad de un pensamiento *definitivo* sea una de las ideas más ajenas a McLuhan.

la que había prevalecido durante la vigencia de una economía en especie. Pensó que lo importante fue este cambio en la estructura social, secuela del empleo del dinero, no el hecho técnico de su uso. Esta controversia habría podido quedar resuelta antes de ser planteada si esta tesis se hubiese hecho extensiva a las cambiantes estructuras sociales, concomitantes de la actividad comercial del mundo antiguo (GG, 8-9).

Hay aquí un punto de partida para la reflexión: lo clave del dinero yace no en su objetualidad sino en los modos de transformación social que supone. Aunque esta idea es, en principio, bastante evidente, lo que resulta interesante aquí es el modo en el que McLuhan intentará rastrear el modo mismo del devenir histórico inserto en la propia idea del dinero. Empero, habría que aclarar con McLuhan, que en el llamado a Rodbertus que hace Pearson es posible ver ciertos elementos que, desde la óptica en la que he venido abordando este trabajo resultan problemáticos. El primero de ellos es lo que se entiende aquí por hecho técnico. A lo largo de mi reflexión me he venido apoyando en Leroi-Gourhan para entender esta idea; es claro que aquí el hecho técnico no puede ser tomado como un sinónimo y que sus alcances no aparecen engranados a la categoría más amplia de la tecnicidad. En la lectura de Pearson que McLuhan trae a colación inserción social y uso técnico aparecen como separados en virtud de la reducción instrumental en la que este último término es presentado. Si por uso técnico se entiende la “simple” introducción y circulación de un objeto (técnico) dentro de una comunidad, ciertamente se tratará de una idea poco interesante y relevante si, además, se piensa esta introducción como ajena a sus consecuencias en términos de la reestructuración de las formas de vida y de la producción de nuevos juegos de lenguaje. Esta es la crítica de fondo que McLuhan hará a la lectura que Rodbertus hace de la economía clásica en la medida en que la introducción del dinero en tanto hecho técnico provoca profundos cambios en lo sensorial y en las formas de vida, en la medida en que obedece, por un lado al impulso de lo tecno-lógico, por el otro a la necesaria visión holística que supone pensar la totalidad intersistémica. En esa medida los cambios que introduce el dinero son fundamentales para comprender el

modo en el que las estructuras sociales empezarán a recomponerse con la aparición de un *medio* cuyas posibilidades metafóricas se presentan con una fuerza inusitada. Ya en un llamado a E. Hall¹⁵⁰, McLuhan se había mostrado interesado en pensar el dinero en términos de “un *medio* para extender y almacenar el trabajo”; la idea de base aquí tenía que ver con las posibilidades que ofrecía el dinero en términos de metáfora que, como ya lo hemos visto, para McLuhan encierra una dimensión de cambio inherente; un cambio que supone, por supuesto, transformación: “el dinero es metáfora en cuanto sirve para almacenar especialización y trabajo, y transforma una habilidad en otra” (GG, 12). En la metaforicidad mcluhaniana va implícita la idea del cambio y de producción se significado y, en ese sentido, el dinero se ubica como una de las metáforas claves para comprender los modos de darse de lo tecnológico de la tecnicidad. En efecto, para McLuhan hay un profundo entretrejimiento entre la alfabetización-escrituralidad y la idea misma del dinero en tanto ambas obedecerían a un ejercicio de fuerte abstracción; se trata de dos modos de desplegarse de lo tecno-lógico en los que la experiencia de lo escritural hace posible pensar en los modos en que el dinero, en un doble movimiento, adquiere significación y produce significación en un entramado social. En un primer momento resultaría claro que la re-configuración de las formas de vida dada por el dinero tendría que ver con la sustitución metafórica del trueque o, en términos propiamente mcluhanianos, del dinero-mercancía, encarnado, precisamente en ciertos objetos cuya característica básica sería la de fungir como unidades de medida relativamente estandarizadas en el momento de efectuar algún tipo de transacción comercial. Es allí donde empieza a adquirir alguna forma la posibilidad de pensar el dinero como *medio* en la medida en que se proyecta como una extensión de lo táctil, al igual que el número. McLuhan sugiere agudamente como el dinero, en su condición de *medio*, estaría revestido con un tamiz esencialmente prensil; en uno de sus inquietantes símiles, el canadiense hace un paralelo entre las posibilidades metafóricas del *medio* dinero y el modo en el que aparece el habla en los niños. Dice McLuhan:

¹⁵⁰ Vid. Supra. Parte II.

El dinero siempre conserva algo de su carácter comunal y de mercancía. Al principio, apenas tiene relevancia su función de extender el dominio prensil de los individuos desde las materias primas y mercancías más cercanas hasta las más remotas. Los primeros aumentos de movilidad del comercio y el alcance son pequeños. Lo mismo sucede durante la aparición del habla en el niño. En los primeros meses, la comprensión es refleja, y la capacidad de emitir sonidos voluntariamente no surge hasta el final del primer año. El habla aparece junto con el desarrollo de la capacidad de soltar las cosas. Da el poder de la objetividad hacia el entorno que también es el poder de una gran movilidad del conocimiento del entorno. Así ocurre en el crecimiento de la idea de dinero como moneda en lugar de mercancía. La moneda es una forma de soltar las mercancías y materias básicas inmediatas que sirven de dinero en primer lugar, para extender el comercio a todo el complejo social. *El comercio dinerario se basa en el principio de asir y soltar en ciclos alternos*¹⁵¹ (CM, 148).

¿A qué es a lo que apunta McLuhan con este paralelo entre aparición de la palabra y dinero? Lo que subyace es a esta idea es lo que he llamado el tamiz prensil y que se encuentra en una fuerte conjunción con la lectura escritural que McLuhan hace del dinero. Cuando se habla de una capacidad de soltar algo, esta implica, necesariamente un asimiento previo que, en su conjunto, constituyen el todo del movimiento en el que McLuhan ubica el principio del comercio dinerario. Soltar lo previamente asido tiene aquí una significación del todo particular pues lo que se indica desde el *acto de soltar* no tiene que ver con una suerte de *dejar ir* sino, por el contrario, de retener en una operación de morfosis en la que, en el dinero, se traduce la mercancía tal y como el *infantis* –el que no habla, el que no tiene voz– abandona su impulso prensil en pos de un empoderamiento significativo del mundo a través de la *poiésis* onomástica propia de la palabra. Esto evidencia un punto de toque en la exposición de McLuhan que tiene que ver con la relevancia social del dinero. Así como la palabra es adquirida a través del contacto con el otro,

¹⁵¹ Cursivas mías.

en medio de una dinámica que es esencialmente social, el dinero no tiene relevancia pro fuera del entramado social que es aquel que le otorga valor significativo. Ciertamente el argumento del valor significativo podría aplicarse sin mayores problemas a lo que McLuhan llama el dinero mercancía pero, en el caso del *medio* dinero (dinero signo, lo llama McLuhan), entra en juego la cosmovisión escritural del mundo y lo que en una parte anterior de este trabajo he llamado la sustitución del mundo por sus representaciones y que sería uno de los pilares de la experiencia de la modernidad. Esta sustitución se concreta, precisamente, en la relevancia o significatividad social que adquieren las representaciones; el ejemplo de Robinson Crusoe –con mucho dinero en la soledad de una isla desierta– es del todo iluminador en este sentido pues evidencia como, allende un juego de lenguaje estructurado y reconocido –como veremos más adelante–, el dinero pierde su capacidad de traducción y, consecuentemente, aparece como despojado de la capacidad extensional que la modernidad le habría otorgado. De ahí, que McLuhan da una de las ideas fundamentales de CM a partir del ejemplo robinsoniano: “todos los *medios*, o extensiones del hombre, son recursos naturales que existen en virtud de los conocimientos y capacidades compartidos por una comunidad. Fue la conciencia de este aspecto la que tanto chocó a Robinson Crusoe cuando visitó los restos del naufragio¹⁵²” (CM, 157). Esta idea evidencia el carácter social de los *medios* y su forma esencialmente metafórica en tanto capaces de producir significaciones colectivas. Sólo en ese sentido puede entenderse la extensionalidad inherente al dinero que se proyectará, entonces, como un *medio* capaz de traducir nociones relativamente abstractas como la trabajo. Podemos desde esta idea trazar un punto inicial: el dinero es una extensión de la mano en tanto permite asir al mismo tiempo que algo se suelta. No hay contradicción: el asir dinerario significa traducir, mienta la forma representacional en la que se presenta el mundo propio de la experiencia escritural y, a la vez, sugiere una posibilidad de control. Así, McLuhan afirmará que “como forma social, fácilmente asequible y portátil, de

¹⁵² La idea de los *medios* como recursos naturales ha sido ya expuesta, recuérdese, en el tramo final de la segunda parte de este trabajo.

extender y amplificar el trabajo y las capacidades, el dinero perdió gran parte de su poder mágico con la llegada del dinero signo o de papel. [...] cuando el dinero impreso sustituyó al oro, desapareció parte de su aura irresistible” (CM, 150). De esto último se desprenden, básicamente, dos problemas fundamentales.

En primer término, hay un cambio en el modo de darse del dinero con la aparición del papel y, más concretamente, de la técnica gutenberguiana. Por supuesto, no se trata de pensar en que el aura mágica del dinero se haya pedido, pues esto resultaría del todo inconsecuente, máxime en los períodos de mayor auge del capitalismo y, de hecho, el argumento parece ir en un sentido que es el opuesto al que la formulación inicial sugeriría (esto es muy común en McLuhan); tal y como lo pone el canadiense, lo que se verifica no es un detrimento en la idea misma del dinero sino un cambio estructural, esto es, un cambio en la forma-dinero que es una consecuencia de una complejización del sistema técnico enganchada, en este caso, al auge de lo escritural y a las posibilidades de la imprenta para pensar en el dinero-signo. Ahora bien, hay un movimiento que en CM no es muy claro y que aparece en AG como una idea que, a mi juicio, tiene toda la relevancia para la comprensión del dinero como *medio*: aunque se hable del dinero signo en relación con la escrituralidad, su relevancia no está ligada directamente a la materialidad. Veamos esto. Decía hace un momento que no hay forma de pensar en la desaparición del aura con el paso hacia el dinero de papel y, en efecto, lo que sugiere McLuhan es la aparición de un nuevo tipo de aura, más abstracta quizás que revestiría el dinero de papel de una suerte de valor social, colectivamente encarnado que modela las formas de vida en una comunidad. El dinero, dice McLuhan, “como *medio* o extensión social de un deseo y motivación interiores crea valores sociales y espirituales, como ocurre en las modas de ropa femenina” (CM, 151). El dinero encarna, como el número, una posibilidad de empoderamiento y control desde la cantidad, pero de un modo aurático pues, en su condición de traductor el dinero parecer cimentar el modo mismo de tejer los lazos sociales. Por eso el dinero signo se reviste de las características que en el número

recordaba a desde la idea de la iconicidad mcluhaniana. Así, en AG McLuhan hablará del no-dinero (o dinero *software*) pensando en las posibilidades mismas que, para el modo de concreción significativa propia del dinero tendrían los *medios* electrónicos y es así como “el dinero como *hardware*, llevado hasta el límite se convierte en falta de dinero: crédito (*software* o información)” (AG, 36); esto evidencia el hecho mismo de que es la función social y sacramental del dinero, entendido como “señal externa visible” (CM, 151), la que le otorga la relevancia significativa y la que permite pensarlo como extensión-exteriorización del cuerpo del hombre, como “una exteriorización de su necesidad de intercambiar y almacenar propiedades” (AG, 55). El valor sacramental del dinero es lo que otorga su componente metafórico y lo que rediseña el habitar mismo del hombre en tanto configura un *sensorium* particular en el que el empoderamiento del entorno se hace desde la *cantidad* pero, esta vez ya no revestida de un impulso esencialmente táctil e intersensorial como sucedía con la idea, relativamente menos compleja, del número sino desde la tensión que mienta el asir/soltar propio del intercambio comercial. En este sentido, el dinero es poiético pues traza formas de vida en tanto fractura y re-organiza los juegos de lenguaje. Cuando es posible pensar que el dinero y la falta de dinero (el crédito) tienen funciones similares al concebirlos engranados en las complejizaciones del sistema técnico, lo que se vislumbra es una preponderancia de los signos sobre lo real mismo. Esta idea, que fuera llevada hasta sus límites por Jean Baudrillard (2006, en particular), no tiene nada que ver con una posible escisión de corte metafísico entre real y no-real, pues lo que yace tras ella es que, con la aparición del dinero y su capacidad de traducción, el modo mismo de apropiarse del mundo desde la *cantidad* estará engranado a la capacidad de traducción propia del dinero que se presenta como un *medio* que va más allá de su forma y cuya metaforicidad es tan fuerte que, aún trasmutado en su aparente negación (la falta de dinero o el no-dinero –que terminan coincidiendo–), se presenta como un potente motor de la experiencia social misma. Dice McLuhan en un diálogo con Bruce Powers: “Como punto de percepción, la introducción del dinero incrementa el alcance del intercambio y toma obsoleto el trueque. A medida

que el intercambio aumenta, se da el fenómeno de la fiesta de invierno entre los indios de Norteamérica y, por último, el dinero se convierte en no-dinero o tarjeta de crédito” (AG, 140-141). Ahora bien, para que se pueda dar cualquier intercambio debe existir el que es uno de los vectores guía de esta reflexión sobre el dinero: el trabajo. *El dinero es una extensión del trabajo*. Veamos este punto, que constituye la segunda parte del argumento que he venido desarrollando.

En tanto extensión y metáfora el dinero es un traductor que, en su operación interpretativa, encarna y da concreción al trabajo en términos de cantidad, esto es claro. Esta es una característica fundamental en cualquier modo de intercambiar mercancías pues, aún cuando se hable de trueque, en la mercancía intercambiada está presente la idea de un *trabajo hecho* “aunque sólo fuera haberla traído de otro lugar” (CM, 157). El problema con el trueque, sugiere McLuhan, tiene que ver con los límites de traducción y de velocidad que le son inherentes. A propósito de la larga práctica que ha constituido en oriente McLuhan afirma que “el trueque, por bien que lo hayan practicado los orientales, tiene una desventaja fundamental: lleva mucho tiempo hallar a la persona que puede querer la mercadería o los servicios de uno y en llegar a un acuerdo sobre cosas del mismo valor” (AG, 54). Este punto del acuerdo es fundamental pues pone sobre la mesa la capacidad de traducción del dinero-signo que, precisamente, en su dimensión abstracta logra acelerar la velocidad sobre la que yace en fulcro del intercambio en la medida en que sustituye la mercancía por su equivalente metafórico. En esta equivalencia se concretan los elementos fundamentales del intercambio que serán la sumatoria de los costos de producción entre los que se incluye el trabajo –el gasto de energía y de recursos- empleados para la concreción del producto final: desde una fruta *llevada* a un mercado, hasta una hidroeléctrica *construida* en el Rin, en ambos casos hay un gasto de recursos que debe reflejarse en el precio de venta final. Es así como el dinero extiende el trabajo en la medida en que funciona como una suerte de encarnación de una noción inmaterial e inasible, que se concreta sólo desde la representación-traducción dineraria. El dinero traduce y, a la vez, es el valor mismo

del trabajo, estamos ante una variante, llamémosla *economicista*, del Apotegma mediático. Ahora bien, esta variante del Apotegma lo que mienta es la capacidad metafórica del dinero que, como lo insinuaba líneas arriba, aparece revestido de una profunda iconicidad, pues “como extensa metáfora social, puente o traductor, el dinero –como la escritura– acelera los intercambios y estrecha los lazos de interdependencia en cualquier comunidad” (CM, 151); y, muy de cerca con esta operación de traducción, el dinero funge como una suerte de *medio* de especialización que da una relevancia significativa al trabajo, distinguiéndolo de otras esferas del actuar en comunidad. Dice McLuhan: “así como el reloj separa visualmente el tiempo del espacio, el dinero diferencia el trabajo de las demás funciones sociales” (CM, 151). Esta idea de la especialización es clave para pensar la idea de las formas de vida, tal y como la trabajaba en la parte anterior de este trabajo. La dis-localación sensorial que produce la técnica gutenberguiana y el engranaje tecno-lógico que echa a andar fracturan de base la visión del mundo y, al recomponer los juegos de lenguaje, dan origen a una variación en el hombre mismo; de un modo semejante, el dinero se proyecta como un modo de darse de la complejización del sistema técnico inaugurado por Gutenberg – a quien es posible pensar ahora como metáfora en el sentido mcluhaniano– pues, en la práctica, en el día a día (en el mundo-de-la-vida, si se quiere), “el uso que en occidente hacemos del dinero como almacén y traducción del trabajo [...] ha dependido de una prolongada adecuación a la palabra escrita y de su poder para especializar, delegar y separar funciones en una organización¹⁵³” (CM, 152). Aparece aquí, entonces, la relevancia significativa del dinero como traductor-contenedor desde una óptica que es abiertamente tecno-lógica y que obedece a las re-configuraciones del *sensorium* operadas por la complejización; en tanto resultado de un *lóγος* escritural, el dinero, en su amplia capacidad de abstracción, aparece, mcluhanianamente pensado, como un *medio* caliente que se presenta como mayormente incorporado,

¹⁵³ A esto agregaría yo que más que a la palabra escrita a secas, lo que está pensado McLuhan tiene que ver con la palabra impresa toda vez que la reflexión está fuertemente conjugada con la idea de la alfabetización impensable por fuera de un occidente escritural que, como lo he sostenido en la segunda parte, no es concebible antes de Gutenberg.

por supuesto, en las denominadas culturas calientes evidenciando así la especificidad del hecho técnico y la no-universalidad de la operación de la traducción dineraria que para quienes practican “el emocionante drama del regateo en cada transacción” (CM, 152) esto es, para las culturas más frías que, según McLuhan, no habrían decantado del todo el paso hacia lo escritural y no darían por supuesto la idea de un sistema de precios fijos, implícita en la objetividad y la abstracción extremas propias de las culturas calientes. Aunque los términos en los que McLuhan pone la discusión parecen tener un tono excluyente al hablar de culturas frías y calientes en términos de atraso y desarrollo, el punto que se toca no pasa por la idea de una jerarquía sino por la partición que la escrituralidad y la alfabetización propias de la modernidad gutenberguiana han trazado. De ahí que, con el dinero como figura-y-fondo, McLuhan evidencia la reorganización de los entramados sociales entorno a ciertos iconos que, en últimas, son los que terminarán modelando (desde la tecno-logía que se despliega a lo largo de la movilidad en la totalidad intersistémica) las formas de vida.

Esto es lo que explica que McLuhan vea el trabajo como un concepto anclado a la idea de la alfabetización y que supone un entramado social en el que la actividad-trabajo se diferencia de otras actividades y no sugiere una implicación total como sucedería con el cazador o el pescador primitivos. La especialización traza una forma de vida en la que los miembros de una sociedad pueden ser pensados como trabajadores, consumidores, padres, amantes y, en cada caso, la idea del rol sugiere una especialización en el modo de actuar. Si el dinero es una extensión metafórica del trabajo, esto se debe a que produce sentido en cierto tipo de comunidades en las que, por sí mismo, el trabajo carecería de relevancia significativa en términos de cantidad y en ese sentido debe ser remunerado a través de la extensión dineraria. Esto tiene profundas implicaciones para McLuhan en la medida en que lo llevará a pensar –no en estos términos estrictos, por supuesto– la capacidad poética del dinero mismo desde su capacidad icónica a través de la figura del rey Midas en la que convergen no sólo la iconicidad del dinero y su capacidad de configurar formas

de vida sino, a la vez, la dialéctica extensión/autoamputación que, como ya lo he mostrado, caracteriza una buena parte de la idea McLuhaniana de la extensionalidad. La experiencia de Midas es, ante todo, la experiencia de una maldición; Midas ve trasmutar en oro todo aquello que toca y, como lo sugiere la mayor parte de las variantes de la historia, esto traería consigo una serie de desgracias que sólo pudieron ser sorteadas con la intervención de los dioses. En los términos en que McLuhan recupera la figura de Midas, lo que se evidencia es el modo mismo en el que, a lo largo y ancho de los entramados sociales – los *calientes* en particular– se sufre una suerte de destino similar al del rey frigio pues el dinero, tal y como el oro que emanaba el toque del monarca, parecería incrustarse en la mayor parte de las múltiples fisuras que convergen en la experiencia de la vida en comunidad. Con la figura del Midas aurífice, McLuhan da un giro muy sugerente en su explicación en tanto evidencia lo que llama “un aspecto mágico de todas las extensiones de los sentidos y del cuerpo humano” (CM, 154) que recuerda, por supuesto, ese carácter mágico que evidenciaba Gell páginas atrás. ¿En qué radica la confluencia de lo mágico aquí? Con Gell y Silverstone se hacía evidente la relevancia teúrgica de la técnica en la medida en que esta se presentaba como una suerte de *perplejidad* que, desde su pulsión poiética, re-acomodaría la vida misma del hombre; el “toque de Midas” que McLuhan ve en el dinero (y en lo técnico, en general) es, precisamente, el modo mismo en el que una técnica –mejor aún, una complejización en el sistema técnico– tiene efectos en la totalidad de la estructura social.

Cuando el dinero extiende el trabajo hay una configuración mítica de lo dinerario mismo que, desde su capacidad icónica, produce dislocaciones en la experiencia de la vida del hombre. Que el dinero por sí mismo carezca de valor significa que a su capacidad de traducción subyace un *lóγος* técnico que organiza la vida y que, desde esos lugares de partición de la experiencia de lo cotidiano se reviste de valor significativo en la medida en que mienta nociones igualmente abstractas por sí mismas como las de valor y estatus; de ahí que McLuhan sugiera abiertamente que

“cuando una comunidad desarrolla alguna extensión suya, tiende a dejar que se modifiquen todas las demás funciones hasta acomodar dicha forma” (CM, 154) y, en ese sentido, el “toque de Midas” lo que sugiere es la *poiésis* abarcante que introducen las complejizaciones del sistema técnico.

El dinero constituye, junto con el número, un *medio* que funciona metafóricamente como productor de significados y que marca la forma misma de configurarse de la comunidad; en una alusión a Elías Canetti, McLuhan concluye su reflexión sobre el dinero sugiriendo que este “proporciona una transición natural hacia los números, ya que su atesoramiento o acumulación tiene mucho en común con las multitudes” (CM, 158) y muestra como la unidad moderna de la riqueza está dada por la idea numeraria del *millón*. Así, *ser millonario* implica una acumulación de una abstracción que solo es relevante desde el reconocimiento social y el dinero es impensable, entonces, por fuera de un entramado significativo que descansa sobre una tecno-logía de base que estaría dada por la experiencia moderna de lo escritural. Que multitudes y dinero aparezcan tan cerca lo que pone de manifiesto es el movimiento acompasado de la complejización de la totalidad intersistémica en la que, sea este el momento para explicitar una idea presente entre líneas a lo largo de este trabajo, el sistema técnico configurado desde la tecnicidad juega un papel fundamental pues es desde la doble *poiésis* de lo tecno-lógico que, allende el *amanecer del hombre*, puede comprenderse el modo en el que se organiza, sí el mundo como concepto amplio pero, a la vez, el mundo-de-la-vida como lugar de las concreciones significativas. Escritura, imprenta, número y dinero son *medios* en el sentido mcluhaniano pues se presentan como esos *procesos* que constituyen los (medio) ambientes que marcarían las mutaciones propias del *sensorium* humano. El *medio* es el mensaje. Ahora bien, creo que es posible pensar en una suerte de jerarquía en los *medios* mcluhanianos en términos de los modos mismos en los que éstos crean los ambientes-procesos que posibilitan la lectura-comprensión del mundo. Líneas arriba abrí una arista nueva en la reflexión cuando introduje la idea de una configuración mítica de lo dinerario como camino para comprender el

medio dinero como extensión; McLuhan tiene una teoría sobre el mito que resulta, a mi juicio, clave para entender una buena parte de lo que se dice en CM y que permite desde la idea de una gramática de base acercarse, todavía más, a lo que el Apotegma entraña en toda su densidad. Veamos.

5. LA OCTAVA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. MITO-LOGÍAS

*El significante es hueco,
El signo es macizo. Es un sentido*
R. Barthes

*When I am king, you will be first against the wall
with your opinion which is of no consequence at all
What's this? (I may be paranoid, but no android)
What's this? (I may be paranoid, but no android)*
Radiohead- Paranoid Android

People say that what we're all seeking is a meaning for life. I don't think that's what we're really seeking. I think that what we're seeking is an experience of being alive, so that our life experiences on the purely physical plane will have resonances within our own innermost being and reality, so that we actually feel the rapture of being alive
Joseph Campbell

There are of course similarities between them. Both were Canadians partially educated in England, Frye at Oxford in the 1930s, McLuhan at Cambridge at approximately the same time. Both became University of Toronto teachers. Both were conservative in their beliefs and habits. Both wrote from perspectives which were grounded in religious conviction. Both have superficially similar concerns for myth. But...
Bruce Powers

A person who reads a book or who watches television or who glances at his watch is not usually interested in how his mind is organized and controlled by these events, still less in what idea of the world is suggested by a book, television, or a watch. But there are men and women who have noticed these things, especially in our own times
Neil Postman

Quiero volver aquí, para empezar, sobre la idea del icono mcluhaniano que dibujé en el aparte anterior. La asociación que hace Lash (2005) con el concepto de inconsciente colectivo, en términos amplios, resulta particularmente sugerente pues evidencia la capacidad poiética del icono en cuanto vehículo portador de

significaciones reconocidas y aceptadas a lo largo y ancho de un entramado social. Es evidente que sin estos niveles de reconocimiento y aceptación resultaría bastante difícil hablar de la iconicidad del icono en el sentido en el que lo sugiere McLuhan toda vez que lo que parece desplegar su propuesta es, precisamente, la fractura y posterior recomposición de los juegos de lenguaje en virtud de una visión de mundo cambiante. Esto explica ideas como las de la publicidad y el influjo de lo massmediático que ocuparon una parte de la obra mcluhaniana pero, a la vez, evidencia una particular concepción en los modos mismos de articularse de los juegos de lenguaje que respondería a las posibilidades significativas presentes en lo que Roland Barthes (1999) llamó el *signo*. Ya en una parte anterior de este trabajo me había referido a la idea del signo a propósito de ciertas reflexiones de Aristóteles en *Sobre la Interpretación* asiendo la idea misma como una suerte de modo jerárquico del empoderamiento del mundo y más arriba había usado la idea de signo para hablar del dinero. Con Barthes, la idea tiene algunos ribetes que resultan del todo particulares en la medida en que aparece como un componente fundamental de lo que él llama *mitología*. La idea de Barthes es, en líneas generales, bastante clara y parte de la noción amplia de *habla* que es definida como “toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual; para nosotros, una fotografía será un habla de la misma manera que un artículo de periódico” (Barthes, 1999:109). Desde esta idea primordial del habla Barthes se propone elaborar lo que llama *mito* y que constituye, en esencia, un modo de comprender la forma en la que se estructuran los juegos de lenguaje en un entramado social. La noción barthesiana del mito resulta particularmente rica en este contexto no sólo por las particulares cercanías que tiene con la forma en la que McLuhan lee la realidad sino porque permite evidenciar, en el carácter poético del lenguaje, las formas de darse de la producción de significado y, consecuentemente, permite asir más fuertemente la idea del *medio* mcluhaniano. Barthes indica que el mito es un habla, pero más precisamente que

[...] constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto o una idea; se trata de un modo de significación, de una forma. Sería totalmente ilusorio pretender una discriminación sustancial entre los objetos míticos: si el mito es un habla, todo lo que justifique un discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales. ¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas (1999:108).

En este pasaje se encuentran algunos de los elementos centrales para comprender la propuesta de Barthes y que recuerdan varias de las ideas ya presentes en McLuhan. Así, la asimilación del mito con el sistema de comunicación constituye un punto de partida clave en la medida en que, al tratarse de un modo de significación, el mito tiene que ver con la forma misma en la que se dan las concreciones significativas en una sociedad; el mito no es en sí mismo un concepto que pueda ser asido desde lo teórico más que simbólicamente en la medida en que adquiere vida solamente desde su forma social de darse. De ahí que lo que Barthes sugiere podría traducirse bajo la figura de un doble nivel de lectura de todo aquello que implica un discurso y que, por tanto, puede ser considerado como habla. Desde allí, Barthes traza una propuesta a la que llamaré la *lectura mitológica* de la realidad y que, en el todo de su obra aparece como fuertemente ligada a la semiología en tanto se trataría de una parte de ella. Veamos esto con algún detalle.

Líneas arriba mencionaba el término *signo* para introducir la figura de Barthes dentro de la discusión en la medida en que entorno a esta idea gravita una buena parte de la lectura mitológica barthesiana y, en ese sentido, habrá que hacer un breve inventario del glosario que utiliza el francés para comprender los alcances de sus afirmaciones. En primer término, Barthes toma cierta distancia de la idea binaria del significante y el significado sobre los que yacía la semiología

saussureana y propone una estructura triádica para comprender los alcances de su mitología:

Sería útil recordar que la semiología (saussureana) postula una relación entre dos términos, un significante y un significado. Esta relación se apoya en objetos de orden diferente; por eso decimos que no se trata de una igualdad sino de una equivalencia. Mientras el lenguaje común me dice simplemente que el significante expresa el significado, en cualquier sistema semiológico no nos encontramos con dos, sino con tres términos diferentes. Lo que se capta no es un término por separado, uno y luego el otro, sino la correlación que los une: tenemos entonces el significante, el significado y el signo, que constituye el total asociativo de los dos primeros términos¹⁵⁴ (1999:110).

La ruptura con la binariedad saussureana hace emerger el signo en una nueva dimensión en la que aparece como una suerte de unidad significativa en la que convergen el significante y el significado que vehiculan respectivamente lo que Hjelmslev (1984) –de un modo más certero, a mi juicio– ha llamado *expresión* y *contenido*¹⁵⁵. En este sentido, reelaboraré algunas de las ideas de Barthes en términos de los planteamientos de Hjelmslev con el fin de comprender lo que subyace a la lectura mitológica que propone el francés y, en ese sentido, el primer punto de re-elaboración tendrá que ver con la revisión de la idea misma de signo, para dar lugar a la de *función semiótica*, propiamente hjelmsleviana. Barthes afirma que en el signo convergen el significante y el significado formando una unidad, un tercer elemento que resulta impensable allende los dos primeros en tanto constituye un total asociativo; lo que se da en la vida social del habla –si se

¹⁵⁴ Paréntesis mío.

¹⁵⁵ Las ideas de expresión y contenido no deberán tomarse estrictamente como sinónimos de significante y significado. La introducción aquí de la terminología de Hjelmslev tiene que ver con la posibilidad de acercarme a su idea, mucho más móvil, de *función semiótica*. La posible sinonimia de los términos ha sido objeto de estudio en la semiótica contemporánea en la medida en que hay una cierta familiaridad en lo que ambas duplas mientan. Mi intención aquí no es ahondar en este punto, por eso advierto al lector que se trata de una extrapolación de la terminología del danés con el fin de poder hacer uso de la idea de *función semiótica* que se ajusta mucho más a lo que puede arrojar este acercamiento McLuhaniano que estoy haciendo a Barthes.

me permite esta expresión– no son los significados sino los signos. Ahora bien, en Barthes esta posibilidad asociativa que yace en el signo es la que da lugar a los niveles varios (al menos dos) de lectura de la realidad y que aparecen en el contexto de *Mitologías* identificados con el *lenguaje objeto* –“pues es el lenguaje que el mito utiliza para construir su propio sistema” (1999: 112)– y el *metalenguaje*. Aunque la terminología de Barthes en este punto no resulta del todo iluminadora, a lo que apunta la idea es, esencialmente, a una comprensión del modo mismo como el lenguaje (se) estructura multidimensionalmente en los entramados sociales. Los signos constituyen el modo en el que el habla vive y el modo en el que ésta se manifiesta; llevando un poco más lejos lo que plantea Barthes podría decirse que en los signos se da el verdadero proceso de concreción de los juegos de lenguaje. De este modo, el *lenguaje objeto* se presenta como un primer nivel de lectura en el que aparecen ligados el significante y el significado en esa tercera dimensión que constituye el signo. Aquí es donde se hace necesario dar un paso adelante respecto de la propuesta en los términos de Barthes y pensar el problema con la idea hjelmsleviana de función semiótica. En efecto, Barthes sugiere la concreción en el signo, pero no explicita el modo en el que se da ese “total asociativo” de los dos términos iniciales. Hjelmslev habla de una suerte de relación de solidaridad entre forma y contenido –a los que llama *funtivos*– que, precisamente en virtud de esta solidaridad, sugieren la movilidad que caracterizaría toda función semiótica; ahora bien, la idea misma de la solidaridad evidencia la movilidad que atañe a las funciones semióticas en la medida en que expresión y contenido no aparecen ligados de manera *necesaria* sino en virtud de un proceso de des-velamiento significativo que tendría su piedra angular en lo que he llamado los niveles de reconocimiento y aceptación. En este sentido, la movilidad de las funciones semióticas estaría dada por lo que Eco –recogiendo y reorganizando en buena parte la tradición de Hjelmslev– ha llamado el *código* que podría comprenderse como regla compleja y culturalmente reconocida que asocia una expresión con un contenido. A este nivel, es posible comprender que las funciones semióticas (expresión, contenido y código) constituyen unidades móviles y temporales que se

desdibujan y se re-componen en virtud de las variaciones en la aceptación y el reconocimiento sobre los que descansa, en tanto regla asociativa, el código. Eco ha sugerido que, en un sentido estricto, no existen *signos* sino funciones semióticas y que:

[...] una función semiótica se realiza cuando dos funtivos (expresión y contenido) entran en correlación mutua: pero el mismo funtivo puede entrar también en correlación con otros elementos, con lo que se convertirá en un funtivo diferente que da origen a otra función. Por tanto, los signos son los resultados *provisionales* de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en las que cada uno de los elementos está, por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo sólo en determinadas circunstancias previstas por el código¹⁵⁶ (Eco; 2000:84).

Aunque en el *Tratado de Semiótica General* muchas veces las ideas de signo y función aparecen como sinónimos, en lo que sigue, usaré la idea de *función semiótica* evidenciando tres elementos básicos en ella:

1. Toda función semiótica se compone de un plano de expresión y un plano de contenido entre los cuales existe una relación solidaria.
2. Expresión y contenido están unidos en virtud de una regla asociativa o código que implica un reconocimiento cultural que se dará en virtud de las formas de ver el mundo, propias de cada entramado social.
3. Las relaciones que establece el código son transitorias. Esto evidencia la movilidad propia de las funciones semióticas.

Hechas estas aclaraciones terminológicas es posible retomar a Barthes y sus implicaciones para la lectura McLuhaniana. En el nivel del lenguaje objeto estamos ante la presencia de una función semiótica primordial, aquella en la que expresión y contenido se asocian codificadamente dando origen de lo que llamaré Función

¹⁵⁶ Cursivas mías.

Semiótica 1 (FS1). A este nivel, Barthes habla de *significante* y *significado* estructurando el glosario primordial que lo llevará hacia el mito. La FS1, nivel de lectura primordial de la realidad, implica un primer nivel de codificación que, por supuesto estará dado por los juegos de lenguaje propios de cualquier comunidad y que establece lo que Barthes llama “una cadena semiológica primordial” (1999: 111). Es aquí donde está el punto clave para comprender a McLuhan.

A lo largo de este trabajo he mostrado cómo el interés primario del canadiense pasa –en una buena parte– por el hecho de evidenciar la dis-locación sensorial que producen las complejizaciones del sistema técnico y cómo una mirada fenomenológica –en el sentido lato y empírico– permite evidenciar la capacidad poética de lo técnico en tanto posee una capacidad de *afectar* al hombre. Ahora bien, he sostenido hasta aquí que esa capacidad de afectar propia de lo técnico re-configura al hombre; sin embargo, esa re-configuración no puede entenderse como un movimiento unidireccional pues esto no sólo entraría en contradicción con la idea de la relación transductiva entre hombre y técnica que he venido sugiriendo sino que, además, nos llevaría por el sendero del determinismo en los términos en los que aquí lo he criticado. Así, al acercarme a Barthes lo que pretendo es mirar la otra arista de la *poiésis* que se da en lo técnico y que tiene que ver con el modo mismo en que el mundo es leído por el hombre pues esta dimensión de la lectura del mundo es la que acompaña las reflexiones de McLuhan. Así, el número –por ejemplo– adquiere una capacidad poética en la medida en que hay una suerte nivel segundo de lectura que, asentado sobre la cadena semiológica primordial, es el que permite pensar el modo en el que se produce sentido o, como lo dice McLuhan, el modo en el que ciertos *medios* adquieren vida propia. Es aquí donde se entrelazan, a mi juicio, la propuesta de McLuhan¹⁵⁷ con la lectura mitológica que hace Barthes de la realidad y que se constituye en una suerte de

¹⁵⁷ En un camino relativamente parecido al que emprendo van las reflexiones de Laureano Ralón (2002) quien ha tratado de trazar, al menos intuitivamente, una posible relación entre McLuhan y Barthes. .

[...] sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema, se vuelve simple significante en el segundo. Recordemos aquí que las materias del habla mítica (lengua propiamente dicha, fotografía, pintura, cartel, rito, objeto, etc.), por diferentes que sean en un principio y desde el momento en que son captadas por el mito, se reducen a una pura función significante: el mito encuentra la misma materia prima; su unidad consiste en que son reducidas al simple estatuto de lenguaje (Barthes, 1999: 111).

Este sistema *segundo* sugiere un nivel de lectura que se apoya en la cadena primordial pero en el que se modifica el código mismo que une los funtivos de la función semiótica. Barthes ve emerger una nueva cadena semiológica que se yergue en virtud de la primordial y en la que nace lo que él llama la *significación*. Esta lectura mítica constituye una función nueva a la que llamaré FS2¹⁵⁸ y que depende de un nuevo tipo de codificación en la que yace el sustrato mítico que Barthes intenta evidenciar. ¿Qué es lo que sugiere, propiamente, esta segunda cadena que ve Barthes? En mi opinión, al apoyarse sobre una nueva codificación, la lectura mítica que sigue FS2 permite abordar la comprensión del mundo desde una nueva dimensión en la que los procesos de producción de significado y las formas

¹⁵⁸En esta figura recupero la propuesta siguiendo el formato que el mismo Barthes presenta y mostrando los elementos que, desde Hjelmslev y Eco he recuperado en la lectura del mito y que son los que aparecen combinados aquí en la lectura que hago de lo mítico. Los textos en itálica corresponden a la terminología utilizada por Barthes.

Plano de Expresión 1 <i>(significante)</i>	Cód. 1	Plano de Contenido 1 <i>(significado)</i>		
FS1 <i>(signo)</i> <i>Sentido</i>			Cód. 2 <i>(parásito)</i>	Plano de Contenido 2 <i>(concepto)</i>
Plano de Expresión 2 <i>(forma)</i>				
FS2 <i>(significación)</i>				

de vida se entretejen formando –ahora de manera más explícita y evidente– una unidad. Barthes llama al significante y el significado propios del mito *forma* y *concepto* en un intento por diferenciarlos de los componentes básicos de la cadena semiológica primordial. Su conjunción no es el signo sino la *significación*; dirá Barthes: “la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone” (1999: 113). En el mito se produce la *significación* que, en la lectura que he hecho, se concreta en FS2 cuya solidaridad entre los furtivos depende de la existencia de un código segundo, de un código *parásito* –dirá Eco– que, en virtud de un código primordial permite una lectura mítica de todo aquello que constituye un discurso. En mi opinión, Barthes y McLuhan hablan un mismo idioma en dialectos diversos. Cuando se introduce el código parásito, la recomposición de la función semiótica tiene lugar desde una dimensión que para Barthes ubica el *concepto* en una perspectiva *histórica* e *intencional*; McLuhan ubica su lectura del número – ejemplo ya tratado- en un lugar similar en la medida en que lo comprende como *medio* en tanto imbricado en un proceso de comprensión histórica (auto) determinado por la complejización del sistema técnico. Lo que quiero decir con esto es que tanto la lectura barthesiana –anclada a la noción marxista de ideología¹⁵⁹ – como la mcluhaniana, se apoyan en procesos de concreciones significativas que se despliegan en lo poético mismo propio de los juegos de lenguaje. Allende las lecturas que Barthes hace de ciertos modos de vida en términos de imposición de estándares universales, lo que subyace en ambos casos es la fractura del lenguaje objeto en pos de un nivel de lectura mítico en el caso de Barthes, mediático en el caso de McLuhan, que evidencian el modo en el que el hombre se apropia de su entorno.

¹⁵⁹ No puedo aquí detenerme con detalle sobre un concepto tan complejo como este. Genosko sintetiza el llamado a la ideología que he hecho aquí de un modo muy acertado: “No reader of *Mythologies* would have overlooked one of the key figures of Barthes’s political semiology of myth: inversion. Armed with Marx’s image, then, Barthes read the myths of France as it became a consumer society in terms of the processes of bourgeois ideology which gave a universal standing to their particular historical status” (1999:24).

La cadena semiológica mítica que propone Barthes se concreta en la *significación* y esta a su vez tiene su fulcro en el *concepto* que hace las veces de fectivo en FS2 y que sólo puede pensarse como el resultado de los procesos asociativos que están imbricados en el código parásito: como lo ha ya sugerido McLuhan, el contenido de todo *medio* es otro *medio*. Esto explica el hecho que Barthes sugiera que el *concepto* tiene un carácter abierto y que debe ser apropiado: “el concepto responde estrictamente a una función, se define como una tendencia” (1999:114). La apropiación evidencia el modo en el que el hombre se empodera del entorno construyéndolo significativamente (como lo muestra la doble *poiésis*) y cómo ese empoderamiento se traduce en las varias (al menos dos, aquí) cadenas semiológicas que dan como resultado un mundo que puede ser pensado como un plexo de referencia multi-nivel en el que la inestabilidad de las funciones semióticas (determinada por la variabilidad en la codificación) se transcribe en procesos de apropiación igualmente variados e inestables. Por eso el icono es un concepto clave dentro de la propuesta de McLuhan en la medida en que su operación de *condensación* de una amplia región de la experiencia en un “pequeño círculo” muestra las capacidades asociativas múltiples que poseen las codificaciones a lo largo de una historia que, ya lo he mostrado, aparece como engrandada a los procesos de complejización del sistema técnico y, más ampliamente, de la totalidad intersistémica. La capacidad significativa del icono –vehiculada en el número, en el dinero, en la publicidad, el automóvil o la vivienda– evidencia la capacidad poética de los códigos parásitos que, en últimas, son los que permiten trascender la dimensión objetual en el estudio de la técnica y de lo tecnológico de la tecnicidad pues al poner sobre la mesa los procesos de apropiación y los modos de lectura de la realidad, ubican al hombre, como centro de la reflexión pues no hay mito, *medio* o mensaje si no hay un hombre que este allí para llenarlos de significado, esto es, si no hay un entramado social –una totalidad intersistémica– que cimiente las bases de la codificación y las consecuentes operaciones de reconocimiento y aceptación que ésta muestra. De esta forma, siguiendo el camino trazado por Barthes (y quizás llevando un poco más lejos su argumento) es posible

retomar los *medios* mcluhanianos y ver cómo, desde su capacidad icónica, constituyen un *habla* (en los términos de Barthes, “hasta los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo”(1999:109)) y, consecuentemente, un *mito* que, como lo sugiere Barthes, no se define “por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere: sus límites son formales, no sustanciales” (1999:108). El mito se presenta como “una colonización del lenguaje” (Resina, 1992:12) a través de una intencionalidad que le es ajena a las estructuras que forman el entramado significativo del *lenguaje objeto*; el mito es un proceso: el *medio* es el mensaje¹⁶⁰. ¿Es legítimo aplicar el Apotegma en Barthes?, en mi opinión sí. Dice el *mitólogo* francés: “Un árbol es un árbol. No cabe duda. Pero un árbol narrado por Minou Drouet deja de ser estrictamente un árbol, es un árbol decorado, adaptado a un determinado consumo, investido de complacencias literarias, de rebuscamientos, de imágenes, en suma, de un uso social que se agrega a la pura materia” (1999:108). En este punto formulamos, con Barthes, una pregunta clave: “¿Entonces, todo puede ser un mito? Sí, yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral, abierto a la apropiación de la sociedad, pues ninguna ley, natural o no, impide hablar de las cosas” (1999:108). El *medio* es el mensaje.

Si esta afirmación de Barthes se examina con detenimiento, es posible ver en ella el eco de lo que McLuhan intenta hacer en CM. La presencia de *medios* como el número y el dinero sugiere una lectura mitológica del entorno técnico en el que lo tecno-lógico de la tecnicidad se presenta en un doble movimiento estructurante/estructurado desde los modos de apropiación; esto es lo que traduce lo que Lapham –en el prefacio de CM– identifica como los dos supuestos centrales del texto de McLuhan:

¹⁶⁰ Hay ciertos pasajes que permiten pensar en una suerte de sinonimia entre *medio* y proceso en McLuhan, tal y como sucede en *El Medio es el Masaje*, donde explícitamente se afirma que: “El medio, o el proceso, de nuestro tiempo –la tecnología eléctrica– está remodelando y reestructurando los patrones de la interdependencia social y cada uno de los aspectos de nuestra vida privada (MM, 8).

1. Nos convertimos en lo que contemplamos.
2. Modelamos nuestras herramientas y luego estas nos modelan a nosotros.

Por supuesto, Lapham explicita el problema en términos de herramientas pero, desde Leroi-Gourhan y hasta Heidegger, hemos visto cómo la dimensión del objeto es impensable por fuera del engranaje de lo tecno-lógico sin el cual también resulta impensable la idea de la apropiación.

Hay hasta aquí, una cierta proximidad entre las propuestas de McLuhan y Barthes que permite hacer un acercamiento a la idea de *medio* en términos del modo de concreción del significado, tal y como lo mientan el mito y, consecuentemente, la noción de iconicidad en los términos mcluhanianos. Esta dimensión mítica, empero, no se agota en el tratamiento semiológico del problema y lo que hasta aquí he explicitado en términos de funciones semióticas amerita una exposición que sea hecha a otro nivel. Permítaseme un breve excursus biográfico para introducir este punto.

Genosko (1999) dedica un capítulo de su libro sobre McLuhan y Baudrillard a analizar las posibles conexiones entre el canadiense y el estructuralismo francés, en particular con la figura de Barthes. Como lo he mostrado en las líneas anteriores, el Barthes de las *Mitologías* tiene muchos puntos en común con el proyecto de McLuhan en CM, aunque, salvo contadas ocasiones, la asociación entre los dos pensadores haya sido hecha a propósito de *The Mechanical Bride*¹⁶¹ (MB, de 1951), un texto dedicado casi enteramente al estudio de la cultura pop desde los anuncios publicitarios; con todo, Genosko intenta mostrar que hay puntos de convergencia entre McLuhan y Barthes mucho más allá de MB y que la tensión que se vive entre las obras de los dos pensadores parece ser más el fruto de un *zeitgeist* intelectual

¹⁶¹ “[...] this *Fiancée* recalls to our French ears certain pages of *Mythologies*” (Vermillac, 1993: 30). Citado en (Genosko, 1999: 27). Cabe anotar aquí que las *Mitologías* fueron publicadas en 1957, seis años después que MB.

propio de la década del 50 que de una adhesión particular de McLuhan con el estructuralismo francés¹⁶², muy a pesar de que Barthes hubiese sido nominado por el periodista canadiense Robert Fulford como el “McLuhan Francés” –en 1978, antes de que Jean Baudrillard fuese proclamado como tal– y de quien dijera:

Como Marshall McLuhan, [Barthes] entiende el modo en el que uno se expresa como potencialmente más importantes que lo que uno de hecho dice. Barthes ve un gran drama histórico en los intentos de los desposeídos de imitar el estilo de vida de los que tienen poder (en Genosko, 1999: 20).

Ahora bien, más allá de esta asociación hecha por Fulford y de que Jean Paré lo definiera como un “estructuralista amateur”, creo que cualquier asociación de McLuhan con una escuela o corriente de pensamiento –en sentido estricto– no constituye más que un gesto de justificación y legitimación en la medida en que la forma misma de su propuesta escapa a cualquier posibilidad asociativa y a todo encasillamiento. Lo que quiero decir con esto es que la búsqueda de las coincidencias del trabajo de McLuhan con el de Barthes no puede ser comprendida desde una congruencia total y comprensiva de sus pensamientos sino, más bien, desde la intención y la forma misma del abordaje; el hecho de que McLuhan no fuera un estructuralista enriquece su propuesta en la medida en que permite que abordarla con un glosario mucho más amplio y móvil que permite un ejercicio de aproximación y distanciamiento progresivos con otros pensadores y otras escuelas. Así, el acercamiento que hasta aquí se ha hecho al mito tiene una arista de corte profundamente semiológico anclada a las propuestas estructuralistas que pueden rastrearse en Barthes; sin embargo, como lo anotaba hace un momento, esta aproximación no puede agotarse allí toda vez que el mismo McLuhan elabora una

¹⁶² Sobre este punto, aclara Genosko: “some of McLuhan’s French readers aligned his work with multidisciplinary structuralist research as it developed through the late 1950s and into the 1960s. McLuhan was either a precursor of structuralism or a fellow traveler. Finding McLuhan a place in a recognizable stream of research was a normalizing and legitimizing gesture, since it provided a ready-made context of understanding for his work, even if this contextualization relied upon a negative criterion such as “impenetrability” to make the connection” (1999:21).

idea propia de lo que significa el mito y que sugiere una suerte de contramovimiento en la reflexión. Veamos esto.

En un texto poco conocido de 1959 que lleva por título *Myth and Mass Media* (MM2) McLuhan intenta elaborar su propia noción de lo que significa el mito en medio de una realidad *mediática*. Este texto es una pieza clave para comprender lo que significa para McLuhan un *medio* pues allí se encuentran muchas de las intuiciones posteriormente reelaboradas en CM imbricadas en una discusión con Northrop Frye a propósito del significado mismo del mito y de la forma como éste debe ser comprendido a la luz de los *mass media*. Precisamente en esta última idea yace una buena parte de la relevancia de este texto en la medida en que permitirá comprender, con algún nivel de certidumbre, qué es lo que McLuhan entiende por *medio* masivo de comunicación y permitirá re-elaborar las interpretaciones tradicionales de su obra que, como ya lo he indicado, considero que son limitadas y en buena parte insuficientes para dar cuenta del alcance de la propuesta del canadiense.

En MM2 la discusión que propone McLuhan parte de su lectura del significado que para Frye tiene el mito y cuyos lineamientos principales habían sido trazados en *Anatomy of Criticism* de 1957. Allí, Frye recoge una buena parte de la noción junguiana de *arquetipo* y formula una teoría del mito que aplicará a su muy particular idea de la crítica literaria. En efecto, el punto de partida de Frye puede ubicarse en la definición que el propio Jung da del arquetipo en *Psychology and Religion*: “Formas o imágenes de una naturaleza colectiva que se dan prácticamente en todas partes del planeta como constituyentes de mitos y, al mismo tiempo, como productos individuales de origen inconsciente¹⁶³” (Jung, 1967: 41). Esta es la idea que Frye utiliza en su formulación del mito que, si bien no presenta una definición en sentido estricto, sí podría pensarse desde ciertas características que le serían propias:

¹⁶³ Traducción mía.

Original: ““Forms or images of a collective nature which occur practically all over the earth as constituents of myths and at the same time as individual products of unconscious origin”.

[...] el mito es la imitación de las acciones cerca o en los límites concebibles de deseo. Los dioses disfrutaban de hermosas mujeres, luchan entre sí con una fuerza prodigiosa, confortan y ayudan al hombre, o bien ven sus miserias desde la altura de su libertad inmortal. El hecho de que el mito opere en un nivel superior del deseo humano no significa que, necesariamente, presente su mundo como alcanzado o alcanzable por los seres humanos. En términos de significado o *dianoia*, el mito es el mismo mundo visto como un área o sector de actividad, teniendo en cuenta nuestro principio de que el significado o patrón de lo poético es (siempre) una colección de imágenes (*imagery*) con implicaciones conceptuales¹⁶⁴ (1990: 136).

La herencia de Jung presente en la exposición es el punto clave para comprender una suerte de estabilización de los deseos colectivos que operan en el mito y que constituye el componente fundamental de la “definición” que presenta Frye a modo de una suerte de traducción de la concepción junguiana del mito entendido aquí como esas “expresiones sintéticas de innumerables experiencias acumuladas por la raza humana en un proceso psíquico evolutivo, cuyo origen se pierde en las fases prehumanas de la escala biológica” (Resina, 1992:10). Según lo muestra Cavell (2005), en MM2 la discusión que da McLuhan está encaminada a mostrar la insuficiencia de la concepción del mito como operación de estabilización desde una postura que, a primera vista, resulta del todo particular: propone pensar el lenguaje como un medio masivo (*mass medium*) y, además, pensarlo en términos míticos. Es aquí donde empieza a cristalizarse la noción propiamente mcluhaniana del mito y que partirá de una crítica a Frye y su herencia junguiana en la medida en que pone en entredicho la estaticidad que sugiere la estabilización de las “innumerables

¹⁶⁴ Traducción mía.

Original: “[...] myth is the imitation of actions near or at the conceivable limits of desire. The gods enjoy beautiful women, fight one another with prodigious strength, comfort and assist man, or else watch his miserias from the height of their immortal freedom. The fact that myth operates at the top level of human desire does not mean that it necessarily presents its world as attained or attainable by human beings. In terms of meaning or *dianoia*, myth is the same world looked at as an area or field of activity, bearing in mind our principle that the meaning or pattern of poetry is a structure of imagery with conceptual implications”.

experiencias acumuladas”. La pregunta que el canadiense pone sobre la mesa parte, entonces, de la crítica a este supuesto: ¿Por qué el lenguaje (en su condición de medio masivo) no es pensado en su dimensión mítica? La respuesta es del todo sugerente y apunta al hecho de que mientras el lenguaje es considerado como un “modelo dinámico” del universo, el mito quedaría relegado a una condición de estaticidad, “un modelo estático de referencia y clasificación” (MM, 340).

El primer punto que habría que aclarar, antes de emprender una lectura de la idea mcluhaniana del mito tendrá que ser, entonces, el significado concreto que tiene para McLuhan la idea del medio masivo (*mass medium*) pues si el lenguaje constituye un medio masivo y, a su vez, éste debe ser pensado en su dimensión mítica, es claro que la idea que subyace aquí, no tiene su asidero en la comprensión común que se tiene de los medios masivos, entendidos usualmente como medios masivos de comunicación y anclados a las figuras de la televisión, la radio, la prensa, etc. A lo largo de este trabajo he hecho hincapié, precisamente, en una superación de esta clave de lectura para la comprensión de la obra de McLuhan que he definido como insuficiente y quizás incorrecta; este punto de mi crítica tiene su razón de ser en el hecho de que el propio McLuhan nos ofrece una definición de lo que entiende por medio masivo y que, usualmente es pasada por alto. Quizás esto se deba a que el lugar en el que el canadiense la ofrece se encuentra en un apartado lejano y poco explorado de su obra: el último capítulo de CM, “La automatización”. Allí McLuhan es extrañamente claro y sostiene que al hablar de medios masivos, “la expresión no se refiere al tamaño de las audiencias, sino al hecho de que todo el mundo se ve implicado en ellos al mismo tiempo” (CM, 354). Esta idea de lo massmediático es fundamental para comprender una buena parte de las afirmaciones que McLuhan hace a lo largo de su obra y para explicar, al menos de modo taxativo, la presencia de esos *medios* como el número, el dinero, la vivienda y el automóvil que aparecen elencados en la segunda parte de CM. De otro lado, la aclaración que presenta McLuhan confirma la tesis ya explicitada de que el hecho mismo de que aquello en lo que pensaba al hablar de *medio*, de lo que se habla es

de una suerte de entramado que atraviesa la totalidad intersistémica. Con este punto sobre la mesa, el acercamiento al mito que propone McLuhan resultará mucho más claro.

Si hubiera que individuar una tesis en MM2, ésta sería, a mi juicio que los *medios* constituyen macro-mitos. Aunque se trata de una tesis que aparentemente no tiene mayor sentido y relevancia (como se ha dicho de buena parte de la obra de McLuhan), lo que resulta interesante es el modo mismo en el que se leen los lenguajes en términos de *medios* masivos y cómo se estructura una suerte de *teoría del macro-mito* que permite re-pensar la idea de mito y abrir, aún más, la noción mcluhaniana de *medio*. Para comprender esto es necesario recordar que la estela sobre la que McLuhan navega aquí es la del debate con Frye y su concepción estática-junguiana del mito. En ese sentido, al poner el una balanza aquello que se entiende tradicionalmente por mito y por lenguaje McLuhan descubre la tensión – arriba mencionada– entre estaticidad y dinamismo y, en ese orden de ideas, emprende una relectura de lo mítico engranada con su idea de los *medios*¹⁶⁵. Afirma McLuhan:

[...] llegamos a la condición oral, nuevamente, a través de los medios electrónicos, que abrevian el espacio y las relaciones de un solo plano, haciéndonos confrontar múltiples relaciones en el mismo momento. Si un lenguaje inventado y utilizado por muchas personas es un medio masivo, cualquiera de nuestros nuevos, en cierto sentido, es un nuevo lenguaje, una nueva codificación de la experiencia colectiva alcanzada por nuevos hábitos de trabajo y una toma de conciencia colectiva inclusiva. Sin embargo, cuando tal nueva codificación ha llegado a la etapa tecnológica de comunicabilidad y repetibilidad, no ha devenido, como la lengua hablada, también un macro-mito? ¿Qué tanta compresión de los elementos de un proceso debe ocurrir antes de que se pueda decir que han alcanzado la forma mítica? ¿Estamos dispuestos

¹⁶⁵ Una vez explicitada la idea de *medio* masivo en McLuhan queda claro que se trata de aquello que he venido describiendo como *medio* a lo largo del trabajo. En ese sentido utilizaré en adelante la idea de *medio* en un sentido abarcante.

a insistir en que el mito de ser una reducción de la experiencia colectiva en una forma visual y clasificable¹⁶⁶? (MM2, 339-340)

Así, la categoría de macro-mito permite a McLuhan abrir la idea misma del mito que ha visto en Frye y ampliarla no sólo al lenguaje entendido en términos de la lengua hablada (*the spoken tongue*) sino acercándolo a una dimensión que, a mi juicio, recuerda lo que Barthes ha llamado el *habla*. En este sentido, el alfabeto fonético pero también la imprenta, la fotografía, la radio, el cine y la televisión constituirían macro-mitos. ¿Cómo comprender esto? Cuando McLuhan pone sobre la mesa la idea del lenguaje (en los términos primordiales de lengua hablada) sostiene que, si bien el lenguaje se ve muy poco afectado por los usos individuales que se hacen de él también es cierto que este lenguaje *afecta* los modos de pensar, sentir y decir de quienes lo usan. El argumento es aparentemente contradictorio en la medida en que parecería refutar lo que, con Wittgenstein, he venido sosteniendo a propósito de los juegos de lenguaje y de las fracturas y re-composiciones que se dan en ellos; en una primera lectura podría pensarse que McLuhan está hablando de un lenguaje autónomo que escaparía al arbitrio de sus usuarios. Sin embargo, el camino que traza esta idea mcluhaniana es precisamente el opuesto.

Cuando el canadiense dibuja las dos caras de su reflexión sobre el lenguaje –como macro-mito, no como lengua hablada– pone en evidencia que, al hablar de macro-mitos, lo que está en juego es una macro-estructura bajo la cual se puede dar la comprensión del mundo mismo y que, si el mito, era comprendido en virtud de su estaticidad arquetipificada, será la idea del macro-mito la que permita devolver la

¹⁶⁶ Traducción mía.

Original: “we come to the oral condition again via the electronic media, which abridge space and time and single-plane relationships, returning us to the confrontation of multiple relationships at the same moment. If a language contrived and used by many people is a mass medium, any one of our new media is in a sense a new language, a new codification of experience collectively achieved by new work habits and inclusive collective awareness. But when such a new codification has reached the technological stage of communicability and repeatability, has it not, like a spoken tongue, also become a macromyth? How much compression of the elements of a process must occur before one can say that they are certainly in mythic form? Are we inclined to insist that myth be a reduction of collective experience to a visual and classifiable form?”

movilidad al concepto. Como lo ha sugerido Hurley, para McLuhan “los medios (son) macro-mitos, ya que hacen creíbles (legibles) los contenidos que transmiten¹⁶⁷” (Hurley, 1968:157). Los *medios* funcionan en términos de macro-mitos, en la medida en que no es el contenido que vehiculan sino sus condiciones estructurantes lo que abre el camino para su comprensión: *en tanto estructura macro-mítica* el lenguaje no se ve afectado por los usos. Los mitos (en su sentido tradicional) son legibles, en virtud de los macro-mitos sobre los cuales se yerguen. Así, sostiene McLuhan: “Otra forma de captar este aspecto de los lenguajes como macro-mitos es diciendo que el medio es el mensaje. Sólo ocasionalmente, por así decirlo, hay un medio tan especializado como para ser un vehículo de significado o de referencia. [...] la acción social de estas formas (los medios) es, en el sentido más complejo, su mensaje o significado¹⁶⁸” (MM2, 340). Es en esta idea donde McLuhan despliega la otra cara del argumento pues, si bien supone que los macro-mitos constituyen estructuras de base para la significación, es en su uso social donde esta significación se concreta. No es posible pensar el macro-mito por fuera de un entramado social significativo en el que se dan las operaciones de codificación y, en esta tensión que McLuhan abre aquí, lo que se percibe es esa dialéctica estructurante/estructurado como rasgo primordial para comprender lo que el macro-mito mienta. Esto es lo que se ve en la experiencia escritural de la modernidad con Gutenberg y la traducción escritural del mundo (su devenir representación) y lo que McLuhan indaga en la realidad electrónica de los años 60; el macro-mito tiene una dimensión histórica y móvil que se re-configura acompasadamente con la paulatina complejización del sistema técnico. Si quisiéramos leer la idea del macro-mito en otros términos podríamos afirmar que se trata de los cimientos mismos sobre los cuales se estructuran las mutaciones y re-configuraciones poiéticas propias de lo tecno-lógico de la tecnicidad; en palabras

¹⁶⁷ Traducción mía.

Original: “media (are) macro-myths, since they make believable the content they transmit”

¹⁶⁸ Original: “Another way of getting at this aspect of languages as macromyths is to say that *the medium is the message*. Only incidentally, as it were, is such a medium a specialized means of signifying or of reference [...] the social action of these forms is also, in the fullest sense, their message or meaning”.

del mismo McLuhan: “es el marco lo que cambia con cada nueva tecnología y no sólo la imagen dentro del marco¹⁶⁹” (EM, 273). El *medio* es el mensaje.

De ahí que cualquier visión arquetipificada resulte insuficiente para McLuhan y que su intención sea la de ubicar los mitos en una perspectiva histórica y ubicable en contextos socioculturales particulares. Una insuficiencia más de las lecturas tradicionales de McLuhan que han visto en sus propuestas una oda ciega a la técnica y lo han acusado de desconocer las particularidades propias de las diversas culturas. Retomando la discusión, McLuhan establece entonces una idea del mito ubicada bajo la estructura más amplia que sugiere el macro-mito y, en ese sentido, su concepción móvil abre el camino para pensar el componente poético presente en la vida social de los mitos que, paulatinamente, se van re-componiendo con las mutaciones en los macro-mitos pues, como creo que es ya claro en este punto, las macro-estructuras no son estáticas en la medida en que aparecen como ancladas a la complejización sistémica. Ahora bien, con esta idea de lo macro-mítico sobre la mesa es posible comprender lo que podría llegar a significar la idea de mito de la cual McLuhan da una definición que resulta del todo enigmática y que es, además, presentada bajo la forma de una pregunta: “¿Es, entonces, lo que nos concierne hoy como “mito” una fotografía o una instantánea de un macro-mito en acción?¹⁷⁰” (MM2, 340) La idea del mito como una instantánea del macro-mito en acción es profundamente mcluhaniana tanto en el modo mismo en que es presentada como en su opacidad significativa. Ciertamente, en una primera lectura la idea misma del mito se presentaría como contradictoria en la medida en que la imagen de la instantánea parecería estar acompañada de ciertas marcas semánticas que sugerirían una suerte de estaticidad.

¹⁶⁹ Traducción mía.

Original: “It is the framework that changes with each new technology and not just the picture within the frame”

¹⁷⁰ Original: “Is, then, what concerns us as “myth” today a photograph or “still” shot of a macromyth in action?”

Empero, la imagen en la que McLuhan traduce el mito es una imagen dinámica y móvil, tal y como sucede con la mayor parte de las imágenes que el canadiense utiliza con fines explicativos –aunque este no sea su espíritu inicial. En efecto, la instantánea en la que se convierten los mitos refleja el modo en el que los macro-mitos trabajan a lo largo y ancho de los andamiajes sociales y evidencia el hecho mismo de que el modo de trabajo de los macro-mitos es, a su vez, móvil y cambiante. Como ya lo he indicado, la controversia con Frye y su visión arquetipificada del mito lleva a McLuhan a pensar en una dimensión móvil y contextual en la que tanto el macro-mito como estructura/proceso de significación y el mito como reflejo o instantánea del trabajo propio de la estructura deberán ser concebidos como fenómenos contextuales. En este sentido, lo que McLuhan entiende por mito se engrana con las formas de la complejización intersistémica bajo la forma del reflejo. El mito adquiere su carácter en la medida en que se le piense en una dimensión histórica que es aquella en la que el macro-mito funge como operador esencial. ¿Hay un determinismo macro-mítico aquí? Por supuesto. Esto es lo que ya he llamado autodeterminación y que se desprende de la tecnicidad misma y, en particular, de lo tecno-lógico de la tecnicidad; añadamos un punto adicional aquí (ya implícito a lo largo de mi reflexión): la autodeterminación tiene un componente poético fundamental para la concreción de lo humano y para la tarea paulatina que implica des-velar el mundo. En ese sentido, el mito mcluhaniano lo que evidencia es el *zeitgeist*. El mismo McLuhan lo anota en MM a propósito de los Beatles: “El mito significa vestirse con el público, con el medio en que se vive. Esto es lo que hacen los Beatles. Son un grupo de personas que, depronto, pudieron vestirse con su público y con el idioma inglés mediante efectos musicales...poniéndose un ropaje completo, un tiempo, un **Zeit**¹⁷¹” (MM, 114). El *medio* es el mensaje. En este punto, las ideas de McLuhan y Barthes hallan un nuevo punto de confluencia.

¹⁷¹ Aunque estoy citando la traducción de León Miras, creo que el pasaje en inglés es mucho más revelador, razón por la cual me permito reproducirlo: “Myth means putting on the audience, putting on one's environment. The Beatles do this. They are a group of people who suddenly were able to put on their audience and the English language with musical effects...putting on a whole vesture, a whole time, a **Zeit**”

Aunque podría argumentarse que la propuesta de Barthes es de corte semiológico mientras que dicho componente estaría ausente en la lectura que hace McLuhan del mito, creo que ésta no es una crítica lo suficientemente fuerte como para descartar la adyacencia entre las dos visiones a propósito de lo mítico. La insuficiencia de esta crítica tiene, en primer término, el problema necesario de la caracterización misma de lo que se entiende por *corte semiológico*; Barthes sostiene, a propósito de la semiología, que se trata de “una ciencia de las formas, puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido” (1999:109). Esta aproximación evidencia la preocupación del semiólogo por las estructuras mismas de las significaciones y no por el contenido que estas mientan; como es claro en este punto, la definición de la semiología que propone Barthes comparte la parte esencial del espíritu de la propuesta de McLuhan que, desde lo que he llamado aquí la *teoría del macro-mito*, se presenta como un análisis de las formas mismas que estructuran los procesos de significación, independientemente de su contenido. Lo que quiero decir con esto es que el análisis semiológico, tradicionalmente ligado al estudio en abstracto de los signos, dentro de la propuesta de Barthes aparece pensado en unos términos tales que trazan una línea entre estructura de significación y contenido tal y como sucede en McLuhan; en ambos casos, por demás, será la estructura de significación la que opere en el modo de *de-codificación* de los mensajes.

Ya he mostrado cómo el macro-mito mcluhaniano tiene la característica de presentarse como un habla, mismo modo en el que Barthes concibe su mito; si para el francés era factible pensar en términos míticos todo aquello que implica un discurso, esta visión amplia es la que McLuhan despliega en la segunda parte de CM. Ateniéndonos a la propuesta de MM2, esta segunda parte de CM podría pensarse en términos de una explicitación *in extenso* de la teoría del macro-mito presente en el texto de 1959. En ambos casos, es posible individuar que se trata de estructuras procesuales que poseen intrínsecamente una *poiésis* significativa, esto es, dicha capacidad performativa no es algo que les sea *adicionado* o *agregado* en

un segundo momento y, de igual modo, el componente histórico y móvil ha sido clave para su comprensión así como la presencia (explicitada por mí en Barthes, leída entre líneas en McLuhan) de la codificación enraizada en el entramado social. Esta codificación obedece en McLuhan a la idea de la (auto) determinación que implica el macro-mito, en Barthes a la noción de *deformación (distortion)*, aún no trabajada aquí. Creo que este es un lugar muy interesante para pensar la noción del mito en Barthes y McLuhan, toda vez que sugiere la posibilidad de ver, en ambos casos, un análisis del modo mismo de des-velarse del mundo aunque la terminología que empleen sea, en apariencia, lejana.

El primer punto que habría que desentrañar aquí tiene que ver con lo que Barthes quiere decir cuando introduce la idea de la deformación: “el mito no oculta nada: su función es la de *deformar*, no la de hacer desaparecer” (1999:115). A esto, subyace la profunda crítica barthesiana a los modos de darse de la cotidianidad de la sociedad burguesa¹⁷² –tema sobre el que aquí no puedo detenerme– y el modo mismo en que, desde los códigos parásitos, el mundo es revalorado en sus términos significativos. La *estructura estructurante y estructurada* (en tanto llega a ser en virtud de una cadena semiológica primordial) que constituye el mito es una suerte de *zeitgeist*, tal y como lo indicaba con McLuhan y, en ese sentido, se trata de un modo de significación que sólo puede ser encuadrado en el curso de la historia. Si siguiéramos a Barthes un poco más de cerca sería posible, a mi juicio, rastrear en su propuesta de lo mítico una suerte de lectura podría ser re-pensada de las dimensiones clave la idea de la doble *poiésis* de lo tecno-lógico de la tecnicidad que he venido trabajado aquí. Dice Barthes:

Se pueden concebir mitos muy antiguos, pero no hay mitos eternos. Puesto que la historia humana es la que hace pasar lo real al estado de habla, sólo ella regula la vida

¹⁷² Dice Barthes: “La semiología nos ha enseñado que el mito tiene a su cargo fundamental, como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia. Este mecanismo es, justamente, la forma de acción específica de la ideología burguesa. Si nuestra sociedad es objetivamente el campo privilegiado de las significaciones míticas se debe a que el mito es formalmente el instrumento más apropiado para la inversión ideológica que la define” (1999: 129).

y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la "naturaleza" de las cosas (1999: 108).

Es preciso re-pensar, en parte, los alcances de esta idea. Barthes piensa la historia en términos del paso de lo real hacia el habla en una dimensión pre-onomástica que supone una existencia de lo real en términos anteriores al habla. En mi opinión, este es un punto que no queda del todo bien asido en Barthes en la medida en que la historia constituye un habla y, en ese sentido, no podría pensarse, como parece sugerirlo el pasaje anterior, como una suerte de condición de posibilidad del habla misma. Esta escisión que plantea Barthes, empero, tiene una riqueza intrínseca en la medida en que (más allá de que la historia sea, de entrada, un habla) pone de manifiesto que las estructuras de significación están imbricadas en el devenir mismo de los estadios de complejización intersistémica que, a mi juicio, constituyen la *espiná dorsal* de lo que tradicionalmente se ha entendido como historia. En ese sentido, historia no significa cronología y la deformación (o distorsión) no implica detrimento: en ambos casos estaríamos hablando de *poiésis*. Este punto, aunque en términos quizás diversos a los míos, es el que entrevé Chiara Bottici cuando muestra que:

Barthes, sostuvo que los mitos son una forma de distorsión ideológica de la realidad, y, en particular, que presenta lo que es un producto de la contingencia como natural, y por lo tanto, eterno. La historia narrativa es también, en este sentido, intrínsecamente, una distorsión porque presenta como "hechos" que es realmente espectáculo narrativamente construido. Sin embargo, incluso si se acepta la definición de Barthes del mito como distorsión, el problema dentro de esta perspectiva es que, no sólo el mito, sino todo tipo de narraciones, tanto míticas como históricas, en la medida en que la narrativa es de por sí *distorsionadora*, tendría que ser caracterizada como tal y, por lo tanto, como ideológica (en el uso que hace Barthes del término). ¿Cómo podemos distinguir entre narrativas más o menos históricas o más o menos mitológicas? En otras palabras, ¿no hay hombre histórico

vivo que no haya sido distorsionado? ¿Qué es la "realidad" que distorsionan?¹⁷³ (2007:207).

La mirada de Bottici tiene varios lugares que resultan problemáticos y que dan mayor rendimiento a las tesis de Barthes. La puesta en evidencia del mito entendido directamente como deformación es profundamente sugerente pues intenta captar el modo de operación de las estructuras de significación; en ese sentido, la deformación no implica una pérdida o un detrimento sino una mutación en los modos de codificación. Allí yace el de-formar poético que sugería tan sólo unas líneas arriba y que deberá ser pensado, entonces como inserto en esa espina dorsal de la historia. De-formar implica trans-formar. Esto sugiere una profunda capacidad creativa que, por supuesto, puede comprenderse negativamente en términos de dominación y mismidad pero que, a la vez, tiene un elemento clave en la medida en que introduce un fuerte componente performativo que será el que se concrete en la figura que aquí he comprendido en términos del *zeitgeist*. El problema central que hay con la idea de la de-formación es que supone algo así como la pérdida de una forma *natural* y, en consecuencia, una trasgresión de un orden que debería mantenerse. Este orden subvertido es el que ve el francés cuando piensa en la burguesía. Creo que hay una cierta trascendentalidad en Barthes cuando introduce las problemáticas escisiones entre eternidad y contingencia, entre naturaleza e historia; por este motivo prefiero hablar de transformación pues esta perspectiva permite superar estas escisiones en pos de una mirada más amplia en la que las fronteras se emborronan en virtud de la capacidad poética de lo tecno-lógico que, en sus modos de empoderarse del mundo, lo

¹⁷³ Traducción mía.

Original: "Barthes argued that myths are a form of ideological distortion of reality, and, in particular, one that presents that which is a product of contingency as natural, and therefore, eternal. Narrative history is also intrinsically distorting in this sense because it presents as "facts" that which is instead the constructed spectacle of a narrative. However, even if one accepts Barthes' definition of myth as distortion, the problem within this perspective remains that, not only myth, but all kinds of narratives, both mythical and historical, insofar as narrative is distorting per se are to be characterized as "distorting" and thus "ideological" (in Barthes' use of the term). How then can we distinguish between more or less mythological historical narratives? In other words, is there no historical man alive without distortion? What is the "reality" that they distort?"

construye *míticamente* en un proceso de constante cambio que, como veremos, es una idea fundamental para McLuhan.

En este punto el adverbio '*míticamente*' lo utilizo en un sentido que, como creo que es claro, ve mucho más allá de Barthes en la medida en que se entreteje con la arista mcluhaniana del mito. Si los macro-mitos constituían para McLuhan las estructuras de base para la significación y los mitos eran concebidos como una "instantánea" del macro-mito en acción, la historia es una colección móvil de esas instantáneas y constituye un macro-constructo mítico como lo evidencia la forma en que el canadiense presenta las varias etapas que constituyen el devenir histórico bajo la forma de la paulatina complejización del sistema técnico y las consecuentes dis-localaciones sensoriales; la historia constituiría, anota Hurley re-leyendo al McLuhan de MM2, una suerte de *archi-medio* en tanto sería el lugar para comprender el modo mismo en el que se des-vela el mundo. Dice Hurley:

[...] aquellos que comparten la visión de McLuhan según la cual el medio de algún modo crea el mensaje no son pesimistas, pues se dan cuenta de que, tal vez, la historia es el *archi-medio* que moldea la raza humana y su destino no en términos de lo absurdo sino en términos de una suerte de declaración de sentido discernible inclusive para el hombre¹⁷⁴ (1968: 158).

La idea de la historia como *archi-medio* sugiere precisamente que hay una auto-determinación inherente a lo tecno-lógico de la tecnicidad y que, por fuera de la doble *poiésis* no es posible pensar, en rigor, al hombre mismo y su relación con el mundo. La lectura de Hurley aporta un elemento valioso no simplemente desde la posibilidad de acuñar un término sugestivo como *archi-medio* –como creo que es claro– sino en la medida en que al articular el problema de lo macro-mítico en una dimensión histórica permite comprender la tensión entre dinamismo y movilidad

¹⁷⁴ Original: "Those who share the vision of Marshall McLuhan that the medium somehow creates the message are not pessimistic, for they realize that perhaps history is the arch-medium that molds the human race and its destiny in terms not of the absurd but rather of some statement of meaning discernible even to man"

que se sugiere la teoría del macro-mito de McLuhan, en tanto ubica la historia como el lugar estructurado y estructurante que le da el significado al hombre, de ahí que la idea de *archi-medio* engranda con la capacidad de *moldear (mold)* lo que evidencia es, precisamente, el potencial poiético del *medio* mismo que, en tanto proceso-ambiente hace legible –ya lo veremos– al hombre un mundo que se recompondría desde la continua complejización del sistema técnico y, por supuesto, la totalidad intersistémica.

De este modo, la historia pensada como *colección móvil de instantáneas* indica que el carácter mítico de la historia se funda sobre la base de macro-estructuras significativas que están en constante trans-formación; esto es lo que McLuhan ha intentado mostrar en GG y posteriormente en CM buscando explicitar el modo en el que se da el paso de la experiencia escritural de la modernidad a la de la velocidad de la luz (eléctrica), ese paso de la página impresa hacia una suerte de velocidad angelical. Sobre esto, Tom Dilworth, quien fuera discípulo de McLuhan, sugiere:

El tema (de McLuhan) tenía que ver con el hecho de que los medios electrónicos desencarnan al hombre de modo tal que la vida deviene angélica. El significado de tal metáfora es que, moviéndose a la velocidad de la luz, la electricidad maximiza la inteligibilidad. Como ángeles, lo sabemos todo, decía él –no podía hablar sin exageración– y lo sabemos rápidamente. Esto hace irrelevantes la sabiduría y la prudencia de nuestros ancestros. Sólo hay una alternativa: la locura. Ya no hay secretos [...] a la velocidad de la luz, no sólo lo sabemos todo, también sabemos que “no es mucho”¹⁷⁵(2004:31).

¹⁷⁵ Traducción mía.

Original: “(McLuhan’s) theme was that the electronic media disincarnates man so that human life becomes angelic. The meaning of the metaphor is that by moving at the speed of light, electricity maximizes intelligibility. Like angels, we know everything, he said—he could not speak without exaggeration—and we know it quickly. This renders irrelevant the wisdom and prudence of our ancestors. There is one alternative: folly. There are no secrets now. [...] At the speed of light, we not only know everything, we know that “it ain’t much”

Creo que allí está contenida ejemplarmente la premisa central del McLuhan de CM. Hay un nuevo modo de articulación de la realidad que se construye sobre un macro-mito estructurante/estructurado: la luz. Cuando la vida se torna *angelical* es cuando una nueva instantánea ha pasado al plano central de la historia no bajo la forma del reemplazo y el olvido de la instantánea anterior, sino, más bien en una especie de secuencia –tal y como sucede en el cine– esto es, una trama significativa en la que el hombre está permanentemente imbuido aunque no lo perciba de modo explícito; este último punto, precisamente es el que señala McLuhan en la ya célebre entrevista concedida a la revista *Playboy*:

La mayoría de la gente aún se aferra a lo que he llamado la visión de espejo retrovisor de su mundo. Quiero decir dada la invisibilidad de cualquier ambiente (*medio*) durante su período de innovación, el hombre sólo percibe conscientemente el ambiente que lo ha precedido; en otras palabras, un ambiente se vuelve totalmente visible cuando ha sido sobrepasado por otro; así, estamos siempre un paso atrás en nuestra visión del mundo¹⁷⁶ (PB, 238).

El paso hacia la velocidad angelical significa, entonces, la inmersión en el sistema técnico complejizado, significa la re-estructuración del macro-mito, el movimiento de obturador que señala un cambio en la historia. El *medio* es el mensaje.

¹⁷⁶Traducción mía.

Original: “Most people, [...] still cling to what I call the rearview-mirror view of their world. By this I mean to say that because of the invisibility of any environment during the period of its innovation, man is only consciously aware of the environment that has preceded it; in other words, an environment becomes fully visible only when it has been superseded by a new environment; thus we are always one step behind in our view of the world”.

Esta es, por demás, una idea recurrente en McLuhan. En un texto de 1967 llamado *The invisible environment*, desarrolla esta idea poniéndola directamente en consonancia con la idea del lenguaje como estructura macro-mítica: “This is another mysterious feature about the new and potent electronic environment we now live in. The really total and saturating environments are invisible. The ones we notice are quite fragmentary and insignificant compared to the ones we don't see. The English language, for example, as it shapes our perceptions and all our habits of thought and feeling, is little perceived by the users of the English language. It becomes much more perceptible if we switch suddenly to French. But in the case of environments that are created by new technologies, while they are quite invisible in themselves, they do tend to make visible the old environments. We can always see the Emperor's old clothes, but not his new ones” (IE, 164).

Sobre la idea de la visión de espejo retrovisor volveré en la parte final del trabajo.

Queda una última arista aún abierta en este excursus a través de la mitología. Líneas arriba utilicé la idea de *de-codificación* que, a lo largo de este trabajo no había sido puesta en marcha. El lugar en el que la usé buscaba evidenciar un modo de lectura de los mensajes; permítaseme explicar esto con algún detalle. El concepto mismo del *decodificar* se asienta sobre la base de una codificación previa que, como lo he mostrado, cimienta una buena parte de la discusión sobre el mito en Barthes y permite dar cuenta de lo que McLuhan entiende por macro-mito. La dificultad aquí parece yacer en el hecho de que el Apotegma Mediático sugiere, en una primera lectura, una suerte de subordinación –en el más amplio de los casos– del contenido a la forma. Esto es claro y cierto si se tiene en cuenta que he venido hablando extensamente de estructuras mitológicas de significación; sin embargo, no puede olvidarse que toda estructura de significación tiene como condición de posibilidad no trascendental al hombre, a un sujeto decodificador que es quien da sentido al hecho mismo de que pueda hablarse de codificación, toda vez que la regla asociativa que constituye el código está asentada sobre esas operaciones de reconocimiento y aceptación de las que hablaba líneas arriba. Me detengo sobre este punto en particular, porque existe una tendencia bastante fuerte a identificar el Apotegma mcluhaniano con una sentencia lapidaria en la que el sujeto perdería cualquier posibilidad de acción en virtud de la capacidad puramente estructurante de la técnica. Empero, esta capacidad estructurante funciona, reitero, sobre la dialéctica estructurante/estructurada y toda complejización de lo técnico tiene lugar con y desde una re-configuración de lo tecno-lógico de la tecnicidad. No hay mutaciones (esto es, no hay historia, ni macro-mitos, ni mitos...) si no hay un hombre para el que resulten relevantes y significativas. Cuando el Apotegma se mira desde la otra orilla (tradicionalmente no visitada), esto es en términos de mensaje, allí aparece la figura de la decodificación que sugiere una capacidad poética y performativa por parte del sujeto-lector y, consecuentemente, decodificador ¹⁷⁷. Que el mensaje sea el *medio* mismo, como lo sugiere

¹⁷⁷ Esto es lo que, por ejemplo, ha trabajado desde los años ochenta Martín-Barbero. Las bases para sentar su reflexión se hallan expuestas en su trabajo, ya clásico, *De los Medios a las Mediaciones*.

explícitamente McLuhan, no cierra la posibilidad de pensar las posibilidades de decodificación en la medida en que los *medios* son pensados – de modo amplio- en términos de macro-mitos.

Quiero asociar aquí dos ideas que usualmente no suelen vincularse dentro de la exégesis de la obra de McLuhan y que, considero, pueden llegar a resultar cercanas y logran evidenciar un camino de interpretación alternativo: decodificación y participación. Aunque McLuhan no utiliza explícitamente la noción de decodificación como ha sido entendida en las últimas décadas por las teorías de la recepción que han reelaborado el funcionalismo clásico en pos de una participación activa del receptor, su idea de la participación desarrollada al trazar la distinción entre *medios* calientes y fríos ofrece la amplitud suficiente como para pensar en una cercanía con una idea reelaborada de decodificación. Tradicionalmente, la decodificación ha sido comprendida en términos de una posibilidad creativa del sujeto receptor quien, afincado en sus pre-juicios y en la forma de vida en la que se encuentra inmerso, sería capaz de subvertir la intención del emisor en pos de una suerte de recepción creativa de los mensajes. Aquí, por supuesto, estamos inmersos en una idea anclada sobre la concepción lineal del proceso de comunicación entendido en los términos clásicos de emisor, mensaje y receptor; las posibilidades creativas (a mi juicio algunas veces sobre valoradas por las teorías de la recepción) del sujeto se presentarían aquí como uno de los modos de subvertir la unidimensionalidad que yacería en la emisión. Este punto es captado sintéticamente en toda su densidad por David Morley quien muestra, de manera tripartita, el modo de darse de la descodificación, tomando como base, por supuesto, la idea de mensaje:

- a. el mismo suceso se puede codificar de más de una manera;
- b. el mensaje contiene más de una lectura potencial [...] nunca puede llegar a cerrarse por completo en una sola lectura [...];

c. comprender el mensaje es una práctica problemática, por transparente y natural que pueda parecer. Los mensajes codificados de un modo siempre pueden leerse de un modo diferente (1996: 125).

La propuesta de Morley aparece sobre la base de una interpretación de las teorías de la recepción y pensada en clave de los estudios culturales y de los modos de resistencia que yacerían en las capacidades de los receptores y, del mismo modo, se apoya en una concepción del mensaje alejada de la propuesta mcluhaniana pues privilegia el contenido sobre la forma. Stevenson sugiere, retomando las lecturas tradicionales de McLuhan: “de acuerdo con él, atender a la construcción ideológica o semiótica de un artículo aparecido en el diario de hoy, por ejemplo, es no dar en el punto central” (1998: 185). Ahora bien, ya he mostrado con Barthes lo que puede llegar a entenderse con la idea de un abordaje semiológico y cómo ese elemento estaría presente en la observación mcluhaniana del macro-mito; el problema para anclar a las tesis de McLuhan el problema de la decodificación tiene que ver con la supuesta sobredeterminación de la forma misma de la técnica sobre aquello que ella vehicula. Hay que hacer aquí, entonces, algunas precisiones conceptuales que no sólo permiten esbozar un glosario más claro para acercarse a los postulados de McLuhan sino que, al mismo tiempo, amplían el rango de acción que, dentro de su obra pueden tener los diversos conceptos. De este modo, la primera idea que quiero ampliar aquí es la de decodificación; la tripartición que he traído a colación con Morley evidencia una de las posturas tradicionales a propósito de lo que significa decodificar y que aparece engranada sobre una idea bien definida del estudio de las comunicaciones, la recepción, y sobre una concepción limitada de la idea misma de los *medios* masivos de comunicación. Ya he mostrado lo que significa para McLuhan un *medio* masivo y, en ese sentido, aquí debemos ser claros en el hecho de que se trata de una concepción amplia que no puede encasillarse dentro de las teorías tradicionales de la comunicación. Cuando, con Morley, he propuesto pensar la decodificación en esos términos tradicionales, parece haber una profunda lejanía y una aparente imposibilidad asociativa con los supuestos mcluhanianos en la

medida en que las lecturas que se hacen desde la recepción muchas veces tienden a privilegiar la capacidad interpretativa del sujeto. Dos puntos previos aquí:

1. No quiero decir con esto que el sujeto receptor no sea capaz de reinterpretar los mensajes. Al hablar de decodificación, necesariamente se supone una codificación de base que es re-elaborada por quien recibe. El problema aquí yace en desconocer las macro-estructuras significativas que están evidenciadas en la idea mcluhaniana del macro-mito y que, en últimas, tienden a tejer una *gramática* de base sobre la que se tejerían significaciones plurales, mas no infinitas ni *imposibles gramaticalmente*.
2. La idea misma de la comunicación que se teje desde el entramado teórico de los estudios massmediáticos es muchas veces limitada en la medida en que tiende a desconocer que el *comunicar* es un acto constituyente y no sólo constituido en el entramado referencial/significativo que es el mundo. En ese sentido, el reto yace en una concepción mucho más amplia de lo que significa decodificar. Esta idea está presente en McLuhan.

Veamos esto. La idea de una gramática fundamental ya está presente en el macro-mito y en su capacidad poética que, en su performatividad, circunscribe los las formas de vida de los hombres dentro de esa colección móvil de instantáneas que he descrito a los parámetros centrales que el mismo macro-mito determina. Este problema de la gramática fundamental es el que McLuhan había explorado en su disertación doctoral de 1943, *The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time* (CT) –apenas publicada como libro en 2006– en la que sienta, desde su estudio de trívium clásico, los que serán los cimientos de sus reflexiones posteriores sobre los *medios* (E. McLuhan, 2008; Peters, 2010). La idea que quiero rescatar de este trabajo temprano pero fundamental de McLuhan es, precisamente, su concepción de lo que es la gramática pues sólo desde este lugar es posible comprender el papel performativo que juega el hombre dentro de su teoría y, de este modo, evidenciar el fuerte sentido cultural que reviste al Apotegma

Mediático, sentido que –paradójicamente– una buena parte de los estudios culturales jamás ha querido ver¹⁷⁸. Así, lo primero que debe ser puesto sobre la mesa es el sentido mismo que da McLuhan a la idea de gramática: “la gramática es la técnica (arte) de reunir e interpretar ciertos casos congruentes, ya sea fenoménicos o textuales¹⁷⁹” (CT, 57); aquí se revela el carácter fundamental de la idea que, para el canadiense tiene que ver menos con la versión empobrecida de las reglas sintácticas de la lengua hablada (y escrita, por supuesto) y mucho más con un macro-constructo tecno-lógico que abre las posibilidades mismas sobre las que yace la interpretación del mundo. Esto lo aclara, acertadamente, Peters quien evidencia cómo durante la experiencia escritural de la modernidad,

[...] la Gramática perdió su *glamour* (las dos palabras tienen la misma raíz) y se convirtió en un conjunto de normas, a menudo pedante, del uso aceptable del lenguaje, pero en la antigüedad clásica, *grammatikē* significaba *las letras*, el arte de

¹⁷⁸ Stevenson resume algunas de las críticas que se han hecho a McLuhan sobre su “escasa” atención a los fenómenos culturales: “Son dos las razones, asociadas entre sí, que comúnmente se aducen en contra de las perspectivas de McLuhan. La primera, cuya formulación se debe a Raymond Williams (1974, 1985), es la objeción según la cual el determinismo tecnológico de McLuhan funciona como una justificación ideológica de las relaciones sociales dominantes. Williams afirma que el análisis que McLuhan hace del medio de comunicación está aislado de contextos culturales y sociológicos más amplios. Ello en realidad *desocializa* el análisis de los medios, en tanto McLuhan no hace visible el modo en el que las relaciones de autoridad dominantes estructuran la producción, el contenido y la recepción culturales. En realidad, McLuhan vuelve irrelevantes tales cuestiones en la medida en que el influjo social de la tecnología cultural se abstrae del análisis de relaciones sociales específicas. La objeción de que la concepción de McLuhan no cuestiona las relaciones capitalistas mundiales ha sido de algunos de los críticos más severos de McLuhan (Finkelstein, 1968; Narin, 1969). Esta orientación de análisis puede ser puesta en relación con el argumento de Stuart Hall (1986) en el sentido de que la actitud cultural de McLuhan hacia los medios de comunicación masiva tiene mucho en común con las formas acriticas del posmodernismo. Los trabajos de McLuhan pasan de la perspectiva de la crítica literaria que se destaca en su obra inicial hacia una posición más eufórica. [...] Es así como se acusa al crítico de carecer de una actitud lo suficientemente seria, de propiciar una forma de inclinación consumista y de gozar de la proliferación de discursos en la aldea global” (1998: 197-198).

La insuficiencia de estas críticas yace en una concepción humanista y limitada de la idea de *cultura* que, como hemos visto cierra la posibilidad de pensarle en términos de una relación transductiva con la técnica; esta escisión ha sido, a mi juicio, uno de los límites más fuertes que han encontrado los Estudios Culturales que, al erigirse como disciplina autónoma en los últimos años, han devenido una suerte de discurso cerrado y han anclado sus bases a concepciones anacrónicas de la cultura y lo cultural.

¹⁷⁹ Traducción mía.

Original: “grammar is the art of gathering and interpreting congruous instances, whether phenomenal or textual”.

la literatura. Los antiguos gramáticos tomaron la gramática como el arte de la interpretación en general, más allá de la literatura, hacia el universo, el libro mismo de la naturaleza¹⁸⁰ (2010).

En esta visión están afincadas las bases mismas de la interpretación mcluhaniana de la historia que, como lo he mostrado, se engrana con las complejizaciones del sistema técnico que, en tanto anclado a lo tecno-lógico de la tecnicidad, supone al hombre como condición de posibilidad y se constituye en lo que podríamos llamar la estructura fundamental de lectura del mundo. De ahí, las constantes llamadas que en CT McLuhan hace a la lectura de la naturaleza y de los textos en términos de una gramática fundamental; como lo sugiere Peters, “el texto y el mundo deben ser leídos de modo análogo, en busca de su *lóγος* subyacente” (2010). Esta idea es clave aquí pues se pone sobre la mesa el *lóγος* técnico que recorre la idea de mundo y, desde la proyección de la gramática como estructura fundante, se revela de modo mucho más claro lo que McLuhan habría de proponer años más tarde bajo la idea del macro-mito. En ese sentido, el ejercicio de la decodificación es una tarea implícita en el Apotegma mcluhaniano pues, desde esta (in)versión gramatical, lo que se revela es la estructura misma de la cosmovisión imbricada en el devenir de las instantáneas sobre las que se fundaría la historia. Esto es lo que explica las posibilidades amplias pero, a la vez, limitadas de la decodificación y que recuerda lo que en la primera parte de este trabajo he llamado, con Sloterdijk, el límite gramatical. Toda instantánea de la historia tiene un marco referencial que le otorga sentido y la hace legible, al *errancia* es, precisamente la incompreensión de los límites que traza la gramática misma (por exceso o por defecto) y la lectura del mundo en términos que le son ajenos; utilizando una imagen de Wittgenstein, una lectura del mundo con los anteojos equivocados. Anteojos porque la gramática es, también ella, una prótesis que se desprende de lo tecno-lógico de la tecnicidad y

¹⁸⁰Traducción mía:

Original: “grammar lost its glamour (the two words have the same root) and became a set of often pedantic rules of permissible language use but in classical antiquity, *grammatikē* meant letters, the art of literature. Ancient grammarians took grammar to be the art of interpretation in general, extending beyond literature to the universe, the book of nature, itself”

que, como todas las prótesis, aparece como ensamblada en un proceso de continua re-composición en la que el hombre es el centro del debate. Esta idea de la gramática es la que está a la base de la comprensión *ecológica* que tiene McLuhan de la realidad y que, como lo he ya mostrado, hallaría una de sus claves fundamentales en la comprensión de los *medios* como ambientes; sobre esto, Eric McLuhan recuerda cómo para su padre los problemas atinentes a los *medios* siempre tuvieron su fulcro en la re-configuración del *sensorium del hombre*:

Comentando, a propósito de algo que había escrito o dicho anteriormente, McLuhan (1967) ofreció estas palabras: “Ahora está perfectamente claro para mí que todos los medios son ambientes. Como ambientes, todos los medios tienen todos los efectos que los geógrafos y biólogos han asociado con los ambientes en el pasado. Los ambientes dan forma a sus ocupantes. Una persona, protestando sobre mi observación de que “el medio es el mensaje”, simplemente dijo: “McLuhan quiere decir que el medio no tiene contenido”. Esta observación fue muy útil para mí porque puso de manifiesto lo obvio, a saber, que el contenido de cualquier medio es el usuario. Esto se aplica igualmente a la luz eléctrica, a cualquier lenguaje, y, por supuesto, a la vivienda, automóviles, e incluso herramientas de cualquier tipo. Es evidente que el usuario o el contenido de cualquier medio está totalmente ajustado al carácter de este ambiente *hecho-por-el-hombre*. Su entera vida sensorial organiza sus jerarquías y su dominancia de conformidad con el ambiente en el que opera¹⁸¹ (E. McLuhan, 2008: 27).

¹⁸¹ Cursivas mías.

Traducción mía.

Original: “Commenting on something he had written or said earlier, McLuhan (1967) offered these remarks: “It is now perfectly plain to me that all media are environments. As environments, all media have all the effects that geographers and biologists have associated with environments in the past. Environments shape their occupants. One person, complaining about my observation that “the medium is the message,” simply said: “McLuhan means that the medium has no content.” This remark was extremely useful to me because it revealed the obvious, namely, the content of any medium is the user. This applies equally to electric lights, any language whatever, and, of course, housing, motor cars, and even tools of any sort. It is obvious that the user or content of any medium is completely conformed to the character of this man-made environment. His entire sensory life arranges its hierarchies and dominance in accordance with the environment in which he operates”.

De este modo, la idea de decodificación encuentra un lugar clave dentro de la propuesta mcluhaniana si se le entiende más en términos de una lectura de la realidad desde los límites gramaticales que la hacen posible que como una forma de resistencia a la dominación ideológica presente en los *medios* de comunicación. Ahora bien, con esto se abre la segunda parte del argumento. Hemos visto las particularidades de la dimensión mítica que tiene la idea del *medio* en McLuhan, enfatizando el hecho de que sobre la idea del macro-mito lo que se yergue es una estructura gramatical fundamental en la lectura del mundo y a la vez hemos visto como la idea de *medio* masivo de comunicación aparece ligada no al tamaño de la audiencia sino al nivel de implicación (y, consecuentemente, participación) en el que se hallan los individuos; en ese sentido valdría la pena preguntarse, en este punto, cuál es la visión que McLuhan tiene de la comunicación. Quizás un breve trasfondo historiográfico permita comprender mejor este problema.

En el momento en el que McLuhan elaboraba su disertación doctoral, eran numerosos los cambios que se daban en el ámbito de los estudios a propósito de las comunicaciones de masas; en efecto, las llamadas teorías de la comunicación aparecen dentro del marco de referencia académico en un momento en el que las mutaciones de la totalidad intersistémica reflejaban un grado alto de complejización en virtud de las re-configuraciones mismas que ciertos momentos de inflexión claves –como la revolución industrial en el S. XIX y el auge de los totalitarismos del S. XX y dos guerras mundiales– habían dejado tras de sí. Es en este contexto que se dan los primeros modelos teóricos para pensar la comunicación que hallarían en la llamada *teoría hipodérmica* su primer asidero. Es difícil hacer una reconstrucción histórica del pensamiento comunicacional en la medida en que, de entrada, resulta problemático definir su objeto; si bien no es mi intención detenerme aquí sobre este punto que es amplio, denso y problemático, cabe aclarar que a lo que apunto al hablar *teorías* de la comunicación es a la idea de un estudio sistemático y relativamente organizado de los *medios* de comunicación masivos y sus efectos sociales. En ese sentido, la teoría hipodérmica constituye en

primer antecedente sobre el cual engranar la reflexión. Con una formulación de base relativamente sencilla, apoyada en el modelo del conductismo de J. Watson (1961, en particular) –construido sobre la herencia *pavloviana* del modelo estímulo-respuesta–, la teoría hipodérmica suponía una suerte de inoculación de la información en los individuos por parte de los *medios* de comunicación y una suerte de reacciones uniformes, propias de la concepción del entramado social en términos de sociedad de masas; esto, por supuesto, se enmarcaba en el seno de una realidad que había visto el uso del cine¹⁸² y particularmente de la radio por parte de Adolfo Hitler, de quien McLuhan diría años después: “si la televisión hubiese existido a gran escala bajo Hitler, éste habría desaparecido rápidamente. Y, si la televisión hubiese aparecido antes, no habría habido ningún Hitler. [...] la radio es un *medio* caliente y se toma muy en serio a los personajes de historieta” (CM, 307). Con esta idea, McLuhan trazaba un sendero que, dentro de su obra, se presentará como bífido. De un lado, evidenciaba el momento clave que constituía la complejización del sistema técnico en su relación con la articulación política de la primera mitad de S. XX y, del otro, evidenciaba la insuficiencia que la teoría hipodérmica, sus posteriores variaciones funcionalistas y, sobre todo los modelos matemáticos de la comunicación –entendida, erróneamente a juicio de McLuhan, como transmisión de información– presentaban. Así, en 1948, Claude Shannon presentó su texto *A Mathematical Theory of Communication* –posteriormente comentado por Warren Weaver– en cuya introducción explicitaba el que, según su propuesta, era el problema fundamental de la comunicación:

El problema fundamental de la comunicación es el de reproducir en un punto, ya sea exacta o aproximadamente, un mensaje seleccionado en otro punto. Con frecuencia los mensajes tienen un significado; es decir que se refieren o están relacionados con algún sistema que tiene ciertas entidades (características) físicas o conceptuales. Estos aspectos semánticos de la comunicación son irrelevantes para el problema de ingeniería. El aspecto significativo es que el mensaje real es seleccionado de un

¹⁸² Piénsese aquí en el hoy célebre documental *Olimpia* de 1938, dirigido por la cineasta Leni Riefenstahl.

conjunto de posibles mensajes. El sistema debe estar diseñado para funcionar para cada selección posible, no sólo la que realmente será, puesto que ésta es desconocida en el momento del diseño¹⁸³ (1948:1).

Ciertamente, el modelo propuesto Shannon distaba mucho de ser una teoría que se refiriese exactamente a la idea de comunicación en los términos en los que la comprendería McLuhan; su hijo Eric sugiere, a propósito del trabajo de Shannon: “esta sólo (fue) una teoría del transporte, no una teoría de la comunicación¹⁸⁴” (2008: 31). Lo que se perseguía aquí, –y posteriormente en el modelo cibernético de Wiener– era lograr el paso de la entropía¹⁸⁵ a la información, que se convertía en la nueva utopía en medio de una nueva comunidad de investigadores que apostaban por la matematización de la información y que buscaban la posibilidad de concebirla como un símbolo propiamente calculable. Aunque podría pensarse que hay aquí algunas coincidencias en términos de la relevancia del sistema mismo que vehicula los mensajes, la postura de Shannon dista de la de McLuhan en el sentido en que es eminentemente objetual-maquínica¹⁸⁶ y en que pone de

¹⁸³ Traducción mía.

Original: “The fundamental problem of communication is that of reproducing at one point either exactly or approximately a message selected at another point. Frequently the messages have meaning; that is they refer to or are correlated according to some system with certain physical or conceptual entities. These semantic aspects of communication are irrelevant to the engineering problem. The significant aspect is that the actual message is one selected from a set of possible messages. The system must be designed to operate for each possible selection, not just the one which will actually be chosen since this is unknown at the time of design”.

¹⁸⁴ Traducción mía.

Original: “[...] this only (was) a transportation theory, not a theory of communication”

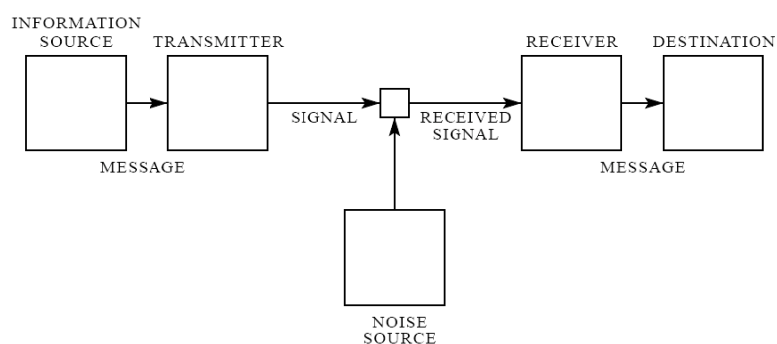
¹⁸⁵ Seguiré a los Mattelart en su definición de la noción de entropía como “esa tendencia que tiene la naturaleza a destruir lo ordenado y a precipitar la degradación biológica y el desorden social, constituye la amenaza fundamental. La información, las máquinas que la tratan y las redes que éstas tejen son las únicas capaces de luchar contra esa tendencia a la entropía.” (1995:47).

¹⁸⁶ Shannon (1948) sintetiza su propuesta en el siguiente esquema:

manifiesto la capacidad de transmisión de un dispositivo y su mayor o menor eficiencia en el momento de eliminar el ruido y sortear la entropía. En una interpretación inicial, podría afirmarse que para Shannon las ideas de transmitir y comunicar se presentan como sinónimos toda vez que, como lo anotan concisamente los Mattelart, “el modelo finalizado de Shannon ha inducido un enfoque de la técnica que la reduce al rango de instrumento. Esta perspectiva excluye cualquier problematización que defina la técnica en términos que no sean de cálculo, planificación y predicción” (1997: 43).

Por supuesto, una visión de este tipo resultaba antipódica a la búsqueda de McLuhan. Como lo he mostrado ya, su idea de *medio* de comunicación de masas tenía poco que ver con las posibilidades de transmisión y mucho más con el modo de estructurarse de una gramática fundamental que haría legible el entorno. El *medio* no podía concebirse en términos de canal y la comunicación en términos de transmisión de información en términos de legibilidad numérica y de anulación del ruido. En este sentido Peters recuerda como, sobre la estela de las teorías de la comunicación emergentes a partir del modelo matemático (a mi modo de ver ingenuamente considerado como la primera *teoría* de la comunicación), McLuhan

[...] era el *anti-Shannon* y su teoría de los medios fue el contrapunto a la teoría matemática de la comunicación que dominaba la vida intelectual en la década de los años 1950. Cuando Norbert Wiener, el fundador de la cibernética, escribió que “la idea fundamental de la comunicación es la de la transmisión de mensajes” proporcionó el contraste ideal para McLuhan. *McLuhan trató de crear una visión*



(idea) *de la comunicación basada no en el transporte de contenido, sino en el mover las almas*¹⁸⁷ (2010).

Sobre este punto en particular, Eric McLuhan explicita el punto central que, en relación con las tesis de Marshall McLuhan, constituiría la insuficiencia inherente al modelo de Shannon (y Weaver): “[...] ellos están preocupados sólo en llevar un paquete de golosinas de un lugar a otro, mientras mantienen el temido Ruido al mínimo. Su “teoría” no contiene ninguna disposición para el cambio¹⁸⁸” (2008: 31). En este orden de ideas, creo que los términos en que los que pone Peters el problema son profundamente acertados, en la medida en que el fulcro de la gramática fundamental está anclado para McLuhan no al contenido sino a los marcos que forjan la cosmovisión. Veamos.

La idea, tal y como es presentada aquí, parece tener la forma de una (τέχνη) ψυχαγωγία tal y como Platón hablara de la retórica en el *Fedro*: “¿No es cierto que, en su conjunto, la retórica sería una técnica de conducir las almas por medio de las palabras no sólo en los tribunales y en otras reuniones públicas sino también en las privadas [...]”¹⁸⁹” (261a) ¿Tiene algún sentido evidenciar esta coincidencia? En mi opinión permite trazar un punto clave. McLuhan ha indagado en la idea de la gramática fundamental en un estudio sobre el *trivium*, del que la retórica es parte fundamental, y sobre esa idea ha proyectado las capacidades gramático-poiéticas de la estructura fundamental en lo que llama los macro-mitos; el punto con Platón

¹⁸⁷Traducción mía.

Cursivas mías.

Original: “[...] was the anti-Shannon and his media theory was the counterpoint to the mathematical theory of communication that dominated intellectual life in the 1950s. When Norbert Wiener, the founder of cybernetics, wrote that “the fundamental idea of communication is that of the transmission of messages” he provided the perfect foil for McLuhan. McLuhan sought to create a vision of communication based not on transporting content but moving souls ”

¹⁸⁸ Traducción mía.

Original: “[...] they are concerned merely with getting a bundle of goodies from one place to another, while keeping dreaded Noise to a minimum. Their “theory” contains no provision for change”

¹⁸⁹ Orig: ἄρ' οὖν οὐ τὸ μὲν ὅλον ἢ ῥητορικὴ ἂν εἴη τέχνη ψυχαγωγία τις διὰ λόγων, οὐ μόνον ἐν δικαστηρίοις καὶ ὅσοι ἄλλοι δημόσιοι σύλλογοι, ἀλλὰ καὶ ἐν ἰδίοις, ἢ αὐτῇ συμκρῶν [...].

La versión corresponde a: Platonis Opera, ed. John Burnet. Oxford University Press. 1903.

aquí es iluminador en la medida en que la estructura macro-mítica tendría una dimensión *psicagógica* en la medida en que funge como componente fundamental del modo mismo de concebir el mundo. La idea de la comunicación como psicagogía permite a McLuhan dar una dimensión no objetual a la reflexión en la medida en que lo que involucrará, fundamentalmente, será el modo de ser del hombre, sus formas de vida, el trato con el otro, la producción de subjetividad. Cuando Platón habla de la retórica en el *Fedro* –donde, no debe olvidarse, la buena retórica termina coincidiendo con la dialéctica y la filosofía misma (261a)– estructura, a su modo, el macro-mito fundamental para comprender su visión del mundo en una dimensión que es abiertamente comunicativa y en la que el *guiar las almas* se convierte en el modo en el que la filosofía abre el camino hacia lo real¹⁹⁰. Con esta cercanía lo que quiero evidenciar es la dimensión particular que tiene la idea de la comunicación y, en particular, los alcances que tiene dentro de las teorías de la comunicación donde, usualmente, se ubica a McLuhan desdibujando la densa complejidad que encarna su apotegma. Quizás a esto se deba la negativa de McLuhan a lo largo de su vida a aceptarse como un teórico de la comunicación en el sentido en que pretendía encasillarlo la naciente y ortodoxa tradición matemática y posteriormente funcionalista que lo llevó, como lo recuerda Eric McLuhan, a

¹⁹⁰ Sobre este punto no puedo detenerme con el detalle que quisiera pues constituye un tema que requiere de una disertación entera para poder ser desarrollado toda vez que se trata de la espina dorsal del todo de la filosofía platónica. Un par de anotaciones rápidas:

1. La idea de la búsqueda de lo real en contraposición a la prisión que constituyen las apariencias está bellamente sintetizada por Platón en la alegoría de la caverna en *República VII*.
2. En cuanto al modo de proceder del retórico-filósofo en *Fedro*, creo que la síntesis que ofrece Guthrie es profundamente iluminadora: “Hay que tomar en consideración los siguientes puntos. Un orador debe conocer la esencia del tema sobre el que habla (237b – c). Debe conocer la verdad sobre su objeto (259e). Si se argumenta que, por buscar simplemente la persuasión, sólo necesita saber lo que se cree sobre él, le responderemos que sería entonces (a) un malvado (260c – d), (b) que no está en posesión de un arte (262b- c), (c) que es un fracasado en su propósito de engañar (262 a). Sin la verdad no puede existir una *téchne* genuina (260e). Sólo el filósofo entrenado es un orador adecuado (261 a). La dialéctica, que Sócrates dijo que era esencial para un orador, se niega que sea la retórica tal y como se enseña ordinariamente (266c). Puesto que los oradores después de aprender todo lo que está en sus manuales, siguen siendo ignorantes en la dialéctica, ellos no saben ni siquiera qué es la retórica (269b), ni instructores como Lisias y Trasímaco (dos de los oradores y maestros más famosos de su época) pueden mostrar el camino que conduce a ella (269d). Finalmente, merece la pena adquirir el arte verdadero de la retórica porque él nos permitirá no sólo tratar con nuestros compañeros, sino hablar y actuar de una manera que agrade a los dioses (273 a)” (1981: 397-398).

afirmar: “mira, yo no tengo una teoría de la comunicación. Yo no uso teorías. Yo sólo veo lo que hace la gente, lo que tú haces” (E. McLuhan, 2008: 28). Esta negativa tenía que ver, precisamente, con su postura a propósito de la idea de *medio* que no comprendía por fuera de la dimensión mutable que supone la complejización intersistémica y que se evidenciaba en la movilidad de su idea del macro-mito; su postura al respecto fue radical en la medida en que veía la estaticidad que sugerían los abordajes teóricos de la comunicación que ensombrecían mucho más de lo que mostraban: “McLuhan señaló con frecuencia que Occidente no tenía una teoría de la comunicación. Se nos niega una por nuestros sesgos visuales. Es decir, no tenemos ninguna teoría del cambio. Comunicación significa cambio. Si hay algo que se comunica, el destinatario ha cambiado de alguna forma o grado¹⁹¹” (E. McLuhan, 2008: 31).

Creo que con esta afirmación llegamos al punto central. La comprensión psicagógica de la comunicación se estructura sobre dos supuestos de base aunados por la idea del cambio. En primer lugar, y eso es lo más evidente a esta altura, McLuhan veía los cambios en las estructuras gramaticales de base, en los macro-mitos y comprendía su dimensión mutable desde su mirada comprensiva de la realidad: el número y el dinero, la palabra y lo escrito, el cine, la publicidad, la inmersión en la automatización evidenciaban que el cambio que subyacía a la visión mcluhaniana de la comunicación estaba estrechamente tejido en el componente psicagógico que he venido planteando. Esto no significa una suerte de hipnosis mediática, ni mienta el efecto narcotizante del que hablan los funcionalistas; la psicagogía en McLuhan (como en Platón) tiene que ver con el hecho de que las formas de vida están estructuradas sobre una gramática de base que obedece a un *lóγος* técnico apostado sobre la estructura estructurante y estructurada que constituye el sistema técnico en la que, insisto, el hombre queda

¹⁹¹Traducción mía.

Original: ““McLuhan often pointed out that the West has no theory of communication. We are denied one by our visual bias. That is to say, we have no theory of change. Communication means change. If something is communicated the recipient has changed in some manner or degree”

ubicado en el centro del proyecto, tal y como lo recuerda McLuhan en una carta a Ralph Cohen, editor de *New Literary History*, fechada el 13 de julio de 1973:

Puesto que “comunicación” significa cambio, cualquier teoría de la comunicación, naturalmente, debe concentrarse en el tipo de público que, sienta, será confrontada. Es el público el que siempre afecta a las estructuras que el *performer* decide adoptar, y es este público que él trata de formar y alterar de alguna manera¹⁹² (en E. McLuhan, 2008: 31).

La tensión dialéctica que propone McLuhan aquí es fundamental pues aborda la comunicación desde su densidad inherente sin privilegiar los polos de la relación, estableciendo una relación que ahora, sin mayores riesgos, me atrevo a llamar transductiva. Comunicación significa cambio, un cambio que opera sobre el hombre quien, a su vez, es artífice del cambio mismo. Así, la particular e insuficiente imagen de un hombre des-humanizado y aprisionado por la tecnología (Finkelstein, 1975; Miller, 1973) parece desdibujarse en virtud de una concepción más amplia de lo que implica la comunicación. El decodificar, idea de la que partí en este último excursu, tendrá que ver, entonces, con la posibilidad de pensar el modo en el que se articulan los cambios inherentes a la comunicación; dentro de los límites gramaticales, *decodificar es crear* e implica una fuerte actividad performativa del sujeto que resultará ser, en últimas, la que eche a andar el carrete en el que ruedan las instantáneas míticas en las que se refleja el trabajo estructural del macro-mito. La decodificación es, a mi juicio, el modo de pensar la forma en la que se da en el mundo-de-la-vida el trabajo de los macro-mitos, a todos los niveles. Cuando McLuhan hablaba de la participación que suponían los medios fríos y extendía su reflexión a la cultura misma, lo que se evidenciaba era el modo de trabajo de una historia estructurada por la gramática fundamental que hace legible

¹⁹² Traducción mía.

Original: “Since “communication” means change, any theory of communication, must naturally concentrate on the sort of public with which they felt themselves to be confronted. It is this public which always affects the structures which the performer chooses to adopt, and it is this public which he seeks to shape and alter in some way”

el mundo en casa caso. Que la televisión sea táctil y fría poco tiene que ver con sus dimensiones en términos de tubos catódicos y de imágenes eléctricamente configuradas; la frialdad de un *medio* como la televisión evidencia el modo en el que se reacomodan los modos de ver el mundo: basta recordar aquí la reflexión a propósito de Hitler, la radio y la televisión que traía a colación líneas arriba. Estos modos de organización del mundo son los que leía, a su modo, Barthes y su mito es, como en McLuhan, el reflejo en una instantánea del trabajo de la gramática fundamental. ¿Qué otra cosa son sus mitologías si no una serie de instantáneas que encapsulan un momento de la historia? Aparece de nuevo la idea de los *medios* como metáforas: metáforas que dis-locan los juegos de lenguaje anteriores y recomponen la cotidianidad que se des-vela continuamente desde el trabajo propio de la gramática; los *medios* producen ese cambio y allí está su dimensión mítico-metafórica. En la misma carta a Cohen, insiste McLuhan, en su difícil estilo:

Los medios son en sí mismos, por supuesto, formas míticas en todo sentido, ya que son empresas épicas que envuelven a toda la humanidad en nuevos ambientes útiles e inútiles (que prestan utilidad o no). Joyce había descubierto que todas las tecnologías son eventos *visionados* ya en la biología humana. Ralph Waldo Emerson escribió: “El cuerpo humano es una almacén de invenciones... Todas las herramientas y motores en la Tierra sólo son extensiones de sus extremidades y sentidos”. [...] Joyce definió en detalle las leyes de los medios, que poco a poco hemos aprendido a formular, de la siguiente manera: un impacto intenso, un *shock* o una crisis, produce un momento de fisión o abstracción de una parte o función del cuerpo y la incorpora en un nuevo material de fuera del cuerpo. Esto equivale a una nueva postura o situación del viejo cuerpo, que engendra una reacción en cadena tanto en los sentidos como en el ambiente¹⁹³” (E. McLuhan, 2008:31).

¹⁹³ Traducción mía.

Original: “*The media are themselves, of course, mythic form in every sense, since they are epic enterprises involving all mankind in new environments of service and disservice. Joyce had discovered that all technologies are events of vision in human biology. Ralph Waldo Emerson wrote: “The human body is a magazine of inventions... All the tools and engines on earth are only extensions of its limbs and senses.” [...] Joyce proceeded to work out in detail the laws of the media which we have gradually learned to formulate as follows: that an intense impact, some shock or crisis, produces a moment of fission or abstraction of some part or function of the body and embeds*

En ese sentido, la dimensión del cambio en la que se engrana la comunicación misma es la dimensión de la historia, de esa colección móvil de instantáneas, la historia de la metafóricidad, de la complejización técnica que, para McLuhan, se construyen en el cambio mismo que implica la comunicación. ¿Es circular este argumento? Quizás lo sea desde un punto de vista formal; empero, lo que me interesa mostrar aquí es que para McLuhan no hay comunicación si no se produce un cambio y que son estos cambios los que llenan las instantáneas míticas que constituyen la historia, el mito es móvil –cambiante– tal como lo es el macro-mito que lo estructura: que haya un cambio supone que *la comunicación, en tanto forma de manifestarse de lo tecno-lógico de la tecnicidad es, ella misma, poiésis*; es in-formación (en el sentido de Sloterdijk), es psicagogía, es (macro) mito-logía. Como lo ha sugerido acertadamente Postman,

[...] nuestras conversaciones acerca de la naturaleza y sobre nosotros mismos se realizan en cualquier “lenguaje” que consideremos posible y conveniente emplear. No vemos la naturaleza, o la inteligencia, o la motivación humana o ideológica como “es” sino como son nuestras lenguas; y éstas son nuestros medios de comunicación. Nuestros medios son nuestras metáforas, y éstas crean el contenido de nuestra cultura (2001: 19).

El macro-mito es el *medio*, el *medio* es la metáfora. El *medio* es el mensaje.

it in a new material outside the body. This amounts to a new posture or situation of the old body which engenders a chain reaction both in the senses and in the environment”.

6. LA NOVENA (IN)VERSIÓN DEL APOTEGMA. MOVIMIENTO

(the tetrad) is the single biggest intellectual discovery not only of our time, but of at least the last couple of centuries

E. McLuhan

The whole point about my tetrades is that they are analogical. That is, there are no connections between any of them, but there are dynamic ratios

M. McLuhan

*I'm burning through the sky
Two hundred degrees that's why they call me Mr. Fahrenheit*

*I'm travelling at the speed of light
I wanna make a supersonic man out of you
Queen – Don't Stop Me Now*

We can see the tetrad as belonging to a long line of creative intellectual probes, all part of a critical apparatus to understand what the hell is happening

J. Marchessault

La visión de los *medios* como macro-mitos ha evidenciado la idea de una gramática fundamental que funge como estructura primordial para hacer posible la legibilidad del mundo. En ese sentido, he venido sosteniendo, con McLuhan, que los *medios*, tal y como sucede con todos los lenguajes son estructuras estructurantes y estructuradas y, sobre esta estela, he planteado la idea de la historia pensada en términos de una colección móvil de instantáneas (los mitos) que solo resultaría legible en virtud del trabajo de base hecho por el macro-mito de base. Este argumento, por supuesto, ha adquirido sentido en la medida en que se ha evidenciado la dimensión poiética de la comunicación que en el marco de la reflexión mcluhaniana aparece asida fuertemente a la idea de *cambio* o transformación en una relación que es prácticamente sinonímica. Con todo, la idea del cambio en McLuhan no es una teoría *in abstracto* (de hecho, el mismo McLuhan dirá que no se trata de una teoría), esto es, el nivel al que McLuhan supone el cambio está enganchado a una idea del todo particular del modo en el que se verifica el dinamismo de los macro-mitos y que estaría sintetizado en su figura de la tétrada.

Ahora bien, antes de aproximarme a la tétrada mcluhaniana es necesario hacer unas breves aclaraciones conceptuales. A lo largo de este trabajo he criticado y considerado insuficiente la que he llamado la aproximación *objetual* a la técnica entendiendo aquí la reflexión engranada al aparato en su condición meramente material; he intentado mostrar la insuficiencia de este abordaje en la medida en que, al no ubicar al hombre en el centro de la reflexión, caería en una suerte abstracción que, precisamente en su aparente búsqueda de concreción, emborrona el sentido mismo de lo técnico al dejar de lado el papel fundamental de lo tecnológico de la tecnicidad. La crítica a la objetualidad ha estado asida, además, al que es a mi juicio uno de los supuestos de trabajo de una tarea filosófica a propósito de la técnica y es la relación con el hombre mismo; no quiero en este punto ser redundante sobre este argumento en particular, sin embargo, me veo en la necesidad de ponerlo sobre la mesa pues, cuando se ingresa a la discusión sobre la tétrada mcluhaniana, una de las primeras ideas desde las que ha de sortearse el problema es la de *artefacto*. Así, el punto de partida aquí tendrá que ver con la consideración de aquello que McLuhan entiende como artefacto para, una vez evidenciada su especificidad, no haya lugar a una interpretación del Apotegma en términos objetuales. Veamos entonces en qué radica la especificidad del artefacto mcluhaniano.

En *Laws of Media* (LM) –texto coescrito con su hijo Eric y publicado póstumamente– los McLuhan dan lo más cercano a una definición de artefacto:

Todos los arte-factos del hombre –ya sean lenguajes, o leyes, o ideas e hipótesis, o herramientas, o ropajes u ordenadores– son extensiones del cuerpo humano o de la mente. El hombre, el animal hacedor de herramientas, desde hace mucho tiempo se ha dedicado a uno u otro de sus órganos sensoriales de modo tal que perturba sus demás sentidos y facultades¹⁹⁴ (LM, 93).

¹⁹⁴ Traducción mía.

Original: “All of man’s artefacts—whether language, or laws, or ideas and hypotheses, or tools, or clothing, or computers—are extensions of the physical human body or the mind. Man the tool-

Lo que evidencia esta afirmación no es algo que resulte, en este punto de la reflexión que he venido desarrollando, particularmente extraño. En efecto, lo que la idea de artefacto mienta aquí es del todo cercano a lo que en las varias in-versiones anteriores he mapeado desde la noción de *medio*; sin embargo, creo que en este punto se abre una idea particularmente sugerente en la medida en que al subsumir los McLuhan bajo la categoría de artefacto nociones aparentemente distantes como las del lenguaje, ropa e hipótesis abren el camino para ahondar el problema en los términos que están allende la mera objetualidad. ¿Qué significa llamar artefactos, al mismo tiempo, al lenguaje, las leyes y las herramientas? En los términos en los que está planteada la definición, una primera respuesta parecería estar anclada a la idea de la extensionalidad que, como he ya mostrado, sugiere no sólo una amplificación en las capacidades físicas y sensoriales del hombre sino, a la vez, una profunda capacidad en términos de la re-composición de los significados mismos sobre los que el hombre estructura su cosmovisión. Ahora bien, la idea de artefacto es particularmente sugerente no sólo por la extensionalidad que le es inherente sino por el tipo de *lóγος* que hay bajo la afirmación de los McLuhan.

Detengámonos brevemente en lo que la palabra artefacto sugiere. La etimología de la palabra remite a la noción latina de *arte factus* que significa, sin más, *hecho con arte*; este *arte* presente en la idea del arte-facto es, precisamente, lo que la *τέχνη* (que, como ya se sabe, muchas veces se traduce simplemente como ‘arte’) griega sugería y lo que en la parte inicial de este trabajo, con Agazzi, fue comprendido bajo la idea de la técnica como un sustantivo-colectivo abarcante que encerraría la idea amplia del saber-hacer. De este modo, el arte-facto más que un objeto es una forma de pensamiento o, quizás, lo que de un modo específico Simondon ha entendido como objeto-técnico: “el objeto técnico individual no es tal o cual cosa dada *hic et nunc*, sino aquello de lo que existe génesis” (2008: 42). Es precisamente en la idea de *génesis* donde está el que, en mi opinión, constituye el elemento fundamental

making animal has long been engaged in extending one or another of his sense organs in such a manner as to disturb all of his other senses and faculties”

para acercarse a la idea de arte-facto. Hablar de génesis implica pensar un origen, un punto desde el cual algo tiene lugar y se constituye en lo que es pero, a la vez, la génesis está anclada a la idea de una sucesión o concatenación de hechos o de causas que conducirían a un resultado; sobre esta idea doble se despliega la idea de Simondon a propósito del objeto-técnico que, como lo anota de Vries (2008), tendría su sustrato ontológico precisamente en la secuencialidad, tal y como está explícitamente sugerido en la definición del mismo Simondon cuando se niega el aquí y el ahora del objeto-técnico pensado como cosa. Sobre este punto, de Vries recoge la idea simondoniana de la máquina de vapor: “Para él (Simondon), la máquina de vapor como un objeto-técnico no es lo que solemos llamar un artefacto técnico, sino una secuencia de diseños de motores que muestra un cierto desarrollo. Ontológicamente hablando, para él un objeto técnico no es una entidad material, sino un evento, o más bien una secuencia de eventos¹⁹⁵” (2008: 25). Aunque en la terminología que usa de Vries las ideas de objeto-técnico y de artefacto parecen alejarse¹⁹⁶ -precisamente sobre su cercanía volveré en un momento- lo que resulta clave de su lectura de Simondon es que evidencia la secuencialidad inherente al objeto-técnico pensado en términos de su génesis. En este sentido, se re-abren aquí varios de los puntos que he venido trabajando en los acápites anteriores a propósito de la tecnicidad, lo técnico y lo tecno-lógico. La idea de génesis-secuencialidad evidencia la movilidad de lo técnico que he sintetizado en la complejización sistémica a partir de mi lectura de Gille; cuando Simondon se aproxima a la máquina de vapor en términos de un evento y no de un objeto lo que se despliega es el trabajo continuo de lo tecno-lógico de la tecnicidad que, lejos de *concretarse-reducirse* en (a) un objeto final, lo que muestra es la constante mutación de lo técnico en términos de su propia complejización. Así, la idea

¹⁹⁵ Traducción mía.

Original: “for him (Simondon), the steam engine as a technical object is not what we usually call a technical artifact but a sequence of engine designs that displays a certain development. Ontologically speaking, for him a technical object is not a material entity, but an event, or rather a sequence of events”

¹⁹⁶ El problema aquí es puramente terminológico y en pos del respeto a la fuente no he alterado el texto original. Lo que de Vries llama ‘artifact’ es lo que yo he venido llamando ‘objeto’ en su forma simple.

mcluhaniana de arte-facto se encontraría muy de cerca con el planteamiento de Simondon pues, al trascender la objetualidad simple, lo que quedaría en evidencia sería la constante recomposición del arte-facto que, en los términos amplios de McLuhan, coincide con lo que en el acápite anterior mentaba el macro-mito, esto es, el *medio*. En síntesis, tanto en Simondon como en McLuhan se evidencia un trabajo fuerte de lo tecno-lógico de la tecnicidad que es lo que se concreta en las ideas de secuencialidad y movilidad; el arte-facto no es, entonces, un objeto simple sino más bien un *medio* que, como ya lo he mostrado, debe ser pensado en términos de un ambiente que constituye, ante todo, un proceso: “los ambientes no son sólo contenedores, son procesos que cambian el contenido totalmente” (EM, 225). Que los arte-factos sean procesos (macro-míticos) es lo que permite comprender el porqué de la cercanía que tienen en McLuhan las herramientas, las leyes, el lenguaje y las hipótesis tal y como aparecen en la definición que reproducía líneas arriba, del mismo modo esta cercanía permite trazar una idea del arte-facto pensado en términos de *arte-facto tecno-lógico* esto es, de un proceso cuya génesis tiene lugar en el trabajo continuo de lo tecno-lógico de la tecnicidad. Creo que este es un punto específico en el que la visión de Simondon ayuda a comprender el problema porque, además, evidencia la transductividad hombre-técnica. Si el arte-facto mcluhaniano (objeto-técnico en Simondon) aparece como engrandado a esa génesis-secuencialidad la relación transductiva reafirma el carácter estructurante/estructurado del sistema técnico y pone de manifiesto el continuo des-velamiento tecno-lógico del mundo. Ahora bien, para McLuhan existe una secuencialidad que –aunque suene extraño– no debe confundirse con linealidad sino que mienta, más bien, complejización. Este es el punto central de LM y la idea fundamental que yace tras la tétada.

En términos simples, la tétada de los McLuhan funciona sobre una estructura relativamente sencilla y sobre la base de cuatro leyes fundamentales que funcionan como un único engranaje que da origen a lo que llamaré, en adelante, el *movimiento tetrádico*. Ahora bien, con el fin de dar a la propuesta de los McLuhan

una nueva dimensión, quiero proponer una lectura paralela con la idea de la génesis de Simondon que permitirá comprender de un modo más denso y complejo la idea del arte-facto en términos de proceso. Como lo mencionaba líneas arriba, Simondon engrana la idea de objeto técnico a la muy particular noción de génesis. Ciertamente esta es una afirmación que está lejos de ser clara y distinta en la medida en que la idea de la génesis, inserta dentro de los juegos de lenguaje cotidianos, lo que mienta es, básicamente un punto de inicio u origen de algo; sin embargo, ya el lexicógrafo aporta una segunda acepción del término que facilita, al menos en parte, la comprensión de lo que subyace a la propuesta de Simondon: “2. f. Serie encadenada de hechos y de causas que conducen a un resultado”. Desde esta idea es posible empezar a percibir el movimiento que es inherente al objeto técnico (recuérdese, el arte-facto McLuhaniano) y que como el francés lo indica evidencia el hecho de que “la génesis del objeto técnico forma parte de su ser. El objeto técnico es aquello que no es anterior a su devenir, sino que está presente en cada etapa de ese devenir; el objeto técnico uno, es unidad de devenir” (Simondon, 2008: 42). Al engranar la idea del ser del objeto técnico al devenir mismo del objeto, Simondon pone de manifiesto el hecho de que aquello que en la primera parte de este trabajo llamábamos *evolución* se presenta como el componente fundamental en el momento de intentar una ontología de lo técnico. Si, en efecto, la tecnicidad se muestra como rasgo fundante de lo humano, el movimiento de esa tecnicidad solo podrá comprenderse desde el des-ocultamiento dinámico que se da en lo tecno-lógico de la tecnicidad. La renuncia al *aquí y ahora* que propone Simondon reverbera en la insuficiencia de una aproximación objetual (en sentido simple) a lo técnico y lo engrana en una suerte de dimensión dinámica que sólo podría ser cabalmente asida desde la idea del devenir que constituye, para Simondon, el punto de entrada en el momento de pensar el objeto técnico. Aquí es cuando es posible dar el paso fundamental que llevará de Simondon a McLuhan: la distinción entre cultura técnica y saber técnico.

Como creo que es claro a esta altura del trabajo, hablar de una cultura técnica supone pensar un ser técnico, *portador de tecnicidad*, diría Simondon (y Leroi-Gourhan). Este ser técnico, hemos visto, es aquel que es condición de posibilidad no trascendental del mundo que se presenta, a su vez, como hecho técnico; en este sentido la distinción entre cultura y saber técnico que propone Simondon es fundamental para asir la idea de movimiento propia del objeto técnico en la medida en que supone una disyunción fundamental: la cultura técnica se presenta como el reflejo de la tecnicidad y es lo que, en últimas, se desprende de la concepción de mundo que la doble *poiésis* propia de lo tecno-lógico des-vela; el saber técnico es concreto, respondería –de algún modo– al aquí y al ahora que revisten de opacidad la ontología del objeto técnico. En otras palabras, pensar los objetos técnicos no equivale a pensarlos en términos objetuales sino, más bien, a una cabal comprensión de su devenir en tanto inmersos en una génesis-móvil que permitirá finalmente trazar una relación transductiva entre los diversos objetos técnicos, relación que, en los términos que he venido planteando, es la que permite poner sobre la mesa la idea de la complejización paulatina propia de todo sistema técnico. Demos un paso más con Simondon y acerquémonos a la idea de *saturación* del objeto técnico. El francés ha hablado de una *evolución*, tal como lo había planteado en la primera parte del trabajo desde Leroi-Gourhan; ahora bien, ¿qué es lo que mienta esta *evolución*? Ciertamente, no se trata de una idea que pueda ser interpretada en términos biologists –esto es claro– se trata, por el contrario, de la propia experiencia que tiene cada sistema técnico en el momento engranarse en la totalidad intersistémica y el modo mismo como, desde su génesis, encuentra una serie de funcionalidades que, al saturarse, dan como resultado el movimiento continuo que aquí hemos entendido como complejización. Dicho en palabras algo más mcluhanianas, la extensionalidad inherente al arte-facto tiene un momento de saturación que se traduce en una nueva metáfora o, quizás, en un nuevo modo de metafóricidad que se engrana al movimiento acompasado de la totalidad intersistémica y a su carácter estructurante/estructurado. De ahí que la idea de génesis de Simondon sea un buen punto de partida para comprender la téttrada de

los McLuhan que aparece, a mi juicio, arquitectada sobre un principio semejante al de la saturación que, aclarémoslo de entrada, no supone un agotamiento ni una obsolescencia en el sentido tradicional del término sino, más bien, un movimiento de complejización en el que el devenir del arte-facto aparece anclado al modo mismo en el que la extensionalidad se transforma acogiendo y mutando desde una génesis que implica, de entrada, un movimiento continuo. Expliquemos esta idea con algún detalle desde los cuatro principios fundamentales de los McLuhan.

La tétrada constituye, de entrada, un sistema móvil para explicar el modo en el que los arte-factos “cobran vida” –si se me permite el término– en medio de la totalidad intersistémica. Afirman los McLuhan: “nuestras *leyes de los medios* son observaciones acerca del modo en que operan y los efectos que tienen los artefactos humanos en la sociedad, dado que un artefacto humano no es simplemente un instrumento para trabajar sobre algo, sino una extensión [...]”¹⁹⁷ (LM, 94). Así, la tétrada funciona sobre cuatro leyes fundamentales que, de acuerdo con los McLuhan, son aplicables a todos los arte-factos: amplificación o extensión, obsolescencia o caducidad¹⁹⁸, recuperación y reversión. La tétrada, estructurada sobre estas cuatro leyes es presentada por los McLuhan como un

[...] dispositivo (*device*) heurístico, un juego de cuatro preguntas [...] que pueden ser hechas (y las respuestas verificadas) por cualquiera, en cualquier lugar y momento acerca de cualquier artefacto humano. La tétrada fue encontrada preguntando, “¿Qué afirmaciones generales y verificables (esto es, experimentables) pueden ser hechas acerca de todos los medios?” Nos sorprendió encontrar sólo cuatro, presentadas aquí como preguntas:

- ¿Qué amplifica o intensifica?

¹⁹⁷ Original: “Our *laws of media* are observations on the operation and effects of human artefacts on man and society, since a human artefact “is not merely an implement for working upon something, but an extension [...]”

¹⁹⁸ Hago estas dos salvedades terminológicas en la medida en que el lector podrá encontrarlas indistintamente en la bibliografía sobre McLuhan que existe en castellano.

- ¿Qué vuelve obsoleto o desplaza?
- ¿Qué recupera que era previamente obsoleto?
- ¿Qué produce o en qué se transforma cuando es llevado al extremo? (LM, 7)¹⁹⁹

Los cuatro verbos con los que se nombran las Leyes (amplificar, obsolescer, recuperar, revertir) están, de entrada, revestidos con marcas semánticas que indican la idea de movimiento, carácter que se hace aún más claro al ver el modo mismo en el que los McLuhan disponen gráficamente su tétada:

(A) Amplificación

(D) Reversión



(C) Recuperación

(B) Obsolescencia

¹⁹⁹ Original: [...] an heuristic device, a set of four questions [...] They can be asked (and the answers checked) by anyone, anywhere, at any time, about any human artefact. The tetrad was found by asking, "What general, verifiable (that is, testable) statements can be made about all media?" We were suprised to find only four, here posed as questions:

- * What does it enhance or intensify?
- * What does it render obsolete or displace?
- * What does it retrieve that was previously obsolesced?
- * What does it produce or become when pressed to an extreme?

Sobre la tétada, dice Marchessault: "[...] is a creative tool for thinking about objects historically and phenomenologically. [...]. The tetrad is not a scientific instrument that will reveal hard facts but it is an experimental technique that may open up uncharted relations. *Its dynamic structure seeks to translate the histories embedded in objects into a creative metaphor.*" (2005: 223). *Cursivas mías.*

Este tipo de estructura sugiere un funcionamiento tri-direccional de las cuatro leyes cuyas relaciones han de ser comprendidas, desde su concreción gráfica, de modo horizontal, vertical y diagonal.

Ahora bien, el modelo que proponen los McLuhan encuentra su fundamentación en la distinción entre figura y fondo a la que me había referido en un acápite anterior. En efecto, el modo mismo en el que se plantean las relaciones de interdependencia entre las cuatro leyes fundamentales que pone de manifiesto una particular dialéctica entre figura y fondo que intenta mostrar la movilidad inherente a la complejización de lo técnico y, a la vez, dar cuenta de esta movilidad desde una perspectiva que rompe con la idea de la linealidad y la “superación” de los sistemas técnicos obsoletos. Esta idea es clave en el desarrollo del argumento que los McLuhan estructuran tras la idea de su tétrada; en efecto, como ya lo he mostrado, la dialéctica que se propone a partir de la figura y el fondo lo que ha buscado sugerir es el hecho mismo de que cualquier complejización de lo técnico sólo puede ser pensada en medio del marco de referencia en que ésta se da o, en otras palabras, pensado los posibles efectos que tal complejización tiene en el conjunto de la totalidad intersistémica. El “recorte” de la figura es lo que McLuhan ha visto en la experiencia de la modernidad escritural y lo que ha llevado a la concreción de un espacio visual en el que las figuras emergen como entidades independientes. Cuando se exploraba, páginas atrás, la posibilidad de pensar en términos no de figura o de fondo sino de figura-y-fondo se proponía la necesidad de evidenciar cómo el espacio del “entre”, que se yergue como escindiendo estas dos nociones, debía ser concebido como un supuesto teórico en la medida en que a lo que se asiste siempre es a una concreción de la totalidad. En gran parte, el Apotegma se estructura sobre esta concepción de la totalidad y, consecuentemente, sobre la imposibilidad de pensar en la preeminencia de uno de los dos términos (figura o fondo) sobre el otro; en un texto de 1978 –“Multi-Media: The Laws of the Media”– (co-escrito con E. McLuhan y K. Huchton) McLuhan (quien aquí habla en primera persona), a propósito del automóvil, afirma que

[...] a lo que se refiere la frase “el medio es el mensaje” no es al automóvil, sino al intrincando *fondo* de servicios que son engendrados *por* el automóvil; por ejemplo las carreteras y caminos de macadán, las señales de tráfico, los seguros para automóviles y todo el mundo del aceite y la gasolina, la mecánica y las partes automotrices así como los motores y la fabricación de automóviles en general²⁰⁰ (LM2, 93).

De este modo, lo que McLuhan sugiere con la alusión al automóvil es, precisamente, que la concreción de lo técnico como inserto en la totalidad intersistémica sólo puede comprenderse si se ase desde la adyacencia que mienta la idea de la figura-y-fondo y la imposibilidad de dis-locar un arte-facto (en este caso el automóvil) de las consecuencias tanto externas como no objetuales que éste trae consigo. Si se quiere, esta re-configuración del Apotegma lo que recuerda y enfatiza es la idea misma de que el *medio* constituye un ambiente y que, en tanto ambiente, la aproximación debe darse desde una mirada ecológica, aquella a la que me había referido en varias ocasiones a lo largo de este trabajo. Se abre aquí una pregunta: ¿Cómo aparece esto en la idea de las leyes de los *medios* y, más precisamente, en su concreción bajo la forma de la téttrada?

Ahora bien, la dialéctica figura-fondo ya estaba presente en AG donde, de un modo más general se propone la téttrada como

[...] una manifestación de procesos de pensamiento humano. Como prueba exploratoria, la téttrada no se basa en una teoría sino en un conjunto de preguntas; se apoya en la observación empírica y por lo tanto es comprobable. Cuando se lo aplica a nuevas tecnologías o artefactos, provee de poder de predicción al usuario; también en este sentido se lo puede considerar como un instrumento científico [...] (AG, 24).

²⁰⁰ Traducción mía.

Original: “[...]what is referred to in the phrase, “the medium is the message” is not the car, but the complicated ground of services engendered by the car; for example, macadam highways and roads, traffic signals, auto insurance, and the entire world of oil and gasoline, mechanics and parts, and motor car manufacture in general”.

Posteriormente se redondea este punto con el que, a mi juicio, constituye uno de los pasajes más iluminadores de AG:

La tétrada, como una visualización del hemisferio derecho, nos ayuda a ver la figura y el fondo a la vez cuando los efectos latentes de la era mecánica tienden a oscurecer el fondo en forma subliminal. Su principal utilidad es que lleva el fondo oculto a un plano visible permitiendo al analista percibir la doble acción de lo visual (hemisferio izquierdo) y lo acústico (hemisferio derecho) en la vida del artefacto o de la idea. Como tal, la tétrada lleva a cabo la función del mito en el sentido de que comprime el pasado, el presente y el futuro en uno gracias al poder de la simultaneidad [...] (AG, 26).

Reaparecen aquí dos puntos fundamentales. De un lado, con la aclaración hecha a propósito de la figura y el fondo, la estructura inicial que se había propuesto de modo gráfico para explicitar la tétrada y el modo en el que se disponen las leyes de los McLuhan puede re-dibujarse introduciendo el modo en el que tanto fondo como figura se vinculan vehiculando la idea de la totalidad, según lo proponen McLuhan y Powers en AG:

(A) Amplificación
(Figura)

(D) Reversión
(Fondo)



(C) Recuperación
(Figura)

(B) Obsolescencia
(Fondo)

Veamos esta versión de la tétrada.

En un breve artículo publicado originalmente en 1977 llamado simplemente “Laws of the Media” McLuhan había intentado explicitar el carácter metafórico y relacional de la tétrada, aún en una versión primigenia e intuitiva. El argumento de fondo tenía que ver con lo que él consideraba la naturaleza metafórica y lingüística de todos los arte-factos, que comparaba, sin más con las palabras y a los que se refería como *exteriorizaciones (outerings)* y *expresiones (utterings)* del hombre: “todos los artefactos humanos son extensiones del hombre, *exteriorizaciones (outerings)* y *expresiones (utterings)* del cuerpo o de la psiquis humana privadas o colectivas. Esto quiere decir, son un *habla* y son nuestras traducciones de una forma hacia otra forma: metáforas ²⁰¹” (LM, 116). Este punto, clave para comprender el motor mismo que impulsaba la tétrada tenía que ver con el hecho mismo de que para McLuhan lo que resultaba realmente relevante era la gramática que se tejía en los arte-factos mismos el modo en el que estos producían significación. Este punto ya había sido tocado por mí al hablar de la idea de la metáfora mcluhaniana y, el problema de base aquí sigue siendo el mismo. Lo que evidencia la tétrada es “la gramática y la sintaxis de cada artefacto” (LM3, 6) y la manera en que éstas se presentan como móviles y, por supuesto, inmersas en una dimensión histórica. Este punto aparecía ya anotado en el pasaje de AG reproducido líneas arriba y que anotaba la función mítica de la tétrada. Si, como lo decíamos, el mito es una “instantánea” de un macro-mito en acción, ¿qué otra cosa podrían vehicular las tétradas (y las Leyes, por supuesto) si no el modo en el que los mitos hacen su propio trabajo? Si la configuración del mundo es mítica en virtud de la gramática fundamental que ofrece el macro-mito, la capacidad de compresión temporal de las tétradas pone en evidencia la temporalidad sincrónica que obsesionaba a McLuhan (y que contraponía a la, más simple, temporalidad

²⁰¹ Cursivas mías.

Original: “all human artefacts are extensions of man, outerings or utterings of the human body or psyche, private or corporate. That is to say, they are speech, and they are translations of us from one form into another form: metaphors”.

diacrónica) y el hecho mismo de que en la configuración de cada “instantánea” mítica lo que se pone en juego es un trabajo metafórico (gramatical y sintáctico) que repercute en el modo de configuración de los juegos de lenguaje (y sus reglas) y en la manera en que, por consiguiente, se estructura el complejo entramado fenomenológico que constituye el mundo-de-la-vida. No estamos en otro lugar distinto con la formulación inherente a la tétada y a las Leyes; nos encontramos más bien ante un dispositivo (construido a partir de preguntas clave) que evidencia la gramática realmente fundamental sobre la que se engrana lo técnico. En otras palabras, la tétada constituye un elemento clave en la medida en que el movimiento que muestra es un movimiento que –en una vía aristotélica, quizás– produce cambio, esto es, muestra el camino de la complejización de lo técnico engranado a una temporalidad sincrónica que, en tanto densa y compleja, obliga a reubicar la reflexión sobre lo técnico desde una visión que abarque la totalidad, es decir, una nueva ontología (Berg Olsen, Selinger, Riis, 2009).

Cabe acercarse, entonces, al modo en el que se disponen figura y fondo en la versión de la tétada presentada en AG y que pone en una relación del todo particular las cuatro Leyes que estructuran el todo tetrádico. En LM3 McLuhan da un interesante paso para comprender la relación que existe entre la tétada y la estructura misma de la metáfora. Allí se sugiere que:

Recuperación (C) es a Obsolescencia (B) como Amplificación (A) es a Reversión (D)

-Y-

Recuperación (C) es a Amplificación (A) como Obsolescencia (B) es a Reversión (D)

Así, la metáfora funciona según las cuatro Leyes fundamentales:

- (A) Amplifica la conciencia acerca de las relaciones;
- (B) Vuelve obsoletos el símil, la metonimia y la lógica causal;
- (C) Recupera la comprensión, significando a través de un nuevo (otro) modo de repetición (*replay*);

(D) Reversa hacia la alegoría (LM3, 9).

De igual modo, la téttrada, en tanto dispositivo heurístico, funciona a partir de las Leyes:

- (A) Amplifica la conciencia de los procesos estructurales totales;
- (B) Vuelve obsoletos el análisis lógico y la “causalidad eficiente”;
- (C) Modo de recuperación: metáfora;
- (D) Reversión: Técnica (*hardware*) se hace palabra (*software*) (LM3, 10).

Aunque esta analogía gramatical y estructural planteada por McLuhan dista mucho de ser clara y explicativa, considero que hay algunos elementos que, dentro mi búsqueda en este trabajo, pueden resultar útiles. La coincidencia –o posible coincidencia– de las estructuras de la metáfora y de la téttrada ponen sobre la mesa el carácter gramatical de la problemática evidenciando que lo que subyace a la complejización técnica es, ya lo veremos, un acto poiético operado por lo tecnológico de la tecnicidad en tanto modo de re-composición del mundo mismo al mutar las códigos de lectura y el consecuente empoderamiento. Lo que quiero decir con esto es que, más allá de que la estructura misma de las téttradas que acabo de poner sobre la mesa resulte convincente y bien argumentada, el movimiento interno que sugieren encaja de un modo del todo coherente con la visión del mundo que McLuhan ha venido presentando pero, sobre todo, enfatiza el hecho mismo de que las mutaciones en lo técnico son, ante todo, mutaciones gramaticales y que al darse en esa estructura estructurante/estructurada tienen su reflejo y son operados –a la vez– por el λόγος que está a la base de lo tecno-lógico de la tecnicidad.

La manera en que se disponen los términos de la téttrada revela el carácter complementario de las partes y una disposición relacional que se alterna siguiendo una estructura figura-fondo, figura-fondo y, en el segundo momento, figura-figura, fondo-fondo. ¿Qué implica la disposición entre figuras y fondo? Ante todo una

visión de la realidad como totalidad (intersistémica, en mis términos) –más que una suerte de lógica interna en la téttrada²⁰²– y la necesidad de pensar, entonces, que la inter-relación figura-fondo lo que hace es, de nuevo, emborronar el espacio teórico del “entre” y poner la idea de figura-y-fondo como un todo en el que el *medio* es un ambiente *que produce efectos*. El *medio* es el mensaje.

Expliquemos esto del modo más simple posible: lo primero que podría afirmarse dando un vistazo a las Leyes tiene que ver con el hecho, verificable y tal vez obvio, de que dos de ellas, amplificación y obsolescencia, se vinculan entre sí de un modo que recuerda las ideas de acción y reacción. Cuando un arte-facto amplifica X, hay algo Y (otro arte-facto, una capacidad) que ahora es obsoleto. Esta es la dialéctica figura-fondo: el movimiento que trae consigo este encadenamiento de dos de las leyes hace pensar inmediatamente que lo que persigue la téttrada es, precisamente, dar cuenta de un modo de funcionamiento anclado a la totalidad pues, en tanto fondo, sería muy difícil poder pensar la obsolescencia en términos de desaparición. Reaparece la idea de la génesis que se proponía atrás con Simondon: la evolución técnica (de la mano de Leroi-Gourhan) no supone una superación en abstracto pues al ser una operación de complejización del sistema lo que se objetiva en la amplificación tiene como condición de posibilidad misma aquello que obsolesce. En otras palabras, la figura y el fondo se vinculan entre sí de un modo que en este momento podemos llamar, sin más, *transductivo*. El *medio* es el mensaje.

Ahora bien, esta idea de la transductividad que podría presentarse en la dialéctica continua entre figura y fondo podría ser interpretada de un modo inverso. ¿Qué es lo que ocurre cuando se da la relación doble de amplificación y obsolescencia, qué es lo que deviene figura y qué es lo que deviene fondo? Sobre este punto en particular, nota Harman (2009), es posible pensar una inversión de los términos

²⁰² Sobre este punto véase Grosswiler (1998). En particular, pp. 76 y ss. Hay, además, un sinnúmero de ejemplos para mostrar cómo funcionan las téttradas en términos concretos que el mismo McLuhan da en la parte final de AG, así como un inventario detallado que constituye el capítulo 4 de LM.

respecto de lo que se propone en la versión gráfica que he recuperado de AG. En efecto, sugiere Harman que, “aunque el lector puede asumir que extender (o amplificar) algo hace crecer su prominencia ante nuestros y hacerlo más figural que nunca, esto es incorrecto²⁰³” (2009: 111). El llamado de Harman tiene como telón de fondo, precisamente, lo que indicaba más arriba a propósito de la posible presencia de la figura y el fondo presentes en el Apotegma. Lo interesante de la lectura de Harman es que permite re-disponer la dialéctica de base en términos que no involucran orden secuencial alguno y que facilitan la comprensión de lo técnico en términos de complejización: “cuando un nuevo medio amplifica algo, esta amplificación sólo puede ser pensada como *fondo*²⁰⁴” (Harman, 2009: 111). Lo que emerge aquí son las que llamé más arriba *las consecuencias tanto externas como no objetuales* de las complejizaciones mismas de lo técnico. En ese sentido, el fondo que emerge es la re-configuración de la totalidad intersistémica en virtud de la complejización y, por supuesto, en virtud del hecho mismo de que el contenido de un *medio* es siempre otro *medio*. La amplificación y la obsolescencia producen un movimiento acompasado de re-composición de los *medios* en el que no hay desaparición alguna; más bien, se re-define una parte de la gramática. El *medio* es el mensaje. Antes de proseguir con las restantes Leyes de los McLuhan, quisiera retomar la particular relación que se establece con la teoría de la causalidad de Aristóteles en LM y que permitirá comprender de manera más abarcante en tipo de movimiento que se da en la tétrada y el componente poiético que mencionaba más arriba.

Harman (2009) sugiere, a propósito del posible *background* histórico de la tétrada de los McLuhan, cómo las estructuras tetrádicas están presentes en una buena parte del pensamiento occidental pero evidenciado además –y este es el punto

²⁰³ Traducción mía.

Original: “The reader might assume that extending something amounts to increasing its prominence before our eyes, and hence making it more figural than ever before. This would be incorrect.”

²⁰⁴ Original: “When a new medium enhances something, this enhancement can only take the form of a ground”.

fundamental de su reflexión– el carácter particular que tienen en términos de movilidad e interacción. Como ejemplos de base retoma las posibles tétradas que pueden rastrearse en Empédocles y Aristóteles. En efecto, el primero de ellos formuló una división en cuatro de los principios fundamentales sobre los que yacería la entera arquitectura del mundo: aire, fuego, tierra y agua. Se trata, sin duda, de una de las estructuras tetrádicas más conocidas dentro del pensamiento occidental, tanto así, que a los principios de Empédocles suele llamárseles, sin más, Los Cuatro Principios haciendo incluso redundante la explicitación de los elementos singulares que forman la tétrada. Ahora bien, tal y como lo indica Harman, esta estructura aparece revestida de ciertas características particulares; quizás la más importante de ellas sea, precisamente, la estaticidad que caracteriza cada uno de los elementos que forman la tétrada y la no-interacción presente en la formulación del argumento. En palabras de Harman, la tétrada de Empédocles es un “caso límite” en el que los cuatro polos ni interactúan ni se transforman mutuamente: “al agua es siempre agua y jamás se trasforma en fuego” (Harman; 2009: 102). El caso adyacente que es considerado aquí tiene que ver con la otra estructura tetrádica célebre dentro de la filosofía griega: las cuatro causas de Aristóteles. El punto de la relación entre los cuatro polos es aquí algo diverso de lo que plantea el filósofo de Agrigento en la medida en que las relaciones entre las causas aparecen marcadas por las ideas de interdependencia y transformación. La idea de Aristóteles está expuesta con detalle en *Física II*:

[...] se dice que es causa (1) aquel constitutivo interno de lo que algo está hecho, como por ejemplo, el bronce respecto de la estatua o la plata respecto de la copa, y los géneros del bronce o de la plata. En otro sentido (2) es la forma o el modelo, esto es, la definición de la esencia y sus géneros (como la causa de una octava es la relación del dos al uno, y en general el número), y las partes de la definición. En otro sentido (3) es el principio primero de donde proviene el cambio o el reposo, como el que quiere algo es causa, como es también causa el padre respecto de su hijo, y en general el que hace algo respecto de lo hecho, y lo que hace cambiar algo respecto de lo cambiado. Y en otro sentido (4) causa es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo,

por ejemplo, el pasear respecto de la salud. Pues ¿por qué paseamos? A lo que respondemos: para estar sanos, y al decir esto creemos haber indicado la causa. Y también cualquier cosa que, siendo movida por otra cosa, llega a ser un medio respecto del fin, como el adelgazar, la purgación, los fármacos y los instrumentos quirúrgicos llegan a ser medios con respecto a la salud. Todas estas cosas son para un fin, y se diferencian entre sí en que unas son actividades y otras, instrumentos²⁰⁵ (194b20-195a1).

Aparece aquí la tétrada de Aristóteles que pone la discusión en otros términos, en la medida en que la interdependencia e interacción de los polos es la que sostiene la estructura misma. La relación entre, por ejemplo, la madera y una mesa es clara en la medida en que la madera *se transforma* en la mesa mediante la intervención de un carpintero y estas tres causas se concretan en el fin mismo de la mesa, a saber, facilitar la alimentación, convertirse en un lugar de lectura, elevar una porción de suelo a una altura más próxima a nuestras manos, ojos, cara, trasero, en que puedan soportarse además otros objetos y acciones de manera más fácil; ‘superficies planas con soportes a cierta altura’ serían en general, mesas (sillas, estantes, repisas, edificios...). Más allá de la nomenclatura con la que se conocen las cuatro causas de Aristóteles (formal, material, eficiente y final, que simplemente evidencian el modo mismo de darse de la causa y que, evidentemente, no pueden ser pensadas de modo individual) lo que a mi juicio es lo más relevante de esta tétrada aristotélica es la interacción y el movimiento que la marca. La tetra-causalidad aristotélica es explícitamente retomada por los McLuhan en LM

²⁰⁵ Original: ἓνα μὲν οὖν τρόπον αἴτιον λέγεται τὸ ἐξ οὗ γίγνεται τι ἐνυπάρχοντος, οἷον ὁ χαλκὸς τοῦ ἀνδριάντος καὶ ὁ ἄργυρος τῆς φιάλης καὶ τὰ τούτων γένη· ἄλλον δὲ τὸ εἶδος καὶ τὸ παράδειγμα, τοῦτο δ' ἐστὶν ὁ λόγος ὁ τοῦ τί ἦν εἶναι καὶ τὰ τούτου γένη (οἷον τοῦ διὰ πασῶν τὰ δύο πρὸς ἓν, καὶ ὅλως ὁ ἀριθμὸς) καὶ τὰ μέρη τὰ ἐν τῷ λόγῳ. ἔτι ὅθεν ἡ ἀρχὴ τῆς μεταβολῆς ἢ πρώτη ἢ τῆς ἡρεμῆσεως, οἷον ὁ βουλευσας αἴτιος, καὶ ὁ πατήρ τοῦ τέκνου, καὶ ὅλως τὸ ποιοῦν τοῦ ποιουμένου καὶ τὸ μεταβάλλον τοῦ μεταβαλλομένου. ἔτι ὡς τὸ τέλος· τοῦτο δ' ἐστὶν τὸ οὗ ἕνεκα, οἷον τοῦ περιπατεῖν ἢ ὑγίεια· διὰ τί γὰρ περιπατεῖ; φαμέν “ἵνα ὑγαίνῃ”, καὶ εἰπόντες οὕτως οἰόμεθα ἀποδεδοκέναι τὸ αἴτιον. καὶ ὅσα δὴ κινήσαντος ἄλλου μεταξὺ γίγνεται τοῦ τέλους, οἷον τῆς ὑγείας ἢ ἰσχυρασία ἢ ἡ κάθαρσις ἢ τὰ φάρμακα ἢ τὰ ὄργανα· πάντα γὰρ ταῦτα τοῦ τέλους ἕνεκά ἐστιν, διαφέρει δὲ ἀλλήλων ὡς ὄντα τὰ μὲν ἔργα τὰ δ' ὄργανα.

La versión corresponde a: *Aristotelis Opera* (ed. I. Bekker). Berlin: Reimer. 1831.

aunque, por supuesto, en términos profundamente heterodoxos; con todo, más allá de las interpretaciones tradicionales que sobre este punto aristotélico en particular puedan hacerse, creo que la alusión a la teoría de las causas ofrece un interesante rendimiento en este punto en particular. Más atrás vinculaba, por tratarse de la más evidente de las relaciones posibles entre las Leyes, las ideas de amplificación y obsolescencia en términos de acción y reacción. Ahora bien, al recuperar ciertas ideas aristotélicas, los McLuhan logran dar el paso que, a mi juicio, resulta fundamental para comprender el alcance de sus Leyes y comprender la *poiésis* intrínseca a cada una de ellas, punto, este último, que resulta fundamental dentro de la búsqueda que he venido haciendo a lo largo de este escrito. ¿Cómo entender esta *poiésis*?

En el capítulo 5 de LM, que lleva el sugestivo título de “Media Poetics”, los McLuhan hacen un inventario detallado a propósito del modo mismo en el que cada una de las Leyes vehicula el movimiento del todo mentado en la tétrada. Es aquí donde interviene la idea de la causalidad aristotélica que sirve a los McLuhan como lugar de base para pensar la *poiésis* propia de los arte-factos. El elenco toma cada una de las Leyes y muestra el modo mismo en el que la tétrada funciona interna y continuamente. El intento de los McLuhan pasa por pensar de la siguiente manera, tomemos la amplificación, la más clara de las Leyes: ¿Qué amplifica la amplificación? ¿Qué hace obsolescer? ¿Qué recupera la amplificación? ¿En qué revierte?

Veamos cómo funciona el mecanismo tetrádico a propósito de la amplificación (LM, 227)²⁰⁶:

²⁰⁶ Con el fin de dar al lector la mayor cantidad de herramientas para la comprensión de lo que viene, en cada una de las tétradas que siguen, ofreceré en una nota al pie la nomenclatura con la que son marcados los vértices de la figura en la edición original.

- A. Potency into Act.
- B. Privation of alternative potentials.
- C. Old logos returns as a new mythos.
- D. Final Cause.

(A) Potencia en acto

(D) Causa final



(C) El viejo logos vuelve
como un nuevo mito

(B) Privación de alternativas
potenciales

La alusión – aunque parcial– al lenguaje aristotélico evidencia el carácter poiético de las Leyes, al menos en esta primera tétrada. Quizás lo más sugerente sea aquí lo que sucede en el cuadrante (A) de la tétrada y que evidencia el paso de la potencia al acto, uno de los movimientos clave dentro del pensamiento aristotélico y cuya relevancia está anclada al acto de *poiésis* intrínseca que sugiere. En efecto, cuando se habla del paso de la potencia al acto puede pensarse, al menos en principio, en el paso que va del no-ser al ser, esto es, un paso que trae a la presencia algo que estaba previamente oculto, diría Heidegger. La amplificación, tal como la entienden los McLuhan, tiene que ver con la *intensificación* de un aspecto o situación, así como con la extensión de uno de los sentidos o de una conjunción de sentidos y, de este modo, lo que se hace evidente en este primer momento de la tétrada es que el movimiento de cambio acompasado que tiene lugar en el engranaje mismo de las Leyes es un movimiento de *poiésis* pues el cambio que tiene lugar en el paso de la potencia al acto debe ser comprendido no sólo desde una dimensión metafísica sino como eslabonado a las dimensiones propias de la complejización del sistema técnico y como operado por lo tecno-lógico de la tecnicidad. Quizás lo más sugerente de la terminología de Aristóteles sea, precisamente, el modo en el que se evidencia el movimiento poiético de las tétradas abriendo el camino para pensar en el carácter necesario de la totalidad y el nexo

vinculante que existe entre la figura y el fondo. Así, en el momento en el que se pasa de la potencia al acto, este movimiento poiético repercute en la obsolescencia de lo que en el cuadrante (B) los McLuhan llaman “privación de alternativas potenciales”; esto significa que en el momento en que un *medio* ha encontrado la forma más eficiente de amplificar un sentido o un conjunto de ellos, hay otra serie de posibles *medios* que quedan relegados a un segundo plano. Harman (2009) habla del *e-mail* como el *medio* por excelencia en el momento de pensar la amplificación en la velocidad de las comunicaciones y muestra como “tranquilas en sus tumbas, estas alternativas muchas veces resultan difíciles de imaginar” (2009, 109); la hegemonía de ciertos *medios* hace obsolescer aquellos que serían potencialmente competitivos y configura los modos de percepción propios de un determinado momento de la historia. Quizás fuera éste uno de los mojones clave para comprender la visión mcluhaniana de la historia, profundamente vinculada con la complejización de lo técnico y los modos en los que los *medios* modelarían la forma de ver el mundo del hombre. Re-emerge aquí el punto esencial de la (auto) determinación propia de lo técnico y operada por lo tecno-lógico de la tecnicidad en la medida en que ninguna de las operaciones que tienen lugar en los cuadrantes (A) o (B) de la tétada en consideración podría ser pensada como *ex nihilo* e involucran, consecuentemente, una configuración mítico-histórica que funciona en virtud de una gramática fundamental (véase el acápite anterior) que debe ser pensada en términos de estructurante/estructurada. En este sentido, la obsolescencia que vehicula la amplificación funciona en términos de lo que llamaré una *poiésis negativa* en la medida en que al ocultar o ensombrecer las alternativas potenciales hace emerger los modos de amplificación que ofrecen mayor rendimiento técnico y que permitirán leer la historia en términos de los estadios de complejización. Pongamos entonces más clara la idea de la *poiésis* negativa desde la idea de el artífice, aquel que pone en marcha los engranajes que se concretan en el movimiento-cambio que recorre la estructura tetrádica de Aristóteles. Esta lectura, que hace un cierto énfasis en la tradicionalmente llamada *causa eficiente*, es la que hace Heidegger al hacer el llamado a Aristóteles en PT y enfatiza el hecho

mismo de que es en el artífice donde se apoya el principio mismo del cambio al ser éste quien “es responsable” por la copa (o la cama, o la mesa, o el chip) que se concreta. A mi juicio, la idea de la responsabilidad heideggeriana no es tan contundente para ubicar en el artífice el fulcro de la tetra-causalidad, sin embargo, coincido en que éste sí constituye el elemento que echa a andar la téttrada, tanto la aristotélica como la de los McLuhan. Veamos esto. El hecho mismo de poner como centro de la teoría de las causas de Aristóteles al artífice (como lo hace Heidegger) sugiere pensarlo como aquello que pone en marcha el movimiento con el que se activaría el engranaje causal que produce el cambio que, diría Aristóteles, hace que se de ese paso de la potencia al acto. Ahora bien, a mi juicio, este énfasis en el artífice debe ser explicado –lo sugería arriba- desde lo tecno-lógico de la tecnicidad y desde el modo mismo en que, como ya lo he mostrado, se concreta la doble *poiésis* que des-vela el mundo mismo. Sigo la lectura que hace Heidegger en la medida en que también pienso en términos de des-velamiento pero, insisto, creo que en una estructura tetrádica (con movimiento) lo que echa a andar los engranajes reposa en lo tecno-lógico de la tecnicidad. Si lo pusiéramos en otros términos, creo que podríamos pensar el movimiento de la téttrada como lo poiético en la perspectiva de Aristóteles (y siendo consecuentes con los alcances que el argumento de las cuatro causas puede tener) y como un reflejo de la complejización del sistema técnico o de la génesis del objeto-técnico simondoniano en el caso de los McLuhan. Lo que quiero decir es que las téttradas no funcionan desacompañadamente de lo tecno-lógico de la tecnicidad y que, a mi juicio, no pueden ser pensadas desde una perspectiva que sostenga la presencia de una suerte de lógica interna a las estructuras tetrádicas sino, más bien, que los movimientos de transformación e interdependencia que se dan en ellas obedece al movimiento que va implícito en la idea de la complejización sistémica y su reflejo en la totalidad intersistémica. Con estas ideas sobre la mesa, expliquemos cómo funciona la idea del movimiento en la téttrada mcluhaniana y cómo puede ser re-pensado, en estos términos, el Apotegma Mediático. Cuando líneas más arriba mostraba la importancia de retomar la dialéctica entre figura y fondo para pensar la téttrada, lo

que se hacía manifiesto era la necesidad de pensar *eco-lógicamente* el problema de lo técnico pues, en últimas, las Leyes de los McLuhan lo que pretenden explicar es el funcionamiento de los *medios* insertos en una totalidad y desde una suerte de dinamismo permanente. El dinamismo está dado, precisamente, por lo tecnológico de la tecnicidad que, como es claro en este punto, tiene un vínculo estrecho con la complejización del sistema técnico. De este modo, el movimiento que se puede rastrear en McLuhan (pero también en Aristóteles) tiene que ver con el modo mismo en el que la tecno-logía des-oculta, des-vela, aquello que previamente estaba ausente u oculto. Si se quiere, desde la idea de la *poiésis* negativa, lo tecnológico de la tecnicidad des-oculta ocultando.

Mucho menos claro resulta el cuadrante (D) de la tétrada. ¿A qué apuntan los McLuhan al sugerir que toda amplificación *revierte* en su causa final? En primer término, resulta conveniente examinar la idea misma de causa final tal y como la plantea Aristóteles para, de este modo, intentar una aproximación a lo que sugieren los McLuhan quienes, por cierto, no ofrecen explicación alguna sobre este punto en particular. Para Aristóteles, la causa final es algo así como el fin mismo, esto es el motivo por el cual algo es hecho o puesto en marcha: “causa es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo”, entendido desde la potencialidad y perfección a la que apunta la cosa misma y no como algo externo a ella que la empuja o la atrae *desde afuera* hacia ese fin. Cuando los McLuhan se aproximan a la idea de causa final lo hacen, por excéntrico que pueda sonar, de un modo muy cercano a lo que el filósofo de Estagira estaba pensando; en efecto, hablar de la reversión de la amplificación en su causa final lo que se sugiere es precisamente que el *medio* que amplifica adquiere las dimensiones de causa final en la medida en que hace obsoletas las alternativas posibles; este punto es hábilmente señalado por Harman al afirmar que “cuando una extensión triunfa por encima de sus posibles rivales no-nacidos (*unborn*) empieza a llevar consigo el aire de lo inevitable²⁰⁷” (2009: 110). Es la idea

²⁰⁷ Original: “When one extension wins out over unborn possible rivals, it begins to carry an air of the inevitable”.

del triunfo de la configuración final de un modo de la complejización por encima de los otros y la imposibilidad –o cuando menos la dificultad- de pensar en los vectores paralelos de complejización que guiarían el movimiento tetrádico.

El triunfo de un modo de amplificación sobre los otros se proyecta como el aparente –en tanto la evolución continúa- eslabón final de la cadena de la complejización del sistema técnico y ese *triunfo* reviste tal extensión con el aura de una causa final en tanto cumple del modo más rendidor con el fin perseguido: es aquello para lo cual hacemos algo. Lo más interesante de este punto del movimiento tetrádico es el hecho mismo de que la reversión hacia la causa final deja abierto el problema del “¿Y si...?” (Harman, 2009). Lo que subyace al problema es la pregunta por las alternativas no elegidas, por los otros vectores que hubiesen podido guiar -en este caso- la complejización técnica y estructurar las directrices de su evolución. Muchas veces, el camino tomado revierte en la apariencia de la causa final, muchas veces al enfrenarnos a la historia misma queda la sensación de la inevitabilidad, de que su decurso mismo no podría haber tomado otro rumbo. Harman se pregunta: “¿Cómo habría cambiado una victoria musulmana en Tours²⁰⁸ la configuración (*look*) de la Europa contemporánea?” o “¿El presidente Gore habría invadido Iraq?” (Harman, 2009:109). Estas preguntas abren la posibilidad de pensar las posibles re-configuraciones de la historia y el modo en el que la apariencia de causa final reviste la visión del mundo con el hábito de lo inevitable. Creo que, siguiendo esta línea, es posible comprender aún más el postulado McLuhaniano de la historia como una colección móvil de instantáneas a las que llama mitos y cómo lo que estructura esa historia es más una gramática fundamental que un decurso metafísico guiado por la inevitabilidad. En últimas esa es la historia de la técnica que se presenta como un conjunto de

²⁰⁸ También conocida como la Batalla de Poitiers, tuvo lugar cerca de la que hoy es la ciudad de Tours en Francia el 10 de octubre del año 732. Se trató de un enfrentamiento entre el ejército franco comandado por Carlos Martel y las fuerzas árabes bajo el mando del gobernador de Al-Ándalus, Abderrahman ibn Abdullah Al Gafiki. Se dice que si el ejército árabe hubiera derrotado a Carlos Martel habría fácilmente conquistado Europa que, en aquel momento, estaba débil y dividida; de ahí la importancia de la pregunta que propone Harman.

posibles en el que un *medio* se impone a los otros en virtud del modo en que logra cierta amplificación y del modo en que logra engranarse en la totalidad intersistémica. Así, el determinismo tecnológico debe ser pensado de un modo más amplio –como (auto) determinación– en la medida en que es el artífice mismo, quien toma las decisiones que, en cada momento de la historia habrán de configurar (y re-configurar) la gramática fundamental de lo macro-mítico y el modo en el que los *medios* son, ellos mismos, míticos. El *medio* revierte en su causa final, la causa final sugiere esa idea de inevitabilidad, el *medio* es el mensaje.

Queda por indagar en el cuadrante (C) de la tétada, el atinente a la recuperación. ¿Qué recupera la amplificación? Quizás este sea uno de los puntos que resultan más sugerentes para los McLuhan quienes sugieren abiertamente que la “recuperación parece siempre proporcionar la nota clave o el modo dominante en cada tétada, lo que puede explicar porque es, usualmente, la (ley) más difícil de descubrir²⁰⁹” (LM, 228). La dominancia de la recuperación en la tétada es profundamente relevante en la medida en que, de algún modo, constituye una de las piedras angulares de la *poiésis* que tiene lugar en el movimiento tetrádico. Como lo recordaba más arriba, una buena parte del armazón de la tétada está cimentado sobre el binomio figura-fondo y sobre la consecuente necesidad de pensar en términos de una totalidad. Pues bien, cuando los McLuhan sugieren que “el viejo *logos* regresa como un nuevo mito”, ponen sobre la mesa el modo en que figura y fondo aparecen vinculados. La recuperación tiene que ver más con la emergencia del fondo que se vincula a la idea de totalidad que con la re-ubicación de algo previamente obsoleto, esto es, la emergencia de una totalidad re-configurada en la que los efectos propios de cada amplificación tienen como consecuencia la emergencia de nuevas formas gramaticales –en el sentido fuerte que le da McLuhan– y, de este modo, se da la emergencia de un nuevo mito. De lo que se trata es, entonces, de pensar la relación vinculante entre figuras y fondos en

²⁰⁹ Original: “Retrieval always seems to provide the keynote or dominant mode of each tetrad, which may explain why it is often the most difficult of the four to discover”.

términos de una totalidad dinámica que, lejos de tener un punto de arriba, se inscribe en la lógica, siempre inconclusa y en constante re-configuración, propia de la complejización técnica. Pero hay algo más aún. El proceso de morfosis que tiene lugar en este cuadrante (C) lleva consigo una carga extra, si se me permite el término. Como lo había sugerido ya, muchas veces resulta arduo comprender la complejización técnica en la medida en que se está inmerso en el ojo mismo del huracán del cambio; muchas veces es difícil comprender lo que sucede cuando tiene lugar la amplificación pues, cuando un sentido o capacidad son extendidos lo que se da es más una suerte de silencio propio del *medio* emergente y una tematización de aquello que tiende a la obsolescencia. Con todo, esta tematización es poética en la medida en que re-configura gramaticalmente el modo de lectura del propio entorno.

Hay, entonces, una operación gramatical doble: de un lado, la totalidad re-configurada *mediáticamente* se re-interpreta en términos de las nuevas instantáneas que constituyen los nuevos mitos, es una operación de sustitución gramatical en la medida en que la emergencia de un *medio* fractura los modos de inteligibilidad del mundo; del otro lado, la gramática se fractura en términos *retroprogresivos* –a falta de un mejor término– pues cuando se da el paso clave dentro de la complejización del sistema técnico, aquello que yacía en silencio previamente ahora habla re-mitificado, re-compuesto en medio de una gramática que no podría llamarse *obsolescente* en el sentido estricto de la palabra, sino re-ubicada como una suerte de ruido en medio del entorno silencioso que el *medio*–digámoslo, la extensión *vigente*– reclama para sí: “toda amplificación (aumento, extensión, mejora), exceptuando quizás sus etapas iniciales, es invisible como todos los fondos. Un medio es mucho más profundo que sus efectos de superficie, aunque sea conocido, primordialmente sólo a través de estos efectos²¹⁰” (Harman, 2009: 112). El *medio* es el mensaje.

²¹⁰ Original: “any enhancement except perhaps in its initial stages, is invisible in the same manner as all grounds. A medium is deeper than its surface effects, even though it is knowable primarily only through those same effects”.

Veamos ahora cómo funciona el movimiento tetrádico en el caso de la obsolescencia. Esta es la téttrada que proponen los McLuhan²¹¹ (LM, 227):

(A) Acto vuelve a la potencia

(D) Modo de recuperación:
el fondo se hace figura;
toda la potencia es llamada
al acto simultáneamente



(C) Conciencia del fondo como
un todo potencial

(B) Fondo del viejo ítem

Para comprender el funcionamiento de esta téttrada, habría que partir de una idea que los McLuhan explicitan, según la cual la obsolescencia “no es el fin de ninguna cosa; es el principio de la estética, la cuna del gusto, del arte, de la elocuencia y del *slang* [...]” (LM, 100). ¿Qué es lo que pasa aquí?

En los términos en los que he venido poniendo la discusión, el problema al que nos enfrentan los McLuhan tiene que ver con la capacidad poiética misma de la obsolescencia pues, dado que poco o nada tiene que ver con el *fin* de algo se, tratará, entonces de una suerte de movimiento en el que, por paradójico que suene,

²¹¹

- A. Act returns to potential
- B. The ground of the old item
- C. Awareness of ground as all potential
- D. Retrieval mode: ground becomes figure; all potency is raised into act at once

algo emerge al obsolescer pero con una nueva gramática tanto interna como externa, esto es, aquello que se hace obsoleto es leído de una nueva manera, es re-semantizado en virtud del macro-mito y de los mitos que lo circundan y, al mismo tiempo (este es el momento interno de la morfosis gramatical), permite leer al mundo de otra manera. Quizás un par de ejemplos resulten útiles aquí. Los McLuhan muestran – tanto en GG como en LM– como la técnica de impresión de Gutenberg recuperó el mundo antiguo e hizo obsolescer los modos de conservación y transmisión de conocimiento propios de la Edad Media, y que permanecían asidos a los monasterios y a la transcripción. Con esta idea, se evidencia que cuando un *medio* se presenta como obsoleto hay, en ese movimiento, una *poiésis* del todo particular en la medida en que, de nuevo, nos enfrentamos al comienzo de algo. En el cuadrante (A) de esta segunda tétrada, los McLuhan ubican la idea del paso del acto a la potencia, esto es, un movimiento que se opondría a la *poiésis* en el sentido aristotélico en el que había sido considerada en el punto anterior; ahora bien, este paso “inverso” tiene ciertas características que son del todo particulares. En primer término, podría hablarse de una inversión en lo que se considera figura y lo que se considera fondo: la figura vuelve al fondo dirían los McLuhan. Esta idea, aparentemente abstracta, tiene consecuencias mucho más concretas de lo que una primera exploración parece arrojar. Cuando se habla de un retorno del acto a la potencia lo que se pone en juego en un sinfín –o al menos un gran número– de nuevas posibilidades para el *medio* obsolescente que “volverá” re-semantizado desde el doble movimiento gramatical y, en ese sentido, la marca poiética del retorno a la potencia lo que implica es un nuevo espectro de modos en los que tal *medio* podrá ser leído: es tematizado de un nuevo modo. Recuérdese aquí la distinción que se establecía con Harman a propósito de lo que significa la amplificación y su relación con el binomio figura-fondo: cuando algo amplifica deviene un fondo invisible, un ambiente que guarda silencio y que envuelve a los hombres en él. Con esta idea se puede fracturar la tradicional percepción de que lo *actual* es lo visible y lo *potencial* es lo invisible, para emprender un giro inverso y comprender que cuando algo se hace obsoleto, cuando deja de ser un fondo

silencioso, se hace particularmente visible (Harman, 2009). Esta idea tiene un matiz profundamente heideggeriano en la medida en que recuerda la idea de la tematización del útil en su ausencia: cuando carezco de algo, lo recuerdo, traigo el fondo al frente y lo hago devenir figura; por supuesto, no quiero forzar aquí el argumento de los McLuhan y darle una concreción que le puede ser ajena, simplemente quiero evidenciar que, al *emerger* re-semantizado, el medio obsoleto aparece revestido de un nuevo matiz: es el paso hacia el cliché, hacia lo kitsch, hacia el *revival* de lo *vintage*. El paso hacia la potencia es, más concretamente, el paso hacia nuevas potencialidades, nuevos usos, nuevas apropiaciones; el cambio que opera en el cuadrante (A) es un cambio gramatical.

Es precisamente desde el cambio gramatical que es posible comprender lo que ocurre en el terminológicamente intrincado cuadrante (B): ¿Qué vuelve obsoleto la obsolescencia? La respuesta de los McLuhan es lacónica y tiene que ver con la idea del fondo del ítem que cae en desuso, que caduca. Como lo he mostrado –de la mano de los McLuhan y de Harman- el *medio* vigente –el no-obsoleto, a pesar de la redundancia que esto sugiere- traza, al amplificar, un fondo que se convierte en el ambiente en el que vivimos. Cuando la luz eléctrica hace obsolescer al *medio* anterior lo que obsolesce es el ambiente mismo creado por el *medio* que caduca y que, consecuentemente, deja de ser el entorno, la atmósfera que nos rodea. La obsolescencia del fondo del viejo ítem no es otra cosa que el cambio mismo que operan los medios en términos *ambientales*, esto es, en términos del modo en el que organizan los entornos en los que los hombres producen significado; si se quiere llevar un poco más lejos esta tesis, el cambio que opera aquí, en este cuadrante en particular, es de corte fenomenológico (empírico) en la medida en que supone una re-estructuración del mundo-de-la-vida desde la perspectiva que engrana la complejización de lo técnico. El fondo-ambiente que caduca, emerge en su caducidad como una atmósfera visible en tanto no habitada más por el hombre; quizás este sea uno de los puntos clave de la filosofía de la técnica de los McLuhan: en tanto habitamos los momentos clave del proceso de complejización técnica no es

posible vislumbrar los cambios que esto trae más que habitándolos pues, y aquí una brevísima alusión a Ihde (1990 en particular), cuando un arte-facto cumple su función a cabalidad desaparece (*whitdraws*), ha sido incorporado, no queda más que el ambiente silencioso que la evolución técnica trae consigo. El *medio* es el mensaje.

Quedan aún por explorar los cuadrantes (C) y (D) de la tétrada. Veamos cómo operan. En primer lugar, la obsolescencia recupera lo que los McLuhan llaman la “conciencia del fondo como un todo potencial”, idea que, aunque no es muy clara en su formulación, está estrechamente ligada a lo que anotaba en el punto anterior a propósito de la obsolescencia del fondo del viejo ítem. En una suerte de nota aclaratoria a la tétrada que estoy examinando, los McLuhan hablan de esta conciencia como, precisamente, la potencialidad poiética de lo que parece haber quedado atrás. Recuérdese aquí que la idea de la obsolescencia no implica para los McLuhan final alguno sino, por el contrario, una suerte de re-elaboración poiética en la que, al devenir figura los fondos –ahora caducos, obsoletos– recuperan toda su potencialidad. Quizás sea este uno de los puntos más interesantes dentro de este movimiento tetrádico en la medida en que logra captar el modo mismo en el que la tematización del *medio* en desuso va cargada de un fuerte componente performativo y que, es desde allí, desde la *figuralidad obsolescente* que puede darse un cambio en el futuro: si el *medio* vigente opera silenciosamente como un entorno, “el cambio no viene de los medios activos que hacen todo lo que tienen para modelarnos; por el contrario, el cambio viene del depósito (*junkyard*) de las formas previamente obsoletas²¹²” (Harman, 2009: 113). Aunque esta idea de los McLuhan pudiese tener un alcance limitado, es interesante si se piensa en perspectiva y se ancla al hecho mismo de que las complejizaciones del sistema técnico operan articuladas en la totalidad intersistémica. Así, por ejemplo la obsolescencia de ciertos fondos, aquella que operaba en el cuadrante (B), tiene un

²¹² Original: “Future change does not come from the currently active media, which are already doing all that they can do to shape us; instead, change comes from the junkyard of previously obsolesced forms”.

componente poiético que se refleja en el cuadrante (C) y que evidencia que hay fondos que, en su *figuralidad obsolescente*, representan entornos propios y que se traducen en modos de re-apropiación de lo técnico. Aunque no incluida en la exposición de los McLuhan, la *figuralidad obsolescente* del fondo que se verifica en (C) tiene que ver con un re-engranaje de lo técnico desde su re-semantización puede operar como una potencia de cambio. Esto sugiere que la evolución técnica se apoya en un principio de retroprogresión, esto es, en una idea que ya estaba presente en CM y que sugiere que el contenido de todo *medio* es siempre otro *medio*. La idea de base a propósito de lo que tiene lugar en aquello que recupera la obsolescencia aparece dada por el hecho de que en todo nuevo medio que se *actualiza* lo que tiene lugar en esa *poiésis* parte del fondo-potencia que yace en el cuadrante (C) de la tétrada. Lo que he llamado retroprogresión no es otra cosa que el modo de operación en términos de génesis de los macro-mitos: la gramática fundamental que trabaja como vector de lectura del mundo no parte una suerte de grado cero sino que se enlaza con la doble *poiésis* que opera en lo tecno-lógico de la tecnicidad. Si el cine se alimentó de lo novelesco-escritural y la televisión del tipo de estructura narrativa (al menos en principio) que había puesto sobre la mesa el trabajo de los Lumière, lo que se evidencia aquí es que la complejización sólo funciona a partir de una suerte de dialéctica²¹³ en la que los fondos obsoletos son

²¹³ Sea este el momento para aclarar que la idea de dialéctica lo que evidencia aquí es la tensión entre el fondo y la figura en un movimiento continuo pero que no implica superación ni negación de un término en virtud del otro; eso es lo que intento explicar con la alusión a la historia.

Con todo, más allá del uso mismo del término hay en McLuhan una inquietante alusión a los límites de la dialéctica presente en las triadas hegelianas y cómo la tétrada sugeriría un modelo dinámico para comprender la realidad. Dicen los McLuhan:

“La gran triada de Hegel es [...] una forma conectada en virtud de la identidad de la oposición, de la mismidad en reversa (sameness-in-reverse). Hegel puso sus escritos en triadas dialécticas que comprendían una tesis, una antítesis y una síntesis. De este modo consideró y revisó la historia [...]. Hegel consideró el pensamiento y la naturaleza (*software* y *hardware*, como hoy decimos) como opuestos unidos en el espíritu y la sociedad. El siglo XIX, como lo señala Maurice Merleau-Ponty, consideró a Hegel como "el poseedor de un secreto maravilloso que le permitía hablar de todas las cosas sin un pensamiento explícito, aplicando mecánicamente el orden dialéctico y su conexión con ellas".

Por tanto, el gramático George Steiner ataca la estéril triada en tanto que propone su propia tétrada para la traducción; la metáfora escrita en grande:

recuperados como material de base –potencia que se actualizará en un posterior movimiento poético re-elaborada– para el movimiento *evolutivo* de la complejización. Podría pensarse que, lo largo de la historia, entre más atrás vayamos, las estructuras son más simples y comprensivas, entre más adelante en el tiempo estemos habrá mayor versatilidad y diferenciación complejizante. Pero, las etapas últimas no son universales ni niegan las más tempranas, sólo las re-disponen y, pensar que otros sistemas más complejos puedan emerger, no es una ilusión que se disipe porque existan nuevas realidades y métodos semiológicos o cibernéticos. La lógica computacional, por ejemplo, no liquida el lenguaje corriente. Habría que insistir en que la estratificación resultante de la complejización no sólo permite una ‘plural’ coexistencia de diversos estratos (hoy también vive bien gente que no sabe leer ni escribir a mano), sino que la estratificación no debe dar lugar a la alienación de un estrato por otro²¹⁴.

Este concepto de la traducción como una hermenéutica de la confianza, de penetración, de encarnación y de restitución, nos permitirá superar el estéril modelo triádico que ha dominado la historia y la teoría del tema. La perenne distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre resulta totalmente contingente. No tiene precisión ni base filosófica. Pasa por alto el hecho clave de que una cuarta *hermeneia* (término aristotélico para el discurso que significa porque interpreta) es conceptual y prácticamente inherente aun a los rudimentos de la traducción. (Después de Babel, 303.)

Por lo tanto, propone un cuarto "movimiento hermenéutico" y subraya "que el movimiento hermenéutico está peligrosamente incompleto, que es peligroso por ser incompleto, si carece de la cuarta etapa, el golpe de pistón, por decirlo así, que completa el ciclo... La aplicación de la reciprocidad para restaurar el equilibrio es el meollo del oficio y de la moral de la traducción. Pero es muy difícil poner esto en abstracto". Fuese silogística o hegelianamente dialéctica, por alguna misteriosa razón inherente, la propia forma de la triada elimina al campo. Pero cuando se añade un cuarto término a la triada, integrando una tétrada, la forma se vuelve una forma nueva: resonante y a-posicional y metamórfica.

Las tétradas de Las leyes de los medios no presentan facetas secuenciales sino simultáneas de los efectos de los medios de información. Es decir: tienen el carácter del hemisferio derecho, y cada tétrada comprende dos figuras y dos campos en proporción entre sí. Esta proporción de razones no está hecha de clasificaciones teóricas impuestas (como lo son, claro, los tres términos de Hegel) sino que son estructuralmente inherentes a cada uno de nuestros artefactos y procedimientos. Los cuatro son procesos. Las tétradas hacen caducar todos los enfoques marxistas sistemáticos y dialécticos, sin campo, en torno a la interpretación de los procesos sociales y a las transformaciones tecnológicas de la cultura, trasladando la discusión a una especie de lingüística de las palabras reales" (LM, 126.127).

Sobre las interpretaciones de McLuhan a propósito de Hegel y Marx son particularmente iluminadores los trabajos de Gosswiler (1998) y Stamps (1995).

²¹⁴ Estoy en deuda con Francisco Sierra por esta idea.

Veamos ahora el cuadrante final de esta téttrada que es expuesto en el oscuro modo al que los McLuhan nos han –a estas alturas– acostumbrado. El problema de aquello en lo que reversa la obsolescencia es puesto en términos de un “modo de recuperación” en el que “el fondo de hace figura y toda la potencia es llamada al acto simultáneamente”. Esto está anclado, básicamente, al punto anterior, de ahí que mi acercamiento será breve. La *figuralidad obsolescente* del cuadrante (C) alcanza su punto límite en el momento en que se re-actualiza y re-emerge como fondo (en acto). La reversión tiene que ver aquí entonces con el llevar al límite la obsolescencia misma y, en esta tensión, reclamar la actualización de toda la potencia que permanecía en el fondo recuperado. Por intrincado que esto parezca, dada la forma en que lo presentan los McLuhan, lo que sugieren los cuadrantes (C) y (D) es el modo en el que se re-componen gramaticalmente los fondos que se potencializan como figura y, posteriormente, re-emergen como nuevos fondos, esto es, como nuevos ambientes, como nuevos mitos.

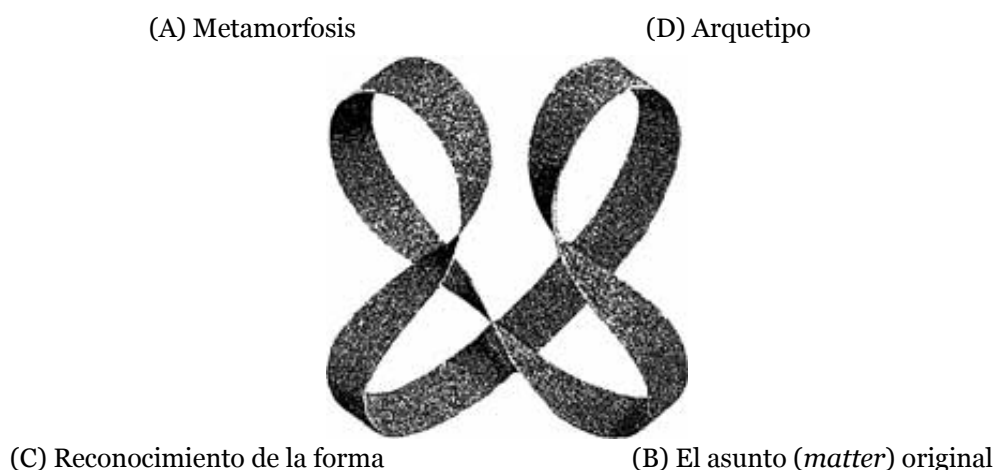
Estas dos téttradas forman lo que los McLuhan llaman la *morfología* de los *medios* y que tiene que ver, básicamente con el problema de la visibilidad y la invisibilidad o, si se quiere, con el modo en que poiéticamente figuras y fondos se alternan. Una aclaración final antes de pasar a las dos téttradas que restan: la alternancia del fondo y la figura (de lo invisible y lo visible, del acto y la potencia) no debe ser pensada en términos de una cadena diacrónica de momentos, por el contrario, la capacidad poiética de los *medios* encuentra su fulcro en la simultaneidad y sincronía que sugieren las téttradas y que supone el carácter vinculante de las Leyes y que conforman un engranaje que muestra el movimiento en su totalidad; como lo sintetiza Piscitelli,

(Las téttradas) no funcionan secuencialmente. No se trata de que un medio primero *extienda*, luego haga *caducar*, después *recupere* y finalmente *revierta*. En los hechos todo pasa al mismo tiempo y el recorte, como siempre, lo pone el observador. En el mismo momento en que el medio *extiende* alguna capacidad, simultáneamente hace *caducar* alguna forma más antigua u otro medio. Al mismo tiempo, *recupera* un

fondo previamente caduco. Si el medio es *extendido* en demasía, *revierte* a otra forma complementaria que puede ser deseable, indeseable o neutral respecto de los que nos gustaría o imaginamos como beneficioso (2005: 122).

Si la amplificación y la obsolescencia constituyen la morfología de los *medios*, la recuperación y la reversión son ensambladas en una segunda categoría, la *metamorfosis*, que sugiere el modo en se da el entretejimiento, la interrelación, entre el precursor y el heredero de cada *medio* o, como lo explicitan los McLuhan, “la incorporación de una situación a (en) otra” (LM, 228).

Veamos cómo funciona la tétrada de la recuperación²¹⁵ (LM, 228)



Para iniciar este recorrido por la tétrada de la recuperación es necesario recordar dos puntos clave. El primero, ya tratado, tiene que ver con el hecho mismo de que la obsolescencia (entendida ahora como ley atinente a la morfología de los *medios*) no tiene que ver con el fin de algo sino con la puesta en marcha de un nuevo tipo de *poiésis* a partir de la dialéctica de la totalidad que implica la vinculación estrecha

²¹⁵

- A. Metamorphosis
- B. The original matter
- C. Recognition of form
- D. Archetype

entre figura y fondo. El segundo punto, el que constituye hasta aquí una novedad, apunta a la idea de arquetipo que McLuhan ya había desarrollado en un libro de 1970 que lleva por título *From Cliché to Archetype*; permítaseme detenerme brevemente en este punto. Lo que opera la idea de arquetipo, tal como la trabaja McLuhan, funciona sobre la base de la ley de recuperación en la medida en que apunta a una suerte de re-potenciación sobre la estela de lo que Gutiérrez ha llamado la recuperación “la conciencia de los efectos ocultos de la tecnología en cualquier nivel” (2005). Esto es necesario explicarlo con mayor detalle. La existencia de arquetipos, cuya raigambre es –como se sabe– junguiana, ubica este concepto como algo “perteneciente al dominio (*realm*) de las actividades de los instintos y, en ese sentido, representan, formas heredadas de comportamiento psíquico” (en CA, 23). No hay forma de saber los alcances que le da McLuhan –o que tan en serio se toma– a Jung; sin embargo, tanto en CA como en LM reproduce extensos pasajes de su obra intentando posicionar la idea de arquetipo dentro de la dinámica de la recuperación y enlazándola con la idea del cliché. Un punto de partida es acercarse a una suerte de “autonomía” que podría entrecruzarse en la idea misma de Jung: los arquetipos funcionan independientemente de las múltiples estructuras mentales, diría Jung, se trata de una suerte de modelos que configuran el inconsciente colectivo y cuyo origen –lo señalaba más arriba– no es del todo claro. Sin ahondar en la idea propiamente junguiana –tarea que aquí escapa a mis posibilidades– lo que es interesante, y lo que parece recuperar McLuhan tiene que ver con la idea de base del arquetipo en términos de una especie de patrón, pauta o modelo. Ahora bien, como suele suceder con las ideas-guía en McLuhan, el arquetipo es presentado de un modo oscuro y que dista de ser una definición clara. Afirma McLuhan: “El arquetipo es una conciencia recuperada. En consecuencia es un cliché recuperado, un antiguo cliché recuperado por uno nuevo. Puesto que el cliché es una extensión de una unidad del ser humano, un arquetipo es una extensión, medio, tecnología o entorno aducido (*quoted*)²¹⁶” (CA, 21).

²¹⁶ Original: “The archetype is a retrieved awareness or consciousness. It is consequently a retrieved cliché –an old cliché retrieved by a new cliché. Since a cliché is a unit extension of man, an archetype is a quoted extension, medium, technology or environment”.

Ciertamente, la metamorfosis que propone McLuhan, no sólo en esta téttrada sino en el título mismo de CA, parece tener que ver con una llegada *hacia* el arquetipo, es decir, con una consolidación del patrón desde un lugar que, de algún modo le precede, sin que, por demás esta precesión tenga que ver con una suerte de diacronía en el momento de pensar el paso clave que hay del cliché al arquetipo. Sobre este punto en particular, Gutiérrez anota cómo

[...] parte del fondo que revela la téttrada en el nudo humano es la existencia de los arquetipos como patrones de comportamiento colectivo y que son gobernados por el miedo del hemisferio izquierdo a la incertidumbre de lo nuevo. Para entender la naturaleza del arquetipo primero es necesario ver uno de sus componentes más importantes. Dentro de la nostalgia por condiciones de vida anteriores, donde opera el arquetipo, está el cliché como un “descubrimiento en una nueva dimensión de experiencia” o en términos coloquiales, la re contextualización de un objeto en desuso. Los clichés tienden a un juego simultáneo e infinito de sucesiones de significados que son desplazados una y otra vez y de manera exponencial transformando otros significados. Recuperamos los arquetipos y en el proceso se genera una resonancia. Al entrar uno nuevo, un artefacto en desuso es cambiado a un plano donde la mayoría de las veces se eleva su valor como reliquia o en algunas ocasiones como objeto de arte. Funcionan en cadena, dándole nuevos múltiples valores y significados a los objetos (2005).

Esto es, quizás, lo más revelador de la idea de McLuhan: la idea del arquetipo en términos de recuperación como una especie de *retorno* a la seguridad de lo conocido. Aparece, entonces, el arquetipo dibujado en el sentido plenamente mcluhaniano, esto es, como una entidad recuperada por la igualmente oscura figura del cliché. Como lo dice el mismo McLuhan, el cliché es una extensión del hombre, podríamos decir, además que el cliché es un *medio* (añadimos, incorporado y con la suficiente repetibilidad y comunicabilidad) que deviene arquetipo re-semantizado, pero a la vez, inmerso en una cadena dinámica de estabilización. Aparece aquí la versión que dibuja Gutiérrez a propósito del estatus

cultural que adquieren ciertos arte-factos que entran en desuso; es un camino similar al que dibuja Harman al hablar del paso del CD hacia el LP que aparece, ahora, revestido de una suerte de nuevo aura engranado a lo *cult*²¹⁷ y a lo *vintage*. Ahora bien, este paso por las implicaciones culturales del retorno arquetipal es sólo una de las caras de la moneda y, si la idea de la ley de la recuperación tiene que ver con esto es porque la díada figura-fondo entra en juego desde esta perspectiva. Sabemos hasta aquí que el cliché (extensión o *medio*) deviene arquetipo en virtud de una recuperación en la que reaparecen viejas formas re-semantizadas; en este sentido, los McLuhan dan un paso adelante en la definición del arquetipo que ya el padre había trazado en CA y añaden una poderosa *coda*:

El arquetipo es una conciencia recuperada. En consecuencia es un cliché recuperado, un antiguo cliché recuperado por uno nuevo. Puesto que el cliché es una extensión de una unidad del ser humano, un arquetipo es una extensión, medio, tecnología o entono aducido (*quoted*), **un viejo fondo, visto como figura a través de un nuevo fondo** (LM, 103-104)²¹⁸.

Esta *coda* tiene una importancia capital en la reflexión, en la medida en que engrana el paso del cliché al arquetipo a la complejización de la totalidad intersistémica y, por supuesto, a la evolución técnica. En otras palabras, el paso del cliché al arquetipo se da en virtud de la re-configuración del ambiente, del nuevo fondo. El cambio en la gramática estructural del macro-mito, diríamos, es la que permite que tenga lugar la metamorfosis que se da en el cuadrante (A) de la tétada: “la recuperación no es una simple cuestión de arrastrar el viejo objeto de

²¹⁷ Calabrese ha dado algunas pistas importantes sobre la idea de lo *cult* como un rasgo que marcaría lo que él llama el gusto neobarroco y que identifica como una suerte de virtuosismo en la fruición: “Así [...] son ya *virtuosistas* ciertos comportamientos cotidianos, desde la visión “cult” de ciertos cinéfilos al retorno de los “hobbies” más extraños y de los coleccionismos más específicos, que implican una “superespecialización de la fruición”, hasta el límite de lo maníaco” (1987:81). El punto tiene que ver con las cada vez más especializadas formas de consumo que aparecen ancladas a la fragmentación del gusto en términos del acceso restringido a las piezas o a sus formas de lectura que, y aquí el potencial para una lectura mcLuhaniana del neobarroco, aparecen ligadas a resignificaciones del pasado en términos de arquetipo.

²¹⁸ Negrillas mías.

nuevo al escenario, sin ningún cambio (*holus-bolus*). Se requiere de alguna traducción o cambio para ponerlo en relación con el nuevo fondo²¹⁹ (LM, 101). El paso del cliché al arquetipo es, entonces, un paso poiético que tiene lugar en la recuperación y que se evidencia en el hecho de que lo que amplifica la recuperación tiene que ver con una metamorfosis, con una involución de una forma en otra, con el re-emerger de un fondo previamente obsoleto que ahora, aparece, digámoslo sí, *actualizado*, tanto en el sentido aristotélico que mienta el término como desde la idea que siguiere la expresión inglesa *up-to-date*. La importancia del arquetipo en esta operación estriba entonces en que se mantiene siempre como el límite de toda recuperación, como el punto de sobre saturación del viejo cliché recuperado. La arquetipificación de un cliché es, consecuentemente la reversión de la recuperación (D) y el modo en el que el cliché llega a su límite asumiendo, una vez más, un rol poiético en la medida en que, se trata de una categoría profundamente “cohesiva” (CA, 21): el cliché no permite que se le pueda añadir algo, el arquetipo llama otros arquetipos y en esa medida opera como estabilizador; hay una suerte de *poiésis* terapéutica aquí pues, al consolidarse el arquetipo, la *figuralidad* a la que aparece anclado es el punto de partida de un nuevo cliché. Creo que hay un punto extra que podría ponerse en consideración aquí.

McLuhan utiliza reiteradamente la idea de arquetipo –de modo heterodoxo y constante tensión con su origen junguiano– marcada con la idea de la recuperación; su intención parece ser –nunca es del todo claro– mostrar cómo los *medios* están en una constante *retroprogresión* y cómo, a su vez, dicho movimiento es poiético en la medida en que el movimiento de emergencia/retirada/re-emergencia supone una mutación en el modo mismo en el que el *medio* permite legibilidad y es leído, hay un cambio, una metamorfosis. Ahora bien, el paso hacia el arquetipo nunca marca un momento de llegada definitivo sino un nuevo modo de engranar la operación de re-configuración de los

²¹⁹ Original: “Retrieval is not simply a matter of hauling the old thing back onto stage, holus-bolus. Some translation or metamorphosis is necessary to place it into relation to the new ground”.

medios y en esa medida se mantiene el prefijo *arque* dentro de la terminología: no se trata de un simple patrón. Lo que envuelve, a mi juicio, la idea del arquetipo mcluhaniano es el constante trabajo de recomposición gramatical que se verifica en los *medios*; de ahí que las implicaciones para el trabajo propio de una filosofía de la técnica tenga que ver con los modos en los que lo tecno-lógico de la tecnicidad des-oculta el mundo y es a su vez, des-ocultado: hombre y técnica se vinculan transductivamente en un movimiento que es continuo y –quizás– perenne. La recomposición constante del cliché en arquetipo muestra la forma en la que opera la re-composición del entorno desde la necesidad evidente de las estabilizaciones temporales que otorgan los arquetipos pero, a la vez, evidencia la finitud de todo proyecto del hombre y su constante re-ubicación técnica en un mundo que se nos presenta, una vez más, como un hecho técnico. Esto lo sabían los McLuhan con claridad. El *medio* es el mensaje.

Veamos, brevemente, lo que tiene lugar en los dos lugares que restan por explorar de la tétrada que, a mi juicio, son los menos interesantes. En cuanto a lo que hace obsolescer la recuperación, en el cuadrante (B) los McLuhan ubican lo que llaman *el asunto original* pues la recuperación supone el “peligro del fondo original”. En efecto, al hablar de recuperación, lo que se pone en juego es la tensión entre dos fondos, esto es entre dos *actualizaciones* que no podrían coexistir pues el movimiento de metamorfosis que opera en el cuadrante (A) necesariamente hace *figurar* ese fondo “original” restituyéndole su estatus potencial. La inversión de los fondos tiene lugar sobre la idea de la re-estructuración del entorno desde la recuperación de un nuevo *medio* que aparece ahora envuelto en esa suerte de silencio numinoso que caracteriza la actualización que opera en la metamorfosis. La obsolescencia de *lo original* no es el paso hacia una ficcionalización (en términos estrictos) del entorno, por el contrario, opera como un vector de potencialización de un nuevo ambiente que se engrana en el todo poético que las tétradas, en general, mientan. Es por este motivo en particular que en el cuadrante (D), aquel en que se muestra *lo que recupera la recuperación*, aparece la idea del

reconocimiento de la forma, esto es, la re-actualización del *medio* recuperado que, ahora, opera como ambiente no-obsolescente, anclado al mecanismo de re-semantización que tendría su fulcro en el cuadrante (B) al que acabo de referirme.

En cuanto a la reversión, los McLuhan presentan la siguiente téttrada²²⁰ (LM, 228):

(A) Metamorfosis: acto y potencia
invierten roles

(D) Lo dinámico deviene estático



(C) Complementariedad

(B) Causa eficiente

Quizás esta sea una de las téttradas más claras y explicativas que presentan los McLuhan aunque no por ello, menos interesante y conceptualmente intrincada. La claridad inicial a la que me refiero pasa, en principio, por el hecho mismo de que la *reversión* es –de las cuatro Leyes– la que efectivamente sugiere la idea de cambio. En los tres casos anteriores, amplificación, obsolescencia y recuperación, lo que tiene lugar en los medios sí involucra la idea de movimiento y de *poiésis* en sus diversas formas, como lo he venido mostrado, pero sólo en el caso de la reversión puede verse un vector particular del movimiento: cuando un *medio* es llevado hasta su límite, sugieren los McLuhan, revierte en su opuesto. Esta es una característica

²²⁰

- A. Metamorphosis: Act and Potency switch roles.
- B. Dynamic becomes static.
- C. Complementarity.
- D. Efficient Cause.

que marca con ciertas particularidades la reversión y que encuentra su fulcro inicial en una idea que había sido ya enunciada en CM: “en cualquier medio o estructura, hay [...] un “punto de ruptura”, en el que el sistema se convierte de repente en otro, o bien franquea un punto de no retorno de sus procesos dinámicos” (CM, 57-58). Esta particular propensión hacia su otro de cada *medio*, es decir, su inherente y potencial capacidad de reversión está articulada a la idea del *calentamiento* (*heating*) que es el que llevaría al punto de ruptura que señala McLuhan en CM. El calentamiento sugiere el modo mismo en el que un *medio* es llevado al límite de su potencial hasta un punto en que da vuelta se transforma en un *medio* opuesto. Esta oposición se apoya, en particular, en lo que mienta la primera de las Leyes: la amplificación.

Habíamos visto cómo un medio *vigente* es aquel que logra operar la amplificación del modo más rendidor posible, creando un entorno o ambiente silencioso en el momento en el que actualiza su(s) potencia(s); lo que entra en juego con la idea de la reversión es, en mi opinión, una muy particular operación de *poiésis* en la que la díada figura-fondo se vincula desde la inversión de roles. Toda reversión traerá a la *figuralidad* (potencialidad) un fondo invisible (actual) y re-elaborará un fondo a partir del calentamiento del medio re-potencializado. Un par de ejemplos sencillos ayudarán a comprender esta idea: “una mesa de comidas, si es muy larga, deja de cumplir su función de facilitar el alcance, para la que originalmente fue concebida. Cuando la mesa está superpoblada, deja de ser un lugar donde compartir la comida, revierte en sitio donde los comensales invaden agresivamente el espacio del otro” (Terrence Gordon, 2005: 147)²²¹. Aunque se trata de un ejemplo muy sencillo, creo que allí puede apreciarse el punto que toca la reversión y hacer algunas precisiones al respecto. No se trata de que la reversión modifique en

²²¹ Sea este el momento para resaltar la profundidad con la que W.Terrence Gordon se aproxima a McLuhan en esta breve introducción a su pensamiento. Mi deuda con este texto es infinita pues, cuando lo adquirí desprevenidamente hace unos años con el fin de tener una nueva visión panorámica del trabajo de McLuhan, su lectura *revirtió* en el profundo interés por su obra que hoy se traduce en el texto que el lector tiene en sus manos. Es igualmente valiosa la reestructuración y ampliación de esta introducción emprendida en 2010: *McLuhan. A Guide for the Perplexed*.

términos necesariamente materiales el objeto: la mesa es la mesa y conserva las características esenciales que la identifican *qua* mesa; lo que tiene lugar es, más bien, una reversión desde el modo mismo como el arte-facto es incorporado por el usuario y en el modo como esa in-corporación *calienta* el arte-facto. La reversión no tiene que ver con el modo en el que se transforman materialmente los arte-factos sino con los modos en que su in-corporación se engrana en la complejización del sistema técnico y consecuentemente en los modos de re-configuración técnica del mundo que operan y son operados por (en) lo tecno-lógico de la tecnicidad. Muchas veces lo que subyace al *calentamiento* de un arte-facto no es necesariamente un llevarlo hasta un punto límite de saturación sino, por el contrario, los múltiples usos creativos que de él pueden hacerse y que sugieren nuevas formas de in-corporación, nuevos entornos y, consecuentemente, des-velan potencialidades ocultas del arte-facto hasta llegar al momento clave de la reversión²²². Es en el uso (lo que pone en escena la evidencia de su repercusión/re-mediación ecológica, ambiental, *societal*) y no en la recomposición material –al menos en principio²²³– donde parecería ubicarse la reversión en tanto movimiento poiético. Es así, como con estos indicadores iniciales, puede comprenderse lo que sucede en cada uno de los cuadrantes de la tétrada concerniente a la reversión.

Dicen los McLuhan que la reversión amplifica una “metamorfosis: acto y potencia invierten roles”. ¿Qué significa esto? Como lo venía diciendo, la reversión implica una particular *poiésis* que podría pensarse desde dos perspectivas. De un lado hay lecturas como la de Harman (2009) que ubican en este cuadrante (A) de la tétrada situaciones puramente cotidianas para explicar la inversión de los roles: “con la aparición de los embotellamientos (*traffic jams*) diarios y masivos, el automóvil se convierte más en una aburrida figura visible que en un medio silencioso y funcional y el alguna vez agotador viaje hacia el mercado se transforma en nuestro medio una vez más” (2009: 116). Esta lectura ubica la reversión en un cambio, llamémoslo así,

²²² Esto es clave en el arte, como lo mostraré en la parte final de este trabajo.

²²³ Porque este es un aspecto que no puede descartarse, simplemente quiero indicar que no constituye el elemento esencial del problema.

de la cotidianidad misma y muestra la metamorfosis en términos de la figura y el fondo –del acto y la potencia– en términos del funcionamiento mismo de los artefactos y del modo en el que estos re-configuran las percepciones. Con todo, hay ciertas posibilidades de la reversión que, a mi juicio, permiten ubicar esta metamorfosis en términos más densos y opacos. El paso a la figuralidad del automóvil no sólo trae consigo la actualización del viaje; hay aquí un punto clave para entender el movimiento que mienta la génesis simondoniana del objeto-técnico en la medida en que la reversión de un medio repercute en la totalidad del sistema técnico dis-locando los engranajes que constituyen las unidades temporales que –como lo mostré al iniciar de este trabajo– se concretan en la estabilización de un determinado momento del proceso de complejización. De este modo, la re-actualización de un medio que tiene lugar en la metamorfosis del cuadrante (A) produce un calentamiento que se extiende al todo del sistema técnico que, con Kline (1985), podríamos entender como un *sistema socio-técnico de uso*. La idea de Kline tiene un alto nivel de rendimiento aquí en la medida en que se apoya en el hecho de que es desde la combinación entre *hardware* y sus modos de uso, que las formas de extender las capacidades humanas pueden concretarse: no hay *medio* sin un hombre que lo haga tal, que lo transforme y sea transformado por él. Dialéctica estructurante/estructurado.

Si bien esta es una idea que ha sido desarrollada por mí a lo largo de este trabajo y en particular en esta tercera parte, quiero detenerme en ella en este punto pues podría quedar la sensación de una reversión autónoma de los *medios* en la que no operase lo tecno-lógico de la tecnicidad, punto que queda claro desde la idea del uso que, supone un hombre-usuario para quien el arte-facto tiene sentido. La problematicidad de este punto no es algo que emerja de una lectura al margen de la propuesta de los McLuhan en la medida en que en el cuadrante (B) de la tétrada se afirma, precisamente, la obsolescencia de la causa eficiente. Como ya lo he mostrado, una lectura heideggeriana de Aristóteles y su tetra-causalidad pone el énfasis en la causa eficiente y, desde mi perspectiva, el acento propio de

movimiento poiético operaría desde ese “principio primero de donde proviene el cambio” y que he venido explicitando desde lo tecno-lógico de la tecnicidad y, más puntualmente, desde la operación que mienta la *dobles poiésis* de lo tecno-lógico. El punto que no parece quedar del todo claro es el modo en el que nos McLuhan suponen que la reversión hace obsolescer la causa eficiente. Una posible explicación podría darse desde la idea de una linealidad subyacente a la causalidad eficiente que habría sido puesta en tela de juicio en la téttrada de la téttrada presente en LM3. En efecto, allí se sostiene, como aparece más arriba que la téttrada, en tanto dispositivo heurístico, “vuelve obsoletos el análisis lógico y la causalidad eficiente”, sugiriendo con esto, en principio, que el movimiento tetrádico al suponer una sincronía deja por fuera la posibilidad de un acercamiento lineal al modo en el que los arte-hechos “viven” en su incorporación a la totalidad intersistémica. Hasta aquí el ejercicio de los McLuhan es perfectamente coherente pues, al sostener una visión sincrónica del movimiento de las téttradas elimina una causalidad lineal que podría entenderse en términos de una suerte de *superación* de etapas precedentes, logran captar de un modo abarcante y coherente el proceso mismo que se da en la génesis simondoniana de los arte-hechos. Ahora bien, creo que lo que hay que repensar es la idea misma de causa eficiente desde lo que el pasaje de *Física II* sugiere.

Aunque Aristóteles habla de un principio primero, al hacer un abordaje filosófico de la complejización del sistema técnico y en el momento de pensar lo tecno-lógico de la tecnicidad, quizás sea necesario fracturar en parte la literalidad misma del planteamiento aristotélico (como lo hacen en muchos casos los McLuhan) para pensar la causa eficiente en términos de tecno-logía. Este término, al que preferentemente he llamado lo tecno-lógico de la tecnicidad, es el que constituye la piedra angular para pensar la causalidad eficiente en este contexto, en la medida en que logra convocar la capacidad poiética que marca los estadios de complejización y que es, en últimas, la que permite a los McLuhan la posibilidad de sostener coherentemente la idea de la reversión. Contrariamente al modo en el que lo

plantea Harman, no creo que la causa eficiente miente un modelo de explicación lineal; es aquí cuando debemos fracturar a Aristóteles. Si bien el de Estagira habla de un principio primero, debemos ser cuidadosos en el momento de tomar el sendero metafísico; no podemos pensar que en el momento de explicar las concreciones de lo técnico en la era eléctrica –manteniendo el contexto de pensamiento mcluhaniano– debamos pensar en términos de un principio remoto que obsolesce en el devenir histórico y fenomenológico de los arte-factos. Por el contrario, creo que lo que se verifica es la continua re-configuración de la causalidad eficiente, el λόγος que subyace a lo tecno-lógico, en tanto ensamblado en la estructura estructurante/estructurada que constituye el sistema técnico, también se ve inmerso en un devenir histórico y fenomenológico como el de los arte-factos. Si se quiere –espero se me permita esta licencia– lo tecno-lógico de la tecnicidad aparece urdido en una suerte de génesis procesual similar a la del objeto-técnico y, en ese sentido, tampoco tiene un *hic et nunc* en los que quede totalmente delineado. En ese sentido, la obsolescencia de la causalidad eficiente no debe tomarse simplemente como la negación de la linealidad sino, más bien como la re-configuración constante de lo tecno-lógico que, cada vez, opera acompañadamente con la complejización y, consecuentemente, con la evolución técnicas. Esto es lo que puede leerse entre líneas cuando los McLuhan sostienen que el arquetipo, llevado al límite, puede transformarse en cliché de nuevo (Cf. LM, 106 y ss.). El punto límite es, entonces, un punto de transformación que sólo puede ser pensado en la medida en que hay una causa eficiente, ese λόγος que fractura al arte-facto mismo re-potenciándolo; la obsolescencia que los McLuhan ubican en el problemático cuadrante (B) es, en ese sentido, performativa.

El cuadrante (C) de la tétada sostiene que la reversión recupera la complementariedad. Este punto es más claro que los anteriores y ayuda a percibir más claramente la problematicidad de del cuadrante (B) a la que acabo de referirme. Cuando se habla de recuperar la complementariedad se pone sobre la mesa la tensión que mienta el proceso de calentamiento del *medio*, que se traduce

en la dupla medio-medio revertido. El paulatino calentamiento que lleva hasta los límites un *medio* vigente y revirtiéndolo mienta la intervinculación entre las operaciones de actualización y potenciación que operan en las tétradas y supone una continua actividad de re-composición en la que el punto límite de un medio lleva a la re-actualización de su complementario. De ahí que esta idea sea útil en el momento de pensar el problema de la causalidad eficiente pues, así como la complementariedad no puede ser pensada linealmente siguiendo un patrón de ida y regreso, lo tecno-lógico también se reconfigura en cada momento en que se da el calentamiento. El punto final lo da la idea presentada en el cuadrante (D) a propósito de lo que revierte la reversión: lo dinámico deviene estático. Después de las consideraciones que he hecho hasta aquí, este punto no presenta mayores problemas. Efectivamente, si el calentamiento lleva a la reversión y la reversión recupera la complementariedad, a lo que nos enfrentamos es a una sensación constante de cambio y, al estar imbuidos en ella, el dinamismo se reviste de estaticidad. Los cambios, los movimientos propios de la complejización del sistema técnico, así como la alternancia de los *medios* vigentes en términos de complementariedad resultan difíciles de percibir para quienes habitan el ambiente que estos constituyen. La reversión hacia la estaticidad que se vislumbra aquí, no es otra cosa que el punto límite de la ley misma de la reversión desde la que, cada vez, se re-compone el ambiente-entorno: la estaticidad es una ilusión necesaria en este punto pues, como espero haberlo dejado claro en este último acápite, resulta impensable para pensar lo técnico. El *medio* se calienta, revierte y se re-compone reversando en su complementario, re-componiendo al hombre mismo y a su *lógos* técnico. El *medio* es el mensaje.

IV. CODA

LA (IN)VERSIÓN FINAL EL ARTE COMO ANTI-MEDIO

1. AMBIENTES, CLICHÉS Y SONDAS

*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

*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

El movimiento tetrádico que se señalaba en la parte inmediatamente anterior de este trabajo, mostraba la particular tensión que tiene lugar en la díada figura-fondo y el modo en el que los dos términos se re-componen y re-configuran al ser pensados en el proceso de la complejización y la evolución técnicas. Las Leyes de los *medios*, tal como las proponen los McLuhan, muestran cómo esa particular tensión entre figura y fondo desemboca en la concreción de ciertos ambientes que, en últimas, terminan coincidiendo con aquello que mienta la idea del *medio* vigente. Ya en varios lugares de este trabajo he mostrado cómo una de las aristas clave para pensar la idea de *medio* en McLuhan tiene que ver con la concepción de la realidad como totalidad y con una comprensión de la complejización técnica en términos ecológicos. El Apotegma, en las varias (in)versiones que he propuesto

hasta aquí, se ha presentado como una sentencia que, si bien ha resultado flexible y polisémica, 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 poético de operación y que está en constante movimiento, tal como lo he mostrado en el acercamiento a las tétradas y a las Leyes de *medios*. Ahora bien, una aproximación final al Apotegma, su última (in)versión, estaría anclada a una de las hipótesis más sugestivas que dibuja McLuhan a lo largo de su trabajo y que tiene que ver, precisamente, con la idea de un anti-*medio* o anti-ambiente (*anti-environment*) y cuya concreción sería la tarea –consciente o no– del arte y del artista.

La comprensión del *medio* como entorno ha hecho 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 des-ocultar propios de lo tecno-lógico de la tecnicidad 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 en el que 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. 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 en la era que hace legible el macro-mito encarnado en la luz eléctrica; 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 en LM y a la que ya he hecho una alusión explícita al hablar del arte-facto. Como lo he mostrado ya, la noción de arte-facto es amplia en la medida en que se ancla no sólo a la idea, más obvia y tradicional del objeto-simple o hardware, sino también a una suerte de engranajes procesuales que como el lenguaje, las leyes, las ideas y, más ampliamente, con una serie de dominios que, tradicionalmente no entrarían dentro

de la categoría de arte-factos. Ahora bien, junto con esta primera ampliación de la idea del arte-facto, en LM, los McLuhan sugieren que, en “el nuevo diccionario” que han construido, la idea de arte-facto se extiende aún más allá e incluiría “entidades [...] estéticas, artes o ciencias” (LM, 224). La inclusión del arte como arte-facto 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 intersistémica. Esta idea, que aparece dibujada en varios lugares de la obra de McLuhan se concreta –o mejor, aparece estabilizada– en un iluminador pasaje de AG:

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” (AG, 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, parece haber en la base otra problemática clave atinente al modo mismo en que el fondo –como ya lo sabemos, *actual*– resulta imposible de percibir en la medida en que obra como un todo silencioso y, a su vez, poiético en la medida en que (macro) míticamente crea las estructuras fundamentales que se concretan en la cosmovisión vigente. De algún modo, lo que McLuhan intenta mostrar aquí es el modo en el que los *medios* concretan su propia capacidad poiética arquitectando un *sensorium* que, diríamos, en tanto 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

re-emergir el fondo pero en términos de un anti-*medio* que resultaría ser una suerte de fondo re-potenciado. 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, como lo he ya mostrado) 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 en la segunda parte de este trabajo 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 escritural de la modernidad que habría puesto en un lugar privilegiado la vista respecto de los demás sentidos, creando una suerte de “predisposición (sesgo, *bias*) visual” (CE, 24; LM, 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” (LM, 15). El sesgo visual evidencia, entonces, 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 en los modos de des-ocultamiento que operan en lo tecno-lógico de la tecnicidad 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 macro-mítica de los *medios* permite hacer una lectura del modo en el 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 a aclarar aquí: el trabajo del arte es el de despertar al hombre de un cierto sonambulismo –encarnado, en CM, 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 in-corporados. 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 tanto fondo-y-figura, re-configura el modo en el que se comprende la realidad, el modo mismo en el que los hombres tecno-lógicamente 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 su propio Hölderlin y hacer del arte un lugar sacrosanto en el que re-emerge lo humano. La visión de la técnica 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 irrupción²²⁴ de un nuevo *medio* y del modo en que esta irrupción evolutiva re-configura el *zeitgeist*.

En ese sentido, en CA, McLuhan explora la idea del *ambiente como cliché*, que será el punto de toque para estructurar esta reflexión final sobre el arte y el modo en el que, en esta (in)versión puede ser pensado el Apotegma; si en la parte anterior me acercaba al cliché McLuhaniano en términos de una extensión –esto es, de un *medio* en un su acepción más “simple”–, en este momento habrá que acercarse a otro de los modos en los que lo comprende el canadiense: el cliché es una sonda (CA, 53 y ss.). Quizás la idea de la sonda sea 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

²²⁴ 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.

sondas. Carezco de una posición o un punto de vista determinados” (CF, 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, 2003: 47)²²⁵.

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 en ella tenían lugar desde una visión que estuviera imbricada en la totalidad. La mirada del letrado 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 pre-juicio 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 CA, se propone la idea de pensar el cliché en términos de una sonda, esto es, en términos

²²⁵ 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)”. (En Marchessault, 2005: 53).

de una suerte de arte-facto que permita cavar lo suficiente para recuperar ese fondo que aparece como olvidado en medio de lo que he llamado la *irrupción* que acontece en cada momento de la complejización del sistema técnico. De ahí que McLuhan afirme en CA que

[...] 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 espectaculares²²⁶ (CA, 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 momento²²⁷. 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,

²²⁶ Original: “[...] 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.”

²²⁷ 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 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 (2007:128).

en términos cotidianos, se tiene de lo técnico. Sin embargo, McLuhan retoma una idea que es clave –ya tratada en otro lugar de este trabajo– y que tiene que ver con la idea de que el lenguaje constituye el arte-facto humano más complejo y con el modo en el que éste modela las formas de empoderamiento del mundo. La doble *poiésis* que opera desde lo tecno-lógico de la tecnicidad ya nos había dado algunos elementos de base para pensar este punto en la medida en que el des-velamiento del mundo operaba a partir una doble operación de onomástica y comprensión subyacente al *lóγος* técnico mismo: el mundo *aparecía* en virtud de una organización técnica de empoderamiento. Este punto quedaba además reforzado por la idea mcluhaniana del lenguaje en términos de *medio* masivo cuya cualidad macro-mítica otorgaba legibilidad al entorno. El punto de McLuhan gravita en términos de una gradación de la complejización técnica que, si bien operaría evolutivamente (en términos de un Simondon), también se estructura desde la idea de una fragmentación de lo técnico que se presenta como especializado y fracturado; en otras palabras: el lenguaje es el arte-facto más complejo y constituye el macro-mito por excelencia y, en adelante, asistimos 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. La metaforicidad mcluhaniana mienta precisamente este punto: el lenguaje brinda las estructuras de base, es –digámoslo así– el *lóγος* primero sobre el que se asienta el mundo como hecho técnico pero este es, a su vez, re-modelado por las técnicas–fragmentadas y especializadas– que se concretan en los estadios continuos de la evolución. Así, el modo en el que el cliché lenguajístico 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 re-configuración del lenguaje en términos de arte-facto 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 arte-facto complejo y pensemos los modos en que este se reconfigura; quizás 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” (IF, 18). El lenguaje, en tanto arte-facto, debe ser pensado como inmerso en el movimiento tetrádico, esto es, como sometido a los movimientos que las Leyes traen consigo y que mientan, ya lo he mostrado, toda suerte de cambios y mutaciones performativas. El modo en el que el arte-facto-lenguaje muta obedece sí 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 la dialéctica estructurante/estructurado que es, en últimas, la que mienta el símil de Wittgenstein entre lenguaje y ciudad: en tanto arte-facto 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 re-configuración. El movimiento no es paradójico en la medida en que, aún los macro-mitos, no escapan al cambio que opera desde las Leyes y, precisamente por ello, McLuhan puede permitirse hablar de clichés: en tanto estructurantes los macro-mitos suponen una suerte de estabilización que, sin embargo, está en constante re-composición en virtud del polo estructurado de la relación dialéctica; así nuestras extensiones, los *medios*, los arte-factos, son clichés en la medida en que se instalan re-configurando nuestro existir, nuestra cosmovisión y son in-corporados en virtud de su repetibilidad hasta el punto en que olvidamos su existencia.

El cliché funge como sonda en la medida en que sólo desde lo ya in-corporado es posible percibir los modos en los que se da la complejización técnica, y el desvelamiento que aquí tiene lugar es sólo posible desde lo que McLuhan llama el *espejo retrovisor*: “debido a que el presente es siempre un período 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” (AG, 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 in-corporada. 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 arte-factos fragmentados y especializados que se le desprenden constituirán, a su vez, clichés en tanto 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 comunicación²²⁸ 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 (CA, 57).

Creo que aquí se abre un punto clave: parte de la esencia del cliché es que es, de algún modo, olvidado y, más aún, invisibilizado en tanto fondo. No somos conscientes de un cliché más que cuando lo tematizamos, pues el cliché se instala cómodamente en la cotidianidad. El hablar de un cliché lingüístico como “verde-como-el-césped” remite más claramente a la idea de una expresión agotada, es cierto, pero aún 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;

²²⁸ No debe perderse de vista aquí que, para McLuhan, “comunicación” significa, fundamentalmente, *cambio*.

ahora bien, el hablar de un motor de un automóvil como cliché mienta algo similar pues no es el motor en tanto 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 in-corporación no supone un movimiento consciente. El cliché está anclado a la invisibilidad pues sólo 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* tiene, para McLuhan, una connotación ambiental: la idea del *medio*, del arte-facto, 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 intersistémica; cuando líneas arriba hablaba del *zeitgeist* 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, des-oculta. La comprensión ambiental de los *medios* que tiene McLuhan es, consecuentemente, una comprensión tecno-lógica. 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, como ya se mostró, 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; aún bajo la forma de un cliché nuevo, encarna la posibilidad misma de descriptar 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 al 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 y que tiene que ver con el hecho mismo de que se trata de una suerte de arte-facto al cual estamos tan habituados que se hace invisible a nuestra percepción y de 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”(CE, 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 el lenguaje, en su operación anclada a la doble *poiésis* de lo tecno-lógico de la tecnicidad des-oculta el mundo pero, en términos de la cotidianidad, no somos conscientes de los efectos que este produce. 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 fulcro en la in-corporación de la técnica. En este sentido los ambientes constituyen clichés. El pasaje de CA citado páginas 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’, afirmaba McLuhan:

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 (GG, 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. Ya en la segunda parte de este trabajo me había referido a la modernidad en términos de una experiencia de anclada a lo escritural y, en esa idea de experiencia, podía verse *in nuce* lo que la idea del ambiente mienta para McLuhan. Hablar de una *Galaxia Gutenberg* tiene que ver con la necesidad de comprender los cambios que la complejización técnica de lo escritural opera 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 como 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 GG, 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 sólo en GG, sino también en MM y CE, 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 CM, 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 nuevos²²⁹” (OC, 3). Con esta idea McLuhan parece revelar lo que entraña su idea 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, como estos dos elementos aparecen imbricados en una única relación que evidencia el modo mismo en el que opera lo tecno-lógico de la tecnicidad. Cuando McLuhan sugiere que los ambientes constituyen una organización de energías disponibles lo que esta idea mienta es el hecho mismo de que los modos en los que el hombre des-oculta su mundo parten de ese mismo mundo. Lo tecno-lógico re-configura el mundo en virtud de un plexo referencial ya existente y, desde el cual, operan los des-ocultamientos 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 tecno-lógico de la tecnicidad, es la resulta 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 impresionados por las viejas costumbres como sí lo están por las nuevas²³⁰ (OC, 4).

Estamos inmersos en un ambiente que nos modela y que no percibimos, que nos hace ser lo que somos y que actúa replegado 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 poiética puesto que en la medida en

²²⁹ Original: “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”.

²³⁰ Cursivas mías.

que deviene para nosotros imperceptible su capacidad performativa es mayor; como lo diría el mismo McLuhan en la más famosa de sus re-formulaciones del Apotegma: el *medio* es el masaje. Ahora bien, esta capacidad poiética-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 lo tecno-lógico de la tecnicidad 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 tecnológico del hombre sobre la tierra pero, sobre todo, la imposibilidad de reducir la reflexión sobre los *medios* a las objetivaciones objetuales; en este sentido la alusión hecha más arriba a la génesis de Simondon quiere mostrar el entretrejimiento 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 poiética* pues la actividad de cualquier sistema repercute necesariamente en todos y cada uno de los elementos que lo conforman. Ahora bien, esta invisibilidad poiética 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 arquitectada 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).

2. ARTE, ARTISTAS Y ANTI-MEDIOS

I want you to stay away from them. Those mondo-weirdo video guys. You know, in some countries, like Argentina, making subversive video is considered a criminal act. They execute people for it. In Pittsburgh... WHO KNOWS?
Max Renn. Videodrome

The artist picks up the message of cultural and technological challenge decades before its transforming impact occurs. He, then, builds models or Noah's arks for facing the challenge that is at hand
M. McLuhan

En OC aparece la figura del artista como un sujeto anti-social, esto es, como un sujeto dis-locado del devenir silencioso que entraña la configuración de los nuevos ambientes que se concretan con la complejización técnica. Esta idea nos re-envía a las afirmaciones de David Sarnoff que McLuhan recoge en CM y que ponen sobre la mesa la posibilidad de un sonambulismo frente a la técnica misma y a su relación transductiva con el hombre. Como lo señalé líneas arriba, no hay en McLuhan una visión fatalista de la técnica sino, más bien, algo que ya desde Stiegler era claro y que pasa por el problema mismo de *la incomprensión de lo técnico como rasgo constituyente de lo humano*. Si hay un sonambulismo esto poco o nada tiene que ver con una suerte de im-posición de la técnica ni de una inversión de roles en la relación transductiva (que sería gramaticalmente imposible) sino, precisamente, una invisibilidad inherente a los modos en los que actúa lo tecno-lógico de la tecnicidad; de algún modo, lo que podría afirmarse aquí es que el cambio sólo se hace visible en el momento en el que ha sucedido o, dicho de otra manera, los efectos de cualquier técnica sólo se hacen visibles en el momento en el que han dejado de ser *actuales*. La tensión potencia-acto que se despliega desde los movimientos tetrádicos ha evidenciado precisamente este punto y ha mostrado que la invisibilidad del fondo, su operar silencioso, no es otra cosa que el modo mismo en el que los *medios* re-configuran el existir del hombre. La alusión al arte es particularmente interesante porque pone sobre la mesa no un movimiento de

subversión sino de tematización. En 1969, en la entrevista que le hiciera la revista Playboy, McLuhan sostenía que

[...] el hombre debe, por simple estrategia de supervivencia, darse cuenta de qué es lo que le está sucediendo, a pesar del posible dolor que ocasione esa comprensión. El hecho de que no lo haya hecho en esta época de lo electrónico es lo que ha hecho de esta, además, la época de la ansiedad, que a su turno se ha convertido en su *Doppelgänger* –la época terapéuticamente reactiva de la *anomie* y la apatía. Pero a pesar de nuestros mecanismos autoprotectivos de escape, la percepción de campo-total engendrada por los medios electrónicos nos está posibilitando –verdaderamente, obligándonos– a buscar una conciencia de lo inconsciente a la comprensión de que la tecnología es una extensión de nuestros propios cuerpos. Vivimos en la primera época en la que el cambio ocurre lo suficientemente rápido para que ese patrón pueda ser reconocido por la sociedad en general. Hasta la presente época, esta percepción había sido reflejada primero por el artista, quien ha tenido el poder –y el coraje– del vidente para leer el lenguaje del mundo exterior y relacionarlo con el mundo interior (PB, 237).

La toma de conciencia de la situación de cambio parecía inquietar a McLuhan ya en 1969. De sus palabras es posible colegir una suerte de desconfianza en la inexactitud misma de las percepciones que se tienen a través de las imágenes especulares del retrovisor; la estrategia de supervivencia de la que se habla aquí, es en últimas, el modo mismo del hombre de asir su propio *zeitgeist* y poder vislumbrar el modo en el que el mundo se des-oculta ante sí. El mismo McLuhan sabe que esa toma de conciencia es un proceso lento y que, si bien la realidad electrónica (en la que él mismo está inmerso) supone un avance al respecto, “la gente está empezando a comprender la naturaleza de su nueva tecnología, pero todavía no en número suficiente –y no lo suficientemente bien [...]” (PB, 238). Esto implica que, a pesar de la aceleración, de la velocidad angélica que caracterizaría la época electrónica, la invisibilidad de los presentes permanece allí y

que, la labor del artista está anclada, precisamente, a la tematización del propio presente.

Desde la idea del arte, McLuhan construye su sugestiva noción de anti-*medio* (*antienvironment*) que, a estas alturas, podemos comprender como un sinónimo de anti-ambiente. La idea no es, en principio, del todo clara pues McLuhan habla de estos anti-*medios* en términos de una relación de visibilización del fondo invisible que constituyen los *medios* vigentes, esto es, el anti-*ambiente* o anti-*medio* opera como un dispositivo de toma de conciencia –de percepción– del ambiente en el que estamos inmersos. Aunque McLuhan utilizó su idea del anti-*medio* en una miríada de oportunidades a lo largo de su obra, creo que un buen lugar para empezar a pensar esta idea sea, precisamente, retomar la obra misma del canadiense en términos de un ejercicio anti-ambiental. Veamos.

Una de las críticas más fuertes que sus detractores hicieron en su momento a McLuhan tenía que ver con el hecho mismo de que utilizaba los libros para criticar la escrituralidad moderna, la supremacía de lo visual y el recorte de la figura con el consecuente olvido del fondo. En principio, esta objeción parece tener sentido en la medida en que trabajos como GG parecerían contradecir los postulados mismos que McLuhan critica. Ahora bien, un acercamiento un tanto más fino a su obra permite rebatir esta objeción inicial. Como lo ha señalado adecuadamente Marchessault, “aunque McLuhan ha sido criticado por utilizar los libros para condenar la cultura libresca (Williams, 1967), claramente él ha trabajado en la reconfiguración (*redraft*) de la estructura lineal del libro- esencialmente para hacer del libro una obra de arte” (2005: 118). Esta observación de Marchessault es profundamente sugerente en la medida en que re-ubica la intención misma del propio McLuhan y los alcances de su escritura. Situemos cuidadosamente este punto. Un acercamiento a GG con unos anteojos un tanto menos modernos que los de sus críticos –tipo Williams– permitiría identificar la disposición no lineal de su armazón y su estilo aforístico y desestructurado permite ver que la intención del

autor está allende el proyecto tradicional del libro en su sentido estricto; de igual modo, la revisión de otros de sus trabajos más conocidos como MM, CA y VP evidencia la incorporación de la imagen como parte fundamental del proyecto y el modo de presentación pone de manifiesto una toma de distancia desde los límites de lo que es puesto en entredicho aquí y su anclaje escritural en el sentido estrictamente moderno²³¹. Lo que quiero decir es que, más allá de las críticas que puedan hacerse a McLuhan buscando incongruencias y contradicciones entre su proyecto crítico y su objetivación, el todo de su obra constituye un anti-*medio* en el sentido más propiamente mcluhaniano: un vector de toma de conciencia y de tematización del ambiente silencioso en el que habitamos. No quiero decir con esto que debemos considerar, de entrada, a McLuhan como un artista en el sentido estricto de la palabra mas sí, quizás, en términos de lo que él mismo consideraba como tal, esto es, como un personaje capaz de leer los cambios que la complejización del sistema técnico trae consigo: “el artista es aquel que en cualquier campo, científico o humanístico, capta las implicaciones de sus acciones y de los nuevos conocimientos de su tiempo” (CM, 86). De ahí que el punto de toque de su obra no es otro que el de abrir las puertas para pensar el advenimiento de una re-configuración ambiental operada por la electricidad, con las consecuencias que esto trae en términos de las aristas fundamentales para pensar las mutaciones en la producción de la subjetividad.

Posiblemente este sea uno de los fulcros para comprender la tarea filosófica que constituye el pensar la técnica y el que haga de la concepción ambiental del *medio* mcluhaniano una herramienta que ofrece un profundo rendimiento en este ámbito. A mi juicio, la idea del ambiente puede interpretarse como el gran punto de llegada del Apotegma y su entretrejimiento con el arte pone en evidencia lo impensado de la técnica en términos de la estrecha relación que tiene con el modo mismo en el que el hombre se empodera de su entorno; en otras palabras, al sostener que el *medio*

²³¹ De hecho, CA es presentado alfabéticamente al mejor estilo de una enciclopedia. Un interesante punto es notar que en la letra T se incluye una “Tabla de Contenido” que, como es obvio, funciona al modo de una ironía.

es el mensaje, McLuhan mostraba cómo pocas veces somos conscientes del propio *zeitgeist* y cómo nuestra relación con la totalidad es un punto que debe ser evidenciado desde los márgenes.

De este modo, la concepción del arte –tal como lo plantearía McLuhan– podría comprenderse, esencialmente, desde dos lugares:

1. McLuhan sostiene que la obra de arte es un “medio (*means*) indispensable para la percepción de los ambientes que, como tales, son imperceptibles” (OC, 3). Esta idea aparece anclada a la dialéctica que existe entre *medio* y anti-*medio* y que supone la transformación, la mutación, de los viejos *medio*-ambientes en anti-*medios*: el viejo *medio* se hace visible al obsolescer y deviene una obra de arte. Esta idea, problemática en principio, está sustentada en el hecho mismo de que *el contenido de un medio es siempre otro medio* y, en ese sentido, la estetización de los *medios* obsoletos tiene que ver con la re-semantización que el nuevo ambiente hace de ellos: el contenido de la televisión son las películas, pero la televisión en tanto *medio* es absolutamente imperceptible; de igual manera, Platón, dice el canadiense, “cuando escribir era novedoso [...], transformó el diálogo oral en una forma de arte” (UM, 13). En este sentido, McLuhan muestra cómo “el siguiente medio (*medium*), cualquiera que sea – puede ser el ambiente-satélite o la extensión de la conciencia– incluirá la televisión como contenido, no como ambiente, y la transformará en una forma de arte²³²” (IE, 164). La visión del espejo retrovisor nos mantiene anclados al contenido del *medio* que no es otra cosa que el *medio* obsoleto y

²³² Sobre esta idea McLuhan sugiere: “It is plain that the content of Plato's work, of his new written form, was the old oral dialogue. The content of the print technology of the Renaissance was medieval writing. For 200 years after printing there was hardly anything printed except medieval texts- think of poor Don Quixote! Don Quixote was the victim of the current Renaissance craze for medieval comic books or medieval romances” (IE, 164).

que nos muestra no el presente en términos propiamente ambientales sino una re-semantización del pasado.

2. De acuerdo con lo trazado en el punto anterior es posible, entonces, dar cuenta del rol del arte y de los artistas, aunque los términos no sean los más claros dado el modo en el que lo pone McLuhan. La elevación al estatus artístico de un medio anterior no debe conducir a la contemplación embelesada de un “contenido” de la obra sino, más bien, a la toma de conciencia del propio presente, sí a través de un pasado que re-emerge, pero sobre todo desde la mirada de las condiciones dadas por la complejización del sistema técnico. Dice McLuhan: “como nuestras proliferantes tecnologías han creado toda una serie de nuevos ambientes, los hombres han tomado conciencia de las artes como “anti-ambientes” o “contra-ambientes” que nos dan los medios para percibir el ambiente²³³” (UM, 14).

De estas dos observaciones se desprende la piedra angular para entender lo que McLuhan busca con la idea del anti-*medio* y que se engrana sobre una distinción clave entre *soporte* y *contenido*. Como ya lo he mostrado, el *contenido* no es más que otro *medio* y, en ese sentido, la mirada debe ser dirigida no a *esa* figura de modo recortado –la dificultad perceptiva propia del sesgo visual– sino a la totalidad formada por el fondo-y-figura en la que lo que he llamado *soporte* no es otra cosa que el ambiente invisible. En este sentido, la mirada que parece sugerir McLuhan es una que sea capaz de captar la realidad desde el ojo mismo del huracán, tarea que está en manos del artista que, en palabras de Wyndham Lewis, es descrito como aquel que “siempre se encuentra escribiendo una detallada historia del futuro porque es el único consciente de la naturaleza del presente” (CM, 86). Ya páginas arriba he mostrado que la concepción que McLuhan tiene del artista es más amplia que la aquella que encontramos inserta dentro de nuestro lenguaje cotidiano y que, en ese sentido, puede hacerse extensiva no solamente a las

²³³ Cf. IE, 164.

prácticas estéticas sino a las ciencias en general; lo artístico está dado, para McLuhan, sí por una suerte de genialidad que, empero, poco o nada tiene que ver con el toque innato, *natural*, que le daría, por ejemplo, Kant a su noción de genio que –en la *Crítica del Juicio*– es descrita como “*capacidad espiritual, innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte*²³⁴” (§46). Hago esta brevísima alusión a Kant no sólo porque su *Crítica del Juicio* ha sido un lugar de referencia para pensar el arte y en particular el modo en el que se da la relación entre espectador y obra, sino para evidenciar que la noción de artista de McLuhan dista de cualquier capacidad *natural* y aparece como anclada, ante todo, a una capacidad de ver los cambios que acontecen en un determinado *hic et nunc*; en McLuhan lo artístico está dado por una agudeza perceptiva, no por una capacidad o don natural.

Ahora bien, aunque el mismo McLuhan podría ser considerado un artista desde esta apuesta en particular, es necesario matizar su propia visión sobre su época y encararlo con nuevos ojos; esto es, la realidad a la que hoy –en el siglo XXI– nos enfrentamos no es la misma que el canadiense esbozó en las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado. Su punto de quiebre está, a mi juicio, en una comprensión algo exacerbada de su propio presente; veamos. En IE, McLuhan elabora de manera más explícita una tesis presente tanto en CM como en CA, según

²³⁴ Con el fin de hacer menos abrupto este breve paso por Kant, que no pasa de ser una mención, me permito dibujar aquí las características centrales del genio en los términos en los que lo pone el filósofo de Königsberg:

1. La originalidad es la primera y esencial característica del genio. En tanto capacidad espiritual innata el genio implica un talento que no puede aprenderse según una regla. Esto es, no es posible hacer una poética en la cual se enseñe a ser genio. La obra del genio produce aquello para lo que no puede darse ninguna regla determinada, es decir, es la naturaleza quien da la regla.
2. La originalidad no siempre lleva consigo elementos dignos de ser tenidos en cuenta, en palabras de Kant, también puede haber absurdos originales. Los productos del genio no deben nacer ellos de la imitación mas sí servir de modelo, es decir, ser ejemplares.
3. El genio no está en capacidad de descubrir por sus propios medios o emprender una indagación científica acerca de cómo realiza sus productos, “sino que da la regla de ello como naturaleza, y de aquí que el creador de un producto que debe a su propio genio no sepa él mismo cómo en él las ideas se encuentran para ello, ni tenga poder para encontrarlas cuando quiere, o, según un plan, ni comunicarlas a otros en forma de preceptos que los pongan en estado de crear iguales productos [...]” (§46).
4. Es la naturaleza la que da la regla al arte en la medida en que se esté hablando aquí de un arte bello.

la cual, la aceleración técnica de su presente permitiría hacer del ambiente mismo una obra de arte: “en nuestro tiempo podemos ver que el *pop art* consiste en tomar el ambiente exterior (*outer environment*) y ponerlo en la galería o en cualquier lugar interior, sugiriendo que hemos alcanzado una etapa en la que hemos empezado a procesar el ambiente como una forma de arte” (IE, 165). Ciertamente McLuhan debía haberse sorprendido por los alcances de un Warhol o de un Jasper Johns y por las posibilidades de la tematización de los fenómenos que poblaban la entera experiencia vital del hombre: unos zapatos de polvo de diamante, una simple lata de sopa. Con todo, vale la pena preguntarse aquí por los alcances de la afirmación mcluhaniana en la medida en que la complejización del sistema técnico, en muchos casos ha dificultado la legibilidad del mundo y se ha traducido en abstrusas discusiones éticas y políticas sobre la naturaleza y el artificio, sobre los alcances de la técnica y, sobre todo, sobre lo humano mismo. Sin duda, McLuhan da algunas pistas que son del todo valiosas pero, aclaro, habría que ser muy cuidadosos con su visión del presente en la medida en que su implosiva era de la electricidad quizás nos haya devuelto a las formas de vida propias de una aldea (global) pero, bajo ningún punto de vista, puede afirmarse que hemos llegado a la conciencia plena del propio ambiente. Quizás la invisibilidad propia del fondo tenga que ver con la acelerada complejización del sistema técnico y el modo en el que se han actualizado una miríada de potencias que, hasta hace no mucho, pertenecían al dominio de la ciencia ficción. Nos enfrentamos ahora a una de las diádas más problemáticas dentro de la discusión estética contemporánea, la atinente a la relación arte-técnica. En medio de este panorama, que empiezo apenas a trazar, reaparece la idea clave del anti-*medio* que, hechas las salvedades precedentes, ilustra de una manera realmente afortunada los vectores de fuga que se trazan hoy desde el arte.

Como ya lo sabemos, para McLuhan los ambientes no son contenedores pasivos sino procesos activos que, dada su estructura penetrante, son imperceptibles; de ahí que “los anti-ambientes, o las contra-situaciones creadas por artistas,

proporcionan recursos de atención directa y nos permiten ver y comprender con mayor claridad” (MM, 68); de igual modo, en otro lugar el canadiense sostiene, en una línea de argumentación similar, que “una de las peculiaridades del arte es la de servir como un anti-ambiente, una sonda que hace el ambiente visible” (EA, 17). Esto evidencia la postura que tiene, en su concepción amplia, McLuhan de lo que significa el arte y que ancla directamente a la reflexión sobre la técnica:

Si los hombres pudiesen dejarse convencer de que el arte es un preciso conocimiento por adelantado de cómo vérselas con las consecuencias psíquicas y sociales de la próxima tecnología, ¿no se harían todos artistas? ¿O emprenderían una cuidadosa transcripción de las nuevas formas de arte en mapas de navegación social? Siento curiosidad por saber qué pasaría si el arte fuese reconocido de repente por lo que es, es decir, *una información exacta acerca de cómo reorganizar nuestra psique para adelantarnos al próximo golpe de nuestras facultades extendidas* (CM, 86).

Lo más interesante de esta aproximación es que el problema es puesto en términos de una relación que sugiere un movimiento acompasado entre arte y técnica y que los sitúa en una suerte de dominio común, no escindidos como tradicionalmente suele ubicárseles. Para McLuhan el arte no es otra cosa que una respuesta a una situación ambiental determinada; lo que se pone de manifiesto aquí es una particular tensión, continua, persistente, entre técnica y arte en términos del *medio* y su reflejo tematizante, el *anti-medio*. Esta capacidad tematizante del arte es, de algún modo, una especie de *perturbación*, un ruido, que altera el orden propio del silencio ambiental pues no debe olvidarse que los artistas, al igual que los niños, son seres antisociales; por ello, “el artista debe perturbar a su audiencia haciéndola consciente de su automatismo o de su propia insuficiencia en su vida diaria. Allí donde la mera supervivencia agota las energías creativas como en nuestra frontera, pocos se atreven a enfrentarse a su público con una visión estética” (AG, 160). Hay una tensión que se percibe inmediatamente aquí, ya no en términos de *medios* y *anti-medios* sino de artistas y su público. Como es de esperarse, para McLuhan esta escisión sólo puede ser pensada en términos de percepción, esto es, entre un

público sesgado visualmente y un artista cuyas capacidades para percibir el fondo-y-figura desbordan con creces las capacidades de su audiencia. El arte es la irrupción de un ruido en un fondo silencioso sobre el que se yergue, diría McLuhan, ese denso entramado que constituye la cultura sesgada visualmente. Este es un punto del todo inquietante pues pone de manifiesto que, para el canadiense, el fenómeno del arte es, ante todo, occidental y visual. Hay un pasaje bastante visitado de LM donde se evidencia este punto en particular: “El historiador del arte durante largo tiempo intentó descifrar la pregunta: ¿en qué momento desarrollan las culturas primitivas el arte? Evidentemente, los balineses no se habían aún enfrentado a este problema cuando respondieron: “no tenemos arte, hacemos todo lo mejor posible” (LM, 226). El arte es parte del sesgo visual, más exactamente es su contraparte. La *perturbación* propia del arte supone el sesgo visual como *medio* sobre el cual erigirse como *anti-medio*, la oposición entre artista y público no es otra cosa que la dialéctica de base para pensar el trabajo metafórico del artista, es decir, el trabajo necesario para “ver el todo de una situación a través del todo de otra situación” (LM, 225).

3. **FINALE. ARTE, ÉTICA Y POLÍTICA**

*No hay arte transgénico sin un compromiso firme y la aceptación de la
responsabilidad por la nueva forma de vida así creada*

E. Kac

*Las preocupaciones éticas son de capital importancia en cualquier obra artística y se hacen más
cruciales que nunca en el contexto del arte biológico. Desde la perspectiva de la comunicación
entre las especies, el arte transgénico reclama una relación dialógica entre el artista, la
criatura/obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella*

E.Kac

*Biotech is Godzilla
Sepultura*

*En política, el contenido del nuevo conservadurismo es
es el liberalismo de viejo cuño*

M. McLuhan

He trazado hasta aquí los rasgos que marcan la idea de McLuhan a propósito del arte como anti-*medio* evidenciando algunos de sus límites y, a la vez, sus posibilidades en términos de *perturbación* de un orden instituido y del automatismo de la vida diaria. En este tramo final del trabajo quiero acercarme a McLuhan desde fuera y pensarlo en una nueva dimensión, esto es, anclándolo a debates estéticos más contemporáneos y mostrando cómo su idea del arte como anti-*medio* puede ser llevada a otro nivel si se le engrana en una dimensión ético-política que abra la posibilidad para re-leer nuestra propia realidad.

En la primera parte de este trabajo, con Sloterdijk y Serres, abría la necesidad de pensar la técnica desde una perspectiva no dualista en la medida en que el repertorio de certezas sobre el que nos movemos es cada vez más difuso y contingente. Hoy se abre ante nosotros un mundo en el que la complejización misma de lo técnico opera de modo tal que las aparentemente más sencillas ideas, como lo natural y lo artificial²³⁵, han devenido polisémicas y han abierto amplios espectros de debate. El arte ha logrado ubicarse allí, en las grietas de los debates que se han dado y ha puesto la reflexión en nuevos términos, tematizando el *medio*,

²³⁵Cf. Parte 1.

fungiendo entonces, precisamente, como anti-*medio*. Ahora bien, esta idea McLuhaniana puede ser extendida y pensada desde una nueva dimensión en la que la perturbación propia del arte funge como la apertura de una suerte de espacialidades extraterritoriales en las que se dis-locan el silencio del *medio* y aparece tematizado en términos de fondo-y-figura, permitiendo una visión de la totalidad desde la concreción de *disensos* que son, en últimas, los que permiten tomar conciencia del propio ambiente y ver cuáles son sus límites y posibilidades, así como los retos que van implícitos dentro de la continua dinámica que marca la complejización y la evolución técnicas y su engranaje con el arte que, como señala McLuhan, ha sido “el único escape o antídoto que ha tenido el occidental ha tenido hasta hoy sido por medio de la empresa artística. Todo arte serio [...] funciona satíricamente como espejo o anti-*ambiente* para librar al usuario de la tiranía de su medio autoimpuesto” (LM, 226).

Quiero empezar, entonces, con la idea del *disenso* a partir del sugerente trabajo de J. Rancière quien, a mi juicio, desde una perspectiva aparentemente distante, pone sobre la mesa una argumentación anti-ambiental a propósito del arte. Con todo, antes de llegar a la noción misma del disenso, debo partir de la escisión que propone el filósofo de Argel entre dos tipos de comunidad, *policía* y *política*, entendidas como dos formas antagónicas de partición de lo sensible común, del *sensorium*²³⁶. Resulta particularmente sugerente este punto pues permite iniciar un acercamiento a la noción misma de política en Rancière y comprender a lo que apunta la idea de “la constitución ‘estética’ de un espacio que es común en razón de su misma división” (Rancière, 2005: 56). En últimas, la pregunta inicial que trato de responder tiene que ver con la idea de una particular construcción de la política

²³⁶Esta idea de Rancière, *la partición de lo sensible (partage du sensible)*, constituye un término clave que resulta interesante para comprender el modo en el que espacios, tiempos, roles y competencias aparecen nítidamente delimitados en nuestro entorno. En efecto, los roles de los individuos parecen cada vez mejor definidos en virtud de la posición que ocupan en el entramado social: a un individuo X corresponde un rol Y en un espacio Z. Hay una especie de cartografía muy bien delineada del *deber ser* de la vida y una serie de reglas, tácitas o no, que se cumplen en virtud de un orden bien establecido.

que pasa por la necesidad de la comprensión no esencialista de un *sensorium* común y de la noción clave: el disenso.

En primer lugar, habría que mostrar, con Rancière, que hay un equívoco latente detrás de aquello que generalmente se entiende como política. El equívoco subyace en el hecho mismo de que la política tiende a ser comprendida en términos de una trama de procesos (administrativos, judiciales, ejecutivos) que, de algún modo, funcionarían como garantes de “la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución” (Rancière, 1996: 43). En otras palabras, a lo que tradicionalmente se asigna el nombre ‘política’ tiene que ver, más bien, con una serie de ordenamientos necesarios para dar legitimidad a un cierto modo de partición de lo sensible que funcionaría sobre un *continuum* de supuestos que determinan los modos de hacer y las posiciones a lo largo y ancho del entramado social. Esta noción equívoca de la política es reinterpretada por Rancière bajo la idea de *policía*. Aunque los vocablos ‘política’ y ‘policía’ comparten su raíz etimológica, en castellano el uso común tiende a escindirlos de manera radical en tanto designan –insisto, en el uso cotidiano– dos unidades semánticas diversas. Sin embargo, una aproximación un tanto más fina a la idea misma de la *policía* permite comprender un poco mejor la bipartición propuesta por Rancière.

Apelando al lexicógrafo, es posible distinguir una acepción particular del vocablo *policía*: “buen orden que se observa y guarda en las ciudades y repúblicas, cumpliéndose las leyes u ordenanzas establecidas para su mejor gobierno”. En este sentido, la idea de Rancière apunta mucho más a los modos de administración de un determinado entramado social que al sentido coercitivo con el que suele emplearse el vocablo. El punto central estriba, entonces, en el hecho mismo de que la idea de la política se ha visto desdibujada en virtud de lo que podría llamarse una opacidad semántica que la disuelve en múltiples y complejos mecanismos de regulación y mantenimiento. La policía se presenta, diría Rancière, como un tipo

de partición de lo sensible que instaaura y regula los espacios del ser, del decir y del hacer. Desde la perspectiva “administrativa” que he intentado explicitar, la policía establece un determinado orden de lo visible, lo decible y lo efectuable que, recuperando ciertas ideas de Aristóteles, regula el persistente contrapunto entre discurso y ruido²³⁷. Esta operación de regulación (u ordenación, partición...) entra entonces a dibujar los marcos de visibilidad propios del entramado social y cumple lo que me atrevo a llamar un papel de normalización y de escritura de la regla. Las dicotomías normal/anormal, dentro/fuera se presentan aquí como supuestos de un tipo de partición de lo sensible que se apoya esencialmente en lógicas binarias que se traducen, en un vocabulario más *policivo*, en una ruptura entre el *tener parte* (estar dentro del discurso) y el *no tener (ser un sin) parte* (ser simplemente un ruido). Cabe abrir una pregunta fundamental: ¿Qué es, entonces, la política?

Propongo reservar el nombre de política a una actividad bien determinada y antagonica de la primera (la policía): la que rompe con la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por

²³⁷ Rancière retoma un célebre pasaje de la *Política* en el que se establece la distinción entre λόγος y φωνή para evidenciar la particularidad del hombre como ser social:

La razón por la cual el hombre es un ser social, más que cualquier abeja y cualquier animal gregario, es evidente: la naturaleza, como decimos, no hace nada en vano, y el hombre es el único animal que tiene palabra. Pues la voz es signo del dolor y del placer, y por eso la poseen también los demás animales, porque su naturaleza llega hasta a tener sensación de dolor y placer e indicársela unos a otros. Pero la palabra es para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo y lo injusto. Y esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad (1253a, 9-18).

Original: διότι δὲ πολιτικὸν ὁ ἄνθρωπος ζῶν πάσης μελίττης καὶ παντὸς ἀγελαίου ζῶου μᾶλλον, δῆλον. οὐθὲν γάρ, ὡς φαμέν, μάτην ἢ φύσις ποιεῖ: λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῴων: ἢ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον, διὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει ζῴοις μέχρι γὰρ τούτου ἢ φύσις αὐτῶν ἐλήλυθε, τοῦ ἔχειν αἴσθησιν λυπηροῦ καὶ ἡδέος καὶ ταῦτα σημαίνειν ἀλλήλοις, ὁ δὲ λόγος ἐπὶ τῷ δηλοῦν ἐστὶ τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερὸν, ὥστε καὶ τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἀδίκον: τοῦτο γὰρ πρὸς τὰ ἄλλα ζῶα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόνον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἴσθησιν ἔχειν: ἢ δὲ τούτων κοινωνία ποιεῖ οἰκίαν καὶ πόλιν.

La versión corresponde a: *The Works of Aristotle*. Ed. W. D. Ross. Oxford: Clarendon Press. 1957.

En este pasaje Aristóteles da como característica fundamental del ser-político del hombre su λόγος que, recordemos, en griego designa tanto la ‘razón’ como la ‘palabra’. En este sentido el hombre se distancia de los demás animales que tendrían solo φωνή la capacidad, mucho más simple, de emitir sonidos. Sobre esta estela se sitúa Rancière al proponer la separación entre discurso y ruido.

definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte. Esta ruptura se manifiesta por una serie de actos que vuelven a representar el espacio donde se definían las partes, sus partes y las ausencias de partes. La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (Rancière, 1996: 45).²³⁸

La piedra angular de esta argumentación a propósito de la policía tiene que ver, entonces, con la imposibilidad de pensar en procesos heterogéneos dentro del *sensorium común*, toda vez que estos ya están previamente gestionados y, al determinar lógicas de corte binario, establecen una partición de lo común que se apoya sobre la idea de lo que Rancière denomina *consenso*. Permítaseme aclarar aquí que esta idea de consenso no apunta directamente a lo que indicaría el vocablo latino *consensus*, su raíz etimológica. Más que a un *acuerdo* o a una *armonía de intereses*, Rancière propone lo que llama una comunidad del “sentir”, aquella “en la que incluso los datos a partir de los cuales se deciden acuerdos y desacuerdos se consideran objetivos e incuestionables. Acuerdos y desacuerdos (que) significan entonces elecciones entre distintas maneras de gestionar las posibilidades ofrecidas por este estado de los lugares, que se impone de forma parecida a todos” (2005: 58).

Estamos aquí de frente a una discusión que parecería estar, en principio, ajena a los intereses de McLuhan pues el revestimiento del ambiente en términos políticos no parecería tener mucho que ver con las apuestas del canadiense. Empero, creo que hay aquí un nexo que es fundamental en la medida en que no puede pensarse la técnica de modo neutral y como separada de los elementos múltiples que conforman la totalidad intersistémica. En ese sentido, la apuesta ambiental de McLuhan reviste un componente político pues, si los *medios* traen consigo una serie de “consecuencias individuales y sociales” (CM, 29) es claro que tales consecuencias no pueden desconocer una dimensión política y deben estar

²³⁸ Texto entre paréntesis mío.

imbuidos en la partición de lo sensible que propone Rancière. Lo visible, lo decible y lo efectuable no son categorías que puedan ser pensadas por fuera de la complejización del sistema técnico y, así las cosas, el modo de empoderamiento técnico del mundo estará siempre revestido del matiz político que sugiere Rancière ya sea de modo policivo o propiamente político, en los términos en los que he explicado esta bipartición. En ese sentido, el sonambulismo mcluhaniano no tiene que ver, a mi juicio, simplemente con la incompreensión de la técnica en su dimensión densa y abarcante; Sarnoff es sólo una de las caras para pensar este sonambulismo. Desde otra orilla, es posible pensar la técnica en términos policivos. Una buena forma de acercarse a este problema es, precisamente, desde su anclaje con el arte; así, en las líneas que siguen me ocuparé de la que, a mi juicio, constituye una de las manifestaciones artísticas anti-ambientales por excelencia en nuestro tiempo: el arte transgénico y, en particular, el trabajo del artista brasilero Eduardo Kac.

Ahora bien, abrir la posibilidad de pensar en algo como el arte transgénico sugiere, de entrada, reconocer toda una serie de mutaciones culturales producidas por el impacto de la técnica en nuestra vida. El término como tal ha sido acuñado por Kac de la siguiente manera:

Propongo que el arte transgénico sea una nueva forma de arte basada en el uso de las técnicas de ingeniería genética para transferir genes sintéticos a un organismo o material genético natural de una especie a otra, a fin de crear organismos vivientes singulares. La genética molecular permite al artista construir el genoma de la planta y del animal para crear nuevas formas de vida²³⁹ (2008: 236).

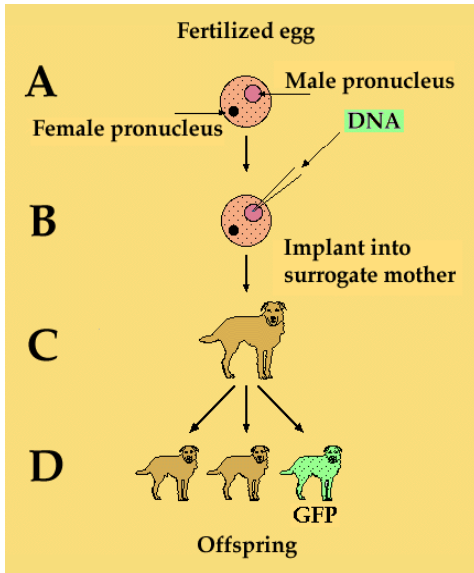
Hay entonces una particular confluencia entre arte y técnica (engranados, por supuesto, en la complejización del sistema técnico) que no deja de ser inquietante.

²³⁹ Sigo la paginación de la siguiente edición: Kac, E (2008) *Telepresence & Bio Art*. University of Michigan Press. Ann Harbor. Empero, sigo la traducción del artículo *El Arte Transgénico* incluido en el texto anterior disponible en línea en: <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/kak1101/kak1101.html>

De algún modo, los discursos atinentes al arte y sus relaciones con la técnica no son en absoluto una novedad ni pueden circunscribirse a un cierto tipo de pensamiento de corte esencialmente tardomoderno. El problema que se pone sobre la mesa con Kac tiene que ver con el hecho mismo de que, hasta en las más osadas vanguardias (haciendo excepción del *body art* quizás) sus creaciones constituían artificialidades inertes. Desde una pintura rupestre hasta una video escultura de Paik, se trataba de creaciones artificiales, inorgánicas, en las que jamás intervenía un ser vivo, excepción hecha, claro está, del artista. ¿Qué pasa cuando esto cambia? ¿Qué pasa cuando son seres vivos los que resultan intervenidos por el artista-creador-reconstructor? Un punto de partida para intentar comprender el arte transgénico tiene que ver con la necesidad de emborronar y distorsionar los prejuicios que existen en torno a la idea de arte y de artista en la estela del mismo McLuhan.

En primer término, las obras de arte que se proponen aquí no constituyen artificialidades inertes, se trata de seres vivos, *creados* o *ideados* por el artista quien abandona su condición de demiurgo para convertirse en creador. En efecto, la propuesta del arte transgénico se apoya esencialmente en la manipulación de las bases nitrogenadas presentes en el ADN y que constituyen el alfabeto genético: Guanina, Adenina, Citosina y Timina (G, A, C, T). Ahora bien, como lo indica Tomasula, “toda forma de vida, desde un pichón, una vaca un tomate o un humano” (2002:140) está compuesta por este alfabeto genético de cuatro letras, lo que nos lleva a pensar, inicialmente, como la manipulación genética de una especie tiene consecuencias directas sobre todas las otras. Cada vez es más común oír conversaciones entre científicos genetistas, filósofos o bioeticistas en las que el tópico tiene que ver con la manipulación genética. Pero ¿Qué pasa cuando el discurso se desplaza hacia el arte y cuando el artista empieza a re-armar el alfabeto genético con fines *estéticos*?

La reflexión aquí está engranda de modo cercano con lo que plantea la complejización del sistema técnico. Lo que propone Kac tiene que ver, esencialmente, con la tematización del ambiente invisible en el que estamos



inmersos y del que no percibimos sus efectos. Para comprender este punto de manera más cercana quiero acercarme brevemente a una de las obras más famosas de Kac y que constituye uno de los experimentos anti-ambientales por excelencia de los últimos años: *GFP Bunny* (*Conejita PVF*) del año 2000. Se trató del primer mamífero manipulado genéticamente con fines artísticos y que generó un profundo debate alrededor a los alcances de las obras de arte y al rol de los artistas. El concepto

fundamental de la obra consistía en la creación de un animal transgénico, una conejita, mediante la manipulación genética insertando un gen fluorescente extraído de la medusa *Aequoria Victoria* del nordeste del Pacífico: “Se extraen óvulos fecundados de una hembra y (B) el ADN que lleva el gen GFP se inyecta en el pronúcleo masculino. (C) A continuación, se implantan los óvulos en una madre portadora. (D) Algunos de los cachorros expresan el gen GFP” (Kac, 2008; 238) (Ver figura)²⁴⁰.

Alba, la conejita, es albina y no es verde todo el tiempo, solamente fluoresce cuando es iluminada con un tipo determinado de luz. El proyecto, que se concretó con la *creación* de Alba, ya había tenido un antecedente conceptual propuesto por el mismo Kac con su obra *GFP K9* (*Canino PVF*) que, si bien nunca vio luz, proponía la creación de un canino transgénico fluorescente a partir de óvulos fecundados de Xoloitzcuintli, una particular raza de perros calvos mexicanos. La *Conejita PVF*,

²⁴⁰ Gráfico tomado de (Kac, 2008:238).

que vio la luz el 29 de abril de 2000²⁴¹, era una obra estructurada en tres momentos centrales que iban ligados a 1) la creación de la conejita fluorescente 2) el debate en torno a la Conejita y 3) la integración de Alba al entorno social, la inserción ambiental.



transgénico, Kac sostenía:

Precisamente en el tercer punto estribaba el momento central de este trabajo de Kac, cuya recepción generó profundas resistencias toda vez que ponía sobre la mesa los aspectos atinentes a la “creación” de animales con fines estéticos, esto es se presentaba como un modelo abiertamente anti-ambiental, como un anti-*medio*. La posibilidad de crear y manipular vida se convertía entonces en el principal reto que debía afrontar el arte transgénico; sin embargo, la intención del artista no era, de entrada ajena a estos interrogantes. Refiriéndose a Alba, pero en una afirmación que podría hacerse extensiva a todo el arte

²⁴¹ En Jouy-en-Josas, Francia, con la ayuda de los científicos Louis Bec, Louis-Marie Houdebine y Patrick Prunnet. Alba debía haber sido mostrada al público en el programa *Artransgénique* del festival Avignon Numérique, en junio de 2000, pero su exhibición fue prohibida por la dirección del instituto de investigación donde la coneja fue modificada.

Sea este el momento para aclarar que “a diferencia de muchos artistas que actualmente intentan promover un intercambio de experiencias entre arte y ciencia, Kac no utiliza los conceptos científicos sólo como referencias, citas o pretextos, a título de inspiración o metáfora de su trabajo artístico, sino, por el contrario, como el fundamento más profundo de su creación. Esto implica para Kac enfrentar muy seriamente todos los detalles de la *démarche* científica y buscar la comprensión más profunda posible del área del conocimiento en la que está actuando, como también, por otra parte, no endosar ninguna visión determinista de la genética, basada en la idea delirante de que el gen encierra el secreto último de la vida. Su meta siempre es la dimensión simbólica de la genética y no simplemente su dimensión operacional” (Machado; 2000b:257). Así mismo, afirma Kac que “El empleo de la proteína verde fluorescente en un perro es absolutamente inofensivo, ya que la GFP es independiente de las especies y no requiere ninguna proteína o sustrato adicionales para la emisión de la luz verde. La GFP se ha expresado con éxito en varios organismos huésped, como la E. Coli o la levadura, y en células de mamíferos, insectos, peces y plantas.”(Kac, 2008:237)

Como artista transgénico, no estoy interesado en la creación de objetos genéticos, sino en la invención de sujetos sociales transgénicos. Lo que es importante es el proceso completamente integrado de creación de la conejita, trayéndola a la sociedad, proveyéndola de un ambiente amoroso, cuidadoso y esmerado, en el cual ella pueda crecer segura y sana. Este proceso integrado es importante porque pone a la ingeniería genética en un contexto social en el cual la relación entre las esferas pública y privada es negociada [...] *La palabra "estética", en el contexto del arte transgénico, debe ser entendida como aquella que significa creación, socialización, e integración doméstica en un solo proceso.* El asunto no es hacer que la conejita resuelva requisitos o caprichos específicos, sino gozar de su compañía como individuo (todos los conejos son diferentes), siendo apreciada por sus virtudes intrínsecas, en interacción dialógica (2008: 271)²⁴².

Por supuesto, la propuesta de Kac abría (y aún hoy lo hace) toda una serie de interrogantes que desbordan, de entrada, la simple reflexión estética. Si bien su obra puede enmarcarse al menos tentativamente dentro del llamado arte conceptual, resulta políticamente más interesante pensarla desde lo que Calabrese (1987) llama la *monstruosidad*; en efecto, Kac se presenta como un excéntrico creador de monstruos: seres vivos (en este caso particular) que transgreden el *ordo naturae* y que constituyen un exceso de tipo conceptual y formal. El problema del escándalo²⁴³ que generaría todo anti-*medio* está aquí plenamente presente y es una de las piedras angulares dentro de la reflexión ético-política que han abierto este tipo de propuestas estéticas. De hecho, el arte transgénico se articula en un ambiente de corte consensual y funge como anti-*medio* en gran medida en la medida en que se presenta como un ruido que altera el discurso controlado y regulado de la partición policiva de lo sensible: abre la posibilidad de pensar en el fondo invisible, tematiza el propio presente. En otras palabras, la fractura de los códigos dominantes y el emborronamiento de la ontología propuesta desde el ambiente invisible supone considerar el arte transgénico como ajeno a cualquier tipo de

²⁴² Cursivas mías.

²⁴³ Como lo entiende Calabrese: “etimológicamente ‘piedra de tropiezo’, del griego *σκανδαλον*, es decir, algo que amenaza con hacer caer algo más durante su recorrido normal” (1987:76).

orden instituido y, por supuesto, lleva a pensar en los argumentos poco refinados por parte de muchas críticas que reprueban trabajos como el de Kac y que se escudan en posturas de corte reaccionario sustentadas, muchas veces, en dogmas de corte religioso. La discusión es poco refinada en la medida en que los argumentos que se esgrimen en contra del arte transgénico suelen ser argumentos de autoridad que, por lo general, desembocan en falacias *ad hominem* y que permanecen anclados a una suerte de *humanismo teocéntrico*, por paradójica que esta expresión pueda sonar. De hecho, lo poco refinada de la discusión a propósito del arte transgénico se juega sobre la incomprensión de la técnica, su relación transductiva con lo humano y su constante inmersión en el movimiento de complejización/evolución que, por supuesto, hace necesario fracturar la estaticidad de las categorías de base como, por ejemplo, la de lo humano mismo. En este sentido, Machado anota cómo una noción aparentemente indiscutible desde lo biológico como la de *vida* debe ser pensada en términos de una perspectiva anclada a la complejización de lo técnico:

[...] para dentro de un tiempo, que la vida podrá programarse en su nivel más fundamental, el nivel de los genes que transmiten las informaciones sobre la vida. La totalidad de las artes, hasta ahora, se limitaron a una manipulación más o menos sofisticada de la materia inanimada, efímera y entrópica. La fabulosa y aterradora novedad es que, a partir de ahora, será posible elaborar información, imprimirla en la materia viva y hacer que esta información se multiplique y se preserve *ad infinitum*, por lo menos mientras pudiera existir vida en el planeta. Y más: dentro de poco tiempo, será posible no sólo mimetizar las formas de vida conocidas, sino también crear formas “alternativas” de vida, con sistemas nerviosos de otra naturaleza, inclusive con procesos mentales diferentes de los que conocemos (2000b: 253).

Los aspectos propiamente políticos del arte pensado como anti-*medio* poco o nada tienen que ver con el hecho mismo de que el arte re-presente la política o no; en medio de un panorama puramente consensual, en el que la posibilidad de disentir es considerada una trasgresión, una perturbación, el arte ha sido llamado a abrir

esos nuevos espacios de disenso, a plantear la posibilidad de una re-partición de lo sensible que, me atrevo a decir, abre la posibilidad de pensar el propio presente, el ambiente invisible en el que tiene lugar nuestro mundo. Nos encontramos ante un panorama del consenso en el que un llamado como el del arte transgénico es considerado simplemente ruido pues convoca a una necesaria re-partición (anti-ambiental) de lo sensible. El rol del artista parece dislocarse y abre el espacio a nuevos escenarios de reflexión que obligan a pensar nuestra relación con el mundo, con nosotros mismos y con el otro. La realidad que muestra el arte transgénico tiene que ver con el hecho mismo de que hoy por hoy es posible manipular el material genético directamente, es posible integrar ADN extraño con mucha precisión en nuevos genomas y los artistas pueden crear o encargarse de sus propios genes²⁴⁴ o sus propios mamíferos (caso *GFP Bunny*): la ingeniería genética, engranada a la complejización del sistema técnico es nuestro ambiente; el *medio* es el mensaje. El problema aquí no tiene que ver con si tal acción es *buena* o *mala*, las categorías morales sobre las que, paradójicamente, se ha arquitectado la ética ambiental-policiva-invisibilizadora; creo que la pregunta clave no es si Kac y sus discípulos juegan a ser dioses. Lo que realmente habría que preguntar es qué nos obliga a pensar la posibilidad real de la manipulación genética. La posibilidad de crear quimeras o monstruos es, de hecho, una realidad.

Quizás aquí harían eco ciertas palabras de Haraway (2008) –espero se me permita este breve paréntesis– que valdría la pena pensar en torno al rol de una disciplina aún naciente como la bioética en el mundo contemporáneo:

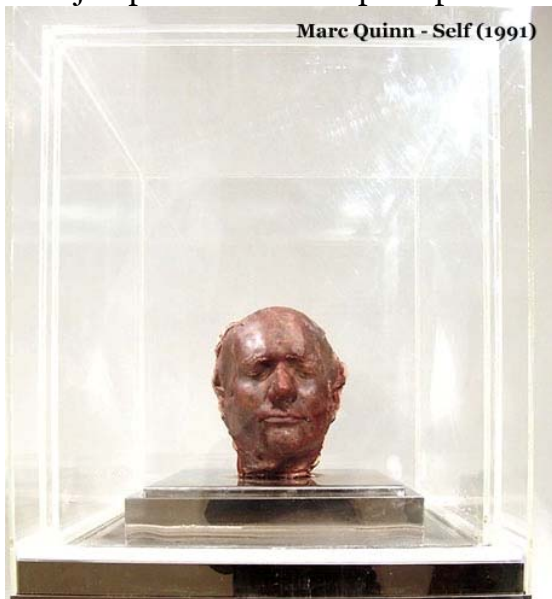
“¿Por qué es aburrida la bioética?”

En gran parte porque se trata de un discurso regulatorio, consensual, que usualmente tiene que ver con *no hacer algo*, “con una necesidad de prohibir, limitar, vigilar, estar atento contra las amenazantes *tecnoviaciones*, con una

²⁴⁴ Es el caso de *Génesis* (1999), otra de las obras más conocidas de Kac.

necesidad de limpiar después de que la acción (trasgresora) ha tenido lugar o simplemente prevenirla, evitarla” (Haraway, 2008: 136)²⁴⁵. Parecería que una buena parte de la bioética sigue enclavada en un dualismo, un tanto maniqueo, que habría que repensar: de un lado, la sociedad, del otro todos los monstruos vivientes y por venir, producto de la técnica y su continua complejización en tanto sistema.

Un ejemplo interesante para pensar este punto es el trabajo de un artista como



Marc Quinn quien en 1991 presentó su trabajo *Self*, una escultura de su propia cabeza hecha con nueve litros de su sangre congelada y mantenida bajo refrigeración; cada cinco años Quinn crea un nuevo *Self* con sangre fresca. Igualmente interesantes resultan los trabajos de Jana Sterback quien dibuja con una pluma cargada con sangre VIH positivo y anticoagulantes, el *Thanatron* de Jack Kevorkian, máquina que permitía a los

pacientes suicidarse bajo su supervisión o sus pinturas sobre el Holocausto hechas con su propia sangre. Ciertamente en estos casos no estaríamos hablando propiamente de arte transgénico, se trata de bio-arte, una categoría cercana que nos permite seguir pensando el problema central. El uso que Quinn o Sterback hacen de la sangre es trasgresor –un ruido– en la medida en que sugiere nuevos juegos de lenguaje que fracturan el código dominante. El discurso de la aberración o de la marginación tiene que dar lugar a nuevas lógicas del hacer y del pensar que restituyan un diálogo en el que sea posible salir de un escenario consensual e ingresar a uno disensual o anti-ambiental.

²⁴⁵ Traducción mía.

Desde esta mirada, la idea del *escándalo* es cada vez más interesante en la medida en que se entienda como ‘piedra de tropiezo’ o como ‘trampa puesta al enemigo’; la posibilidad de escandalizar no tiene que ver, entonces, con el capricho de la excentricidad o con la pose, muchas veces vacía, de la dificultad formal; tiene que ver con la posibilidad de abrir espacios de disenso que permitan pensar, de nuevo, en una re-partición de lo sensible. Precisamente sobre la noción de consenso Rancière muestra como el problema, la a-politicidad tiene que ver con un sistema de opiniones bien cimentado, en últimas, es consenso es un modo de producción de realidad:

El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común. [...] Para el consenso las cosas no son lo que son. Desde su punto de vista, el desacuerdo tiene que ver únicamente con las ideas, intereses, sentimientos y valores a través de los cuales las aprehendemos. *Se puede discutir sobre todo esto pero no sobre los datos mismos*, a no ser que borremos la línea que separa realidad y ficción. Frente a esta lógica el problema no consiste en denunciar la información oficial, el papel de los medios, etc. El problema consiste en crear formas de intervención que no se limiten a suministrar otros datos, sino que cuestionen esta distribución de lo dado y sus interpretaciones, de lo real y lo ficticio (Rancière, 2005: 77).

Es este un punto que resulta crucial para entender el porqué de la importancia arte transgénico dentro del panorama de la estética contemporánea y su rol anti-ambiental. En efecto, mientras la mayor parte de las posvanguardias habían caído en una suerte de ejercicio de *deja vu* de lo ya realizado por las vanguardias de la primera mitad de siglo, dando como resultado un arte consensual –muchas veces distante, otras estático– el arte transgénico logra, y creo que esta es su función principal, crear *desacuerdo* en medio de una época abiertamente despolitizada. De ahí, la matiz abiertamente *ética* de las críticas que se hacen a esta forma de arte.

Sin embargo, habría que entender cuál es la idea de la ética que vemos aquí. Como ya lo ha indicado acertadamente J.C. Lévêque a propósito del trabajo de Rancière:

La postpolítica contemporánea se distingue por su tonalidad propiamente *ética*: haber elegido la política pura como ámbito de reflexión lleva consigo, por una parte, el final de toda política en el sentido propio del análisis de Rancière, o sea como irrupción de *los que no cuentan nada*; por la otra, el melodrama humanitario, que excluye cualquier posibilidad para los excluidos de tener conciencia de su exclusión y de reivindicar su participación *política* en la sociedad. La ética sustituye a la política y tiende a caracterizar la ideología dominante, con una mezcla de democracia formal y humanitarismo que bloquea, de hecho, toda posibilidad de acción política [...] otro aspecto de la dominación de la ética en cuanto práctica humanitaria es la sumisión a la lógica económica del mercado global; la democracia formal impide toda nueva subjetivación, a través de sus prácticas de gestión, de la *governance*. Eliminando así toda posibilidad de *desacuerdo*, se produce un *acuerdo* artificial que oculta el potencial del conflicto propio de la sociedad contemporánea. La sociedad del consenso es entonces una sociedad donde el conflicto queda oculto, y la participación política un acto puramente formal, una gestión de los votos y de las plazas que tiene muy poco que ver con la política en cuanto espacio de afirmación de nuevas subjetividades (Lévêque, 2005: 184).

Un último ejemplo de las posibilidades del arte transgénico es ubicable en dos obras que, a diferencia de Kac, no utilizaron ningún tipo de manipulación genética; sin embargo ésta constituyó su fulcro principal.

En 1998, en cerca de Pasadena, California, abrió sus puertas una boutique con un muy particular nombre: *Gene Genies Worldwide*²⁴⁶. El peculiar almacén tenía muy claro lo que ofrecía a sus compradores: “la llave al máximo y más sofisticado campo de juego para el consumidor de la revolución biotécnica”. Allí se vendían toda serie

²⁴⁶ Sigo de manera no textual la descripción sucinta de la obra que hace Andrews (2007).

de rasgos genéticos nuevos, para los usuarios que quisieran modificar su fenotipo y su personalidad. En últimas esta boutique permitía a sus compradores personalizar(se) a través de la inclusión de genes humanos y no humanos, tanto así, que uno de los artículos más apetecidos por los compradores era el gen de supervivencia propio de las cucarachas. El tipo de recepción sorprendió a los propietarios del almacén, toda vez que ninguno de los productos estaba inmediatamente disponible. La boutique y todo el discurso que la acompañaba eran una obra creada por los artistas Kart Mihail y Tran Kim-Trang quienes buscaban poner sobre la mesa el espinoso y eludido tema de la manipulación genética de nuestros propios cuerpos.

No deja de ser interesante pensar cómo una obra tipo *GFP Bunny* genera un profundo rechazo en nuestra sociedad, pero ante la apertura de una boutique como *Gene Genies Worldwide* la posibilidad del propio *upgrade* no se hace esperar. En el momento en el que el genoma humano sea lo suficientemente conocido como para ser manipulado ¿qué pasará cuando podamos decidir a propósito de ciertas características físicas? En el momento en el que la modificación corporal abandone el mundo análogo de los tatuajes y los *piercings* para desplazarse hacia el ámbito de lo digital en el multiverso de las ciencias de la información, en un mundo que adora la belleza ¿quién quisiera entonces no ser bello pudiendo elegir serlo?

No se trata, insisto, de pensar en términos de crueldad con la pequeña Alba, sino de poner sobre la mesa el problema político en términos reales y de buscar ciertos diálogos aún no explorados como el que existe entre manipulación genética y consumo cotidiano. El artista canadiense Adam Brandejs abrió otro interesante espacio de diálogo al proponer sus *Genpets* (2005). A través de un sitio web (www.genpets.com) se ofrecía lo que parecían ser una especie de seres con rasgos oscilantes entre humano y animal que “no son juguetes o robots, respiran. Usamos un proceso llamado "Zygote Micro Injection", que es un método para combinar

ADN o mezclar proteínas de diferentes especies²⁴⁷". La página ofrece un interesante catálogo que permite al consumidor elegir el carácter²⁴⁸, la apariencia e incluso el tiempo de vida de su *Genpet*. El proyecto de Brandejs fue bastante exitoso y en poco tiempo la página se convirtió en una de las más visitadas de la red. De nuevo, era el arte quien ponía sobre la mesa el problema de la manipulación genética y lo sacaba de los escenarios ocultos de los laboratorios y por fuera del hermético dominio de los expertos.



Hoy que trasegamos en medio de una complejización vertiginosa del sistema técnico –aquella que fascinaba a McLuhan–, quizás de esa *moda técnica* a la que con cierta ironía se refiere Hottois (1991), es necesario sentar nuestras brújulas de pensamiento en lógicas no binarias y no maniqueas. El problema no tiene que ver con la elaboración de un

discurso apologético que haga del trabajo de los artistas transgénicos el punto más alto de la cultura contemporánea, eso también sería un despropósito. De lo que se trata aquí, es de poder pensar desde nuevos puntos de referencia una realidad efectiva, ciertas posibilidades científicas que se objetivan sí en Alba, pero también en miles de genes creados en laboratorios con fines no necesariamente científicos; se trata de pensar, insisto, en el ambiente invisible del que hablara McLuhan pero que se presenta como ético-polícivamente cargado. La tarea está en poder leer

²⁴⁷ En línea: <http://www.genpets.com/meet.php>

²⁴⁸En http://www.genpets.com/features_cc.php puede encontrarse este particular catálogo:

Genpet Rojo™ - Atlético y enérgico

Genpet Naranja™ - Aventurero, confidente y curioso

Genpet Amarillo™ - Juguetón y divertido

Genpet Verde™ - Colaborador, armonioso y pacífico

Genpet Azul™ - Comunicativo y sereno

Genpet Violeta™ - Imaginativo y espiritual

entre las líneas de los trabajos de Kac, Quinn, Sterback, Danuser y demás e intentar descifrar los retos éticos y políticos que se plantean, por supuesto, abandonando el esencialismo policivo con el que han sido abordadas en últimos tiempos tanto la ética como la política. La inserción en ciertos espacios abiertos por el arte, de visibilidad pública, de organismos genéticamente manipulados tiene que, necesariamente, abrir un debate de corte político y refinar la argumentación a propósito de las posibilidades de la transgenia.

Así, entre la intervención con genes de medusa en la conejita y las afirmaciones de Kac, se abre la posibilidad de repensar lo ético, el estatus de la obra y el papel de la biología dentro del entramado social. Lo interesante de Kac (pero también de Orlan, de Stelarc, de Cynthia Verspaget, de Borges) *es que son hacedores de monstruos*, creadores de perturbaciones y, en ese sentido, productores de espacios de disenso; sin embargo, todos ellos han logrado insertarse en el *star system* y en el mundo mediático. He ahí un punto de quiebre con Rancière en el que resuena en toda su complejidad McLuhan: lo anti-ambiental del arte no está allende los espacios del consenso: el corte anti-ambiental de los espacios que abre el arte está en su capacidad de devenir en escenarios de re-partición de lo sensible y de hacer zozobrar las lógicas policiales. Finaliza McLuhan con una idea abarcante: “todas las artes, la ciencia y la filosofía, son controles anti-ambientales” (CE, 31). Quizás, después de todo, McLuhan no sólo era artista sino también filósofo.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE MARSHALL McLUHAN

McLuhan, M. (1959). "Myth and Mass Media". En: *Dedalus*. Vol. 88, No. 2, Myth and Mythmaking (Spring, 1959), Published by: The MIT Press on behalf of American Academy of Arts & Sciences. Pp. 339-348.

_____ (1966a). "The Emperor's Old Clothes". En: Kepes, G. (Ed.) *The Man-Made Object*. NY: George Brazillier Inc. Pp. 90-95. Reeditado en: McLuhan, E. & Terrence Gordon, W. (2005). *Marshall McLuhan Unbound*. Corte Madera, CA: Ginko Press. Vol. 20.

_____ (1966b). "The Relation of Environment to Anti-Environment". En: *University of Windsor Review*. Vol. 11. No. 1. Fall. 1966. Pp. 1-10. Reeditado en: McLuhan, E. & Terrence Gordon, W. (2005). *Marshall McLuhan Unbound*. Corte Madera, CA: Ginko Press. Vol. 4.

_____ (1967). "The Invisible Environment: The Future of an Erosion". En: *Perspecta*, Vol. 11. Published by: The MIT Press on behalf of Perspecta. Pp. 163-167.

_____ (1969a). "Playboy Interview. A candid conversation with the high priest of popcult and metaphysician of media". En: McLuhan E. & Zingrone, F. (Eds.) (1995). *Essential McLuhan*. NY: Basic Books. Pp. 233-269.

_____ (1975). "McLuhan's Laws of the Media". En: *Technology and Culture*. Vol. 16 No. 1. pp. 74-78.

_____ (1977). "Laws of the Media" En: *et cetera/ETC: A Review of General Semantics*. San Francisco- NY: International Society for General Semantics. Vol. 34. No. 2. Reeditado en: McLuhan, E. & Terrence Gordon, W. (2005). *Marshall McLuhan Unbound*. Corte Madera, CA: Ginko Press. Vol. 19.

_____ (1985) *La Galaxia Gutenberg: Génesis del "Homo Typographicus"* Madrid: Aguilar. Traducción de Juan Novella.

_____ (1993). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Ginko Press. Corte Madera, CA.

_____ (1994). *La Sposa Meccanica. Il Folclore dell' Uomo Industriale*. Milano: SugarCo. Traduzione di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini.

_____ (1996a). *Comprender los Medios de Comunicación. Las Extensiones del Ser Humano*. Barcelona: Paidós. Traducción de Patrick Ducher.

_____ (1996b). *The Classical Trivium: The Place of Thomas Nashe in the Learning of His Time*. Corte Madera, CA: Ginko Press.

_____ & Carpenter E. (Eds.), *El Aula sin Muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Barcelona: Laia. Traducción de Luis Carandell.

_____ & Fiore, Q. (1997). *El Medio es el Masaje. Un Inventario de Efectos*. Barcelona: Paidós. Traducción de León Mirlas.

_____ & Huchton, K & McLuhan E. (1978). "Multi-Media: The Laws of the Media". En: *The English Journal*. Vol. 67. No. 8. Pp. 92-94.

_____ & McLuhan, E (1988). *Laws of Media. The New Science*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

_____ & McLuhan, E. (1990). *Leyes de los Medios*. La Nueva Ciencia. México: Editorial Patria. Traducción de Juan José Utrilla.

_____ & Parker, H. (1968). *A través do ponto de fuga. O espaço na poesia e na pintura*. São Paulo: Hemus. Tradução de Edson Bini, Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima.

_____ (1969b). *Counterblast*. London: Rapp Whiting.

_____ (1969c). *Contraexplosión*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Isidoro Gelstein.

_____ & Powers B.R. (2005). *La Aldea Global*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Claudia Ferrari.

_____ & Stearn, G.E. (1973). *McLuhan: caliente y frío*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Traducción de Horacio Laurora.

_____ & Watson, W. (1970). *From Cliché to Archetype*. NY: The Viking Press.

COMPILACIONES

McLuhan, E & Zingrone, F (1996) *Essential McLuhan*. Basic Books. NY.

McLuhan, E. & Terrence Gordon, W. (2005). *Marshall McLuhan Unbound*. Corte Madera, CA: Ginko Press.

McLuhan, S & Staines, D. (2005). *Understanding Me. Lectures and Interviews*. Cambridge: The MIT Press.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Acevedo, J. (1999) *Heidegger y la Época Técnica*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria.

_____ (2002). “Hacia una Nueva Interpretación del Hombre. Heidegger”. En: *Cyber Humanitatis* N° 22. Otoño de 2002. En línea: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D3487%2526ISID%253D165,00.html

Agazzi, E. (1996). *El Bien, el Mal y la Ciencia. Las Dimensiones Éticas de la Empresa Científico-Tecnológica*. Madrid: Tecnos. Traducción de Ramón Queraltó.

_____ (1998). “El Impacto Epistemológico de la Tecnología.” En: *Argumentos de razón técnica: Revista española de ciencia, tecnología y sociedad, y filosofía de la tecnología*, ISSN 1139-3327, N° 1, 1998, Pp. 17-32.

_____ (1998a). “From Technique to Technology: The Role of Modern Science”. En: *Techne*. Volume 4, Number 2: Winter 1998. En línea: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v4n2/AGAZZI.html>

Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE. Traducción de Eduardo L. Suárez.

Andrade, G. (2005). “La Estética en Marshall McLuhan: Percepción y Tecnología”. En: *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*. Año 2: No. 2, Mayo-Agosto 2005. Pp. 11-26.

Andrews, L. (2007). “Art as a Public Policy Medium” En: Kac, E. (Ed.) *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge: MIT Press.

Aristóteles. *Ética Nicomaquea*. Traducción y notas de Julio Pallí Bonett. Madrid: Gredos, 1993.

_____. *Física*. Traducción y notas de Guillermo R. de Echandía. Madrid: Gredos, 1995.

_____. *Magna Moralia*. En: *The Works of Aristotle*. Translated into English under the Editorship of W.D. Ross, M.A. Oxford: Clarendon Press, 1915.

_____. *Política*. Traducción y notas de Manuela García Valdés. Madrid: Gredos, 1999.

_____. *Sobre la Interpretación*. En: *Tratados de Lógica (Órganon) II*. Traducción y notas de Miguel Candel Sanmartín. Madrid: Gredos, 1995.

_____. *Metafísica*. Traducción y notas de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1998.

Augé, M. (2000). *Los No Lugares. Espacios del Anonimato*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Margarita Mizraji.

Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI Editores: Madrid. Traducción de Héctor Schmucler.

Baudrillard, J. (2006). *Simulacra and Simulation*. Ann Harbor: The University of Michigan Press. Translated by Shelia Faria Glaser.

Bell, D. (1982). *Las Contradicciones Culturales del Capitalismo*. Madrid: Alianza. Traducción de Néstor A. Míguez.

Benedetti, P. & DeHart, N. (Eds.) (1997). *Forward Trough the Rearview Mirror. Reflections On and By Marshall McLuhan*. Scarborough, Ontario: Prentice Hall Canada Inc.

Benjamin, W. (1973). "Tesis de Filosofía de la Historia". En: *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus. Traducción de Jesús Aguirre.

Berardi, F. (2007). *Generación Post-Alfa. Patologías e Imaginarios en el Semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón. Traducción de P. Amigot y otros.

Berg Olsen, J.; Selinger, E.; & Riis, S. (Eds.) (2009). *New Waves in Philosophy of Technology*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Berrio, J. (2005). "La Obra de McLuhan o el Trabajo Intelectual Como Provocación". En: *El portal de los estudios de comunicación. UAB*. En línea: http://www.portalcomunicacion.com/esp/n_aab_lec_1.asp?id_llico=19

Blanchot, M. (1992). *La Comunidad Inconfesable*. Madrid: Arena Libros. Traducción de Isidro Herrera.

Blumenberg, H. (2003). *Trabajo Sobre el Mito*. Barcelona: Paidós. Traducción de Pedro Madrigal.

Bottici, Ch. (2007). *A Philosophy of Political Myth*. NY.: Cambridge University Press.

Broncano, F. (2000). *Filosofía del Cambio Tecnológico*. México: UAM/Paidós.

Calabrese, O. (1987). *La Era Neobarroca*. Barcelona: Cátedra. Traducción de Anna Giordano.

Carchia, G. (1992). "Introduzione". En Blumenberg, H. *Passione secondo Matteo*. Bologna: Il Mulino.

Carillo Canán, A. (2003). "El Arte y el Entorno: ¿Sacar el Arte del Museo? En: *Elementos*. No. 52. pp. 3-13.

Cavell, R. (2005). "Material *querelle*: the case of Frye and McLuhan". En: Genosko, G. (Ed.). *Marshall McLuhan. Critical Evaluations in Cultural Theory. Vol. II. Theoretical Elaborations*. London: Routledge. Pp. 242-261.

Chaytor, H.J. (1974). "Leer y Escribir". En: McLuhan, M. y Carpenter E. (Eds.), *El aula sin muros*. Barcelona: Laia. Traducción de Luis Carandell. Pp. 62-67.

Crogan, P. (2006). "Bernard Stiegler. La technique et les temps 3: Les temps du cinéma et la question du mal-être". En : *Film Philosophy*. V. 10, N. 2 pp. 39-54. En línea: <http://www.film-philosophy.com/2006v10n2/crogan.pdf>

Crosby, H. & Bond, H. (1968). *The McLuhan Explosion. A Casebook on Marshall McLuhan and Understanding Media*. NY: American Book Company.

Dantzig, T. (2005). *Number. The Language of Science*. NY: Pi Press.

de Certeau, M. (2007). *La Invención de lo Cotidiano 1. Artes de hacer*. México: ITESO – Universidad Iberoamericana. Traducción de Alejandro Pescador.

de Vries, M. (2008). "Gilbert Simondon and the Dual Nature of Technical Artifacts" En: *Techne*. 12. Winter. 2008. Blacksburg, VA. En línea: <http://scholar.lib.vt.edu/ejournals/SPT/v12n1/devries.html>

Dery, M. (1996). *Velocidad de Escape*. Madrid: Siruela. Traducción de Ramón Montoya.

Derrida, J. (2008). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI Editores. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti; revisión de Ricardo Postchart.

Dilworth, T. (2004). "McLuhan as Medium". En: Moss, J. & Morra, L. (Eds.). *At the Speed of Light There is Only Illumination. A Reappraisal of Marshall McLuhan*. Ottawa: University of Ottawa Press.

Dusek, V. (2007). *Philosophy of Technology. An Introduction*. Oxford: Blackwell.

Eco, U. (1986) *La Estrategia de la Ilusión*. Barcelona: Lumen. Traducción de Edgardo Oviedo.

Edwards, J. (2002). "Poetic Dwelling on the Earth as a Mortal". En: Dreyfus, H. & Wrathall, M. (Eds). *Heidegger Reexamined. Vol. 3. Art, Poetry, and Technology*. London: Routledge. Pp. 105-148.

Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen. Traducción de Carlos Manzano.

Esposito, R. (2009). *Comunidad, Inmunidad y Biopolítica*. Barcelona: Herder. Traducción de Alicia García Ruiz.

Fehér, M. (1998). "Lo Natural y lo Artificial. Un Ensayo de Clarificación Conceptual." En: *Revista Teorema* Vol. XVII/. En línea: <http://www.oei.es/salactsi/teorema.htm>

Ferraris M. (2005). *Dove sei? Ontologia del telefonino*. Milano: Bompiani.

Ferris, D. (2003). "Post-Modern Interdisciplinarity: Kant, Diderot and the Encyclopedic Project" En: *MLN, Comparative Literature Issue*. Vol. 118, No. 5, (Dic. 2003). The Johns Hopkins University Press. Pp. 1251-1277.

Finkelstein, S. (1975). *El Antihumanismo de McLuhan*. Madrid: Akal. Traducción de Vicente Romano García.

Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press.

Gell, A. (1988). "Technology and Magic". En: *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 2 (Apr., 1988). Pp. 6-9.

_____ (1992). "The Technology of Enchantment and The Enchantment of Technology". En: J. Coote and A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. Pp. 41-63.

Genosko, G. (1999). *McLuhan and Baudrillard. The Masters of Implosion*. London: Routledge.

_____ (2005). *Marshall McLuhan. Critical Evaluations in Cultural Theory. 3 Vols.* London: Routledge.

Gille, B. (1989). *Introducción a la Historia de las Técnicas*. Barcelona: Cítica/Marcombo. Traducción de José M. García de la Mora.

Glock, H-J. (1996). *A Wittgenstein Dictionary*. . Oxford: Blackwell.

Gossweiler, P. (1998). *Method is the Message. Rethinking McLuhan Through Critical Theory*. Quebec: Black Rose Books.

Guthrie, W.K.C. (1982). *Historia de la Filosofía Griega. Tomo IV. Platón. El hombre y sus diálogos. La primera época*. Madrid: Gredos. Traducción de Álvaro Vallejo Campos y Alberto Medina González.

Gutiérrez, F. (2005). *La Aldea Global*.
En línea: <http://www.fergut.com/wordpress/?p=41>

Haraway, D. (1995). *Ciencia, Cyborgs y Mujeres. La Reinención de la Naturaleza*. Madrid: Cátedra. Traducción de Manuel Talens.

_____ (2008). *When Species Meet*. Minneapolis. University of Minnesota Press.

Harman, G. (2009). "The McLuhans and the Metaphysics". En: Berg Olsen, J.; Selinger, E.; & Riis, S. (Eds.). *New Waves in Philosophy of Technology*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Heidegger, M. (1975). "Protocolo a 'Seminario de Le Thor, 1969'". En: *Tiempo y Ser*. Valparaíso: Eds. del Departamento de Estudios Históricos y Filosóficos, Universidad de Chile. Traducción de María Teresa Poupin Oissel.

_____ (1977). "The Question Concerning Technology" En: *The Question Concerning Technology and Other Essays*. NY: Harper and Row. Translated by William Lovitt. Pp. 3-35.

_____ (1990). “La Constitución Ontoteológica de la Metafísica Occidental”. En: *Identidad y diferencia*. Edición electrónica de www.philosophia.cl. Traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte.

_____ (1997a). “La Pregunta por la Técnica”. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Traducción de Jorge Acevedo. Pp. 111-118.

_____ (1997b). “Construir, Habitar, Pensar”. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Traducción de Jorge Acevedo. Pp. 197-222.

_____ (1997c). “La Cosa”. En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Ed. Universitaria. Traducción de Francisco Soler. Pp. 223-252.

_____ (1997d). *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile. Ed. Universitaria. Traducción de Jorge E. Rivera.

Heim, M (1993). *The Metaphysics of Virtual reality*. NY & Oxford: Oxford University Press.

Heisenberg, W. (1976). *La Imagen de la Naturaleza en la Física Actual*. Barcelona: Orbis. Traducción de Gabriel Ferraté.

Held, K. (2003). “Husserl’s Phenomenology of the Life-World”. En: Welton, D. (Ed.) *The new Husserl. A critical reader*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press. Pp. 32-62.

Hesiod. *Theogony, Works and Days. Testimonia*. Edited and translated by Glenn W. Most. London: Harvard University Press, 2006.

Hjelmslev, L. (1984). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid: Gredos. Traducción de José Luis Díaz de Liano.

Hottois, G. (1991). *El Paradigma Bioético. Una Ética para la Tecnociencia*. Barcelona: Anthropos. Traducción de M. Carmen Monge.

Hugdahl, K. & Davidson, R. J. (2003). *The Asymmetrical Brain*. London: MIT Press.

Hughes, G. (2001). *Aristotle on Ethics*. London: Routledge.

Hurley, N. (1968). “Marshall McLuhan: Communications Explorer” En: Crosby, H. & Bond, H. (Eds.). *The McLuhan explosion. A casebook on Marshall McLuhan and Understanding Media*. NY: American Book Company. Pp. 154-159.

Husserl, E. (1980). *Experiencia y juicio: Investigación acerca de la Genealogía de la Lógica*: México: UNAM. Traducción de Jas Reuter.

_____ (1986). *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y a una Filosofía Fenomenológica*. México: FCE. Traducción de José Gaos.

Ihde, D. (1990) *Technology and the Lifeworld. Form Garden to Earth*. Indianapolis: Indiana University Press.

Islas, O. (2005). “La posible contribución de Marshall McLuhan y la ecología de los medios al desarrollo y la comprensión de las comunicaciones estratégicas”. En: *Organicom*. No. 3. São Paulo: USP-ECA. Pp. 52-67.

Josgrilberg, F. (2007). “O mundo da vida e as tecnologias de informação e comunicação na educação”. En: *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo. V.30, n.2.jul.- dez. 2007. Pp. 79-101.

Jung, C. (1967). *Psychology and Religion. Based on the Terry Lectures Delivered at Yale University*. New Heaven & London: Yale University Press.

Kac, E. (2008). *Telepresence & Bio Art*. Ann Harbor: University of Michigan Press.

Kant, I. *Crítica del Juicio*. Edición y traducción de Manuel García Morente. Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Kattan, N. (1972). “Marshall McLuhan” En: AA.VV. *Análisis de Marshall McLuhan*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo. Traducción de Alejandro Ferreiroa. Pp. 9-25.

Katz, C. (1998). “Determinismo Tecnológico y Determinismo Histórico-Social” En: *Revista Redes*. No. 11. Junio de 1998. Universidad Nacional de Quilmes. Pp. 37-52.

Kline, S. (1985). “What is Technology?” En: Scharff And Dusek (2006) *Philosophy of technology. The Technological Condition*. Oxford: Blackwell. Pp. 210-212.

Lash, S. (2005). *Crítica de la Información*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Horacio Pons.

Latour, B. (2007). *Nunca Fuimos Modernos. Ensayo de Antropología Simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Victor Goldstein.

Leroi-Gourhan, A. (1971). *El Gesto y la Palabra*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Traducción de Felipe Carrera.

_____ (1988) *El Hombre y la Materia (Evolución y Técnica I)*. Madrid: Taurus. Traducción de Ana Agudo Méndez-Villamil.

_____ (1989) *El Medio y la Técnica (Evolución y Técnica II)*. Madrid: Taurus. Traducción de Ana Agudo Méndez-Villamil.

Lévêque, J-C. (2005). “Estética y Política en Jacques Rancière” En: *Escritura e imagen*. Número 1. Madrid. Pp. 179-197.

Levinson, P. (1999). *Digital McLuhan. A guide to the information millennium*. London: Routledge.

López Cuenca, A. (2008). “Formas de vida: de Wittgenstein a las Comunidades Electrónicas” En: *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. No. 56 Marzo de 2008. En línea: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/cuenca56.pdf>

Lozano, J. (2001). “¿Quién Teme a Marshall McLuhan?” En: *Espéculo*. No. 18. En línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/mcluhan.html>

Machado, A. (2000a). *El Paisaje Mediático. El Desafío de las Poéticas Tecnológicas* Buenos Aires: Libros del Rojas.

_____ (2000b). “Por un Arte Transgénico”. En: La Ferla, J (Org.) *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Pp. 253-260.

Martín-Barbero, J. (2003a). *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Bogotá: CAB.

_____ (2003b). “Razón técnica y razón política: espacios/tiempos no pensados”. Inédito - Archivo personal del autor.

Mattelart, A. & Mattelart, M. (1997). *Historia de las Teorías de la Comunicación*. Barcelona: Paidós. Traducción de Antonio López Ruíz y Fedra Egea.

Marchessault, J. (2005). *Marshall McLuhan*. London: Sage.

McLuhan, E (2008) “Marshall McLuhan’s Theory of Communication: The Yegg”. En: *Global Media Journal-Canadian Edition* .Volume 1, Issue 1. Pp. 25-43.

McNeill, W. (1999). *The Glance of the Eye: Heidegger, Aristotle, and the Ends of Theory*. New York: State University of New York Press.

Méndez, R (1989) “La Filosofía de la Tecnología en el S. XX” En: *Revista Anthropos*, No 94/95. Barcelona. Pp. 27-34.

Miller, J. (1973). *McLuhan*. Barcelona-México: Grijalbo. Traducción de Laura Pla y J.M. Bermudo.

Mitcham, C. (1989a). “Tres Formas de *ser-con* la Tecnología”. En: Revista *Anthropos*, No 94/95. Barcelona. Pp. 13-26.

_____ (1989b). *¿Qué es la Filosofía de la Tecnología?* Barcelona: Anthropos. Traducción de César Cuello Nieto y Roberto Méndez Stingl.

_____ (1994). *Thinking Through Technology. The Path between Engineering and Philosophy*. Chicago: The University of Chicago Press.

Morley, D. (1996). *Televisión, Audiencias y Estudios Culturales*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Alcira Bixio.

Nancy, J-L. (2001). *La Comunidad Desobrada*. Madrid: Arena Libros. Traducción de Pablo Pereira.

Ong, W. (1982). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: FCE. Traducción de Angélica Sherp.

Ortega y Gasset, J. (2002). *Meditación de la Técnica y Otros Ensayos Sobre Ciencia y Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza.

Ortiz, R. (2004). *Mundialización y Cultura*. Bogotá: CAB. Traducción de Elsa Noya.

Pérgolis, J. (2002). *La plaza. El Centro de la Ciudad*. Bogotá: Universidad Católica de Colombia – Universidad Nacional de Colombia.

Peters, J.D. (2010). “McLuhan’s Grammatical Theology”. Inédito.

Piscitelli, A. (2002) *Meta-cultura. El Eclipse de los Medios Masivos en la Era Internet*. Buenos Aires: La Crujía.

_____ (2005). *Internet, la Imprenta del SXXI*. Barcelona: Gedisa.

Platón. *Banquete*. En: Diálogos Vol. III. Introducción, traducción y notas de M. Martínez Hernández. Madrid: Gredos, 2002.

_____ *Fedro*. En: Diálogos Vol. III. Introducción, traducción y notas de E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 2002.

_____ *Fedro*. Introducción, traducción y notas de Luis Gil Fernández. Madrid: Alianza.

_____. *Gorgias*. En: Diálogos Vol. II. Introducción, traducción y notas de J. Calonge. Madrid: Gredos, 2002.

_____. *Protágoras*. En: Diálogos Vol. II. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 2002.

_____. *República*. En: Diálogos Vol. IV. Introducción, traducción y notas de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos, 2002.

Postman, N. (2001). *Divertirse Hasta Morir. El Discurso Público en la Era del "Show Business"*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad. Traducción de Enrique Odell.

Quintanilla, M.A. (1998). "Técnica y Cultura". En: *Revista Teorema* Vol. XVII/3 En línea: <http://www.oei.es/salactsi/teorema.htm>

_____. (2005). *Tecnología: Un Enfoque Filosófico*. México: FCE.

Ralón, L. (2002). "Marshall McLuhan & Roland Barthes: On the Interplay Between Media, Myth, & Technology". En *Digest 12*. En línea: <http://neuf.cprost.sfu.ca/digest/digests/folder.2007-12-01.8798270891/marshall-mcluhan-roland-barthes-on-the-interplay-between-media-myth-technology>

Rancière, J. (1996). *El Desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión. Traducción de Horacio Pons.

_____. (2005). *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la UAB. Traducción de Manuel Arranz Lázaro.

Rapp, F. (1981). *Filosofía Analítica de la Técnica*. Buenos Aires: Ed. Alfa. Traducción de Ernesto Garzón Valdés.

Reale, G. (2001). *Platón. En Busca de la Sabiduría Secreta*. Barcelona: Herder. Traducción de Roberto Herald Bernet.

_____. (2003). *Per una Nuova Interpretazione di Platone*. Milano: Vita e Pensiero.

Resina, J.R. (ed.). (1992): *Mythopoesis: Literatura, Totalidad, Ideología*. Barcelona: Anthropos.

Roberts, B. (2005). "Stiegler reading Derrida. The Prosthesis of Deconstruction in Technics". En: *Postmodern Culture*. Volume 16, Number 1, September 2005. [n.p]

Rojcewicz, R. (2006) *The Gods and Technology. A Reading of Heidegger*. Albany: State University of New York Press.

Rulun, Z. (1997). "Is an Ethics of Economic Activity Possible?" En: Xuanmeng, Xiaohe, Fangtong, Rulun & Enderle (Eds.) *Economic ethics and chinese culture*. Washington: The Council for Research in Values and Philosophy. En línea: http://www.crvp.org/book/Series03/III-14/chapter_viii.htm

Sanmartín, J. (1998). "La Tecnología en la Sociedad de Fin de Siglo". En: *Revista Teorema* Vol. XVII/. En línea: <http://www.oei.es/salactsi/teorema.htm>

Santos, M. (2002) *A Natureza do Espaço*. São Paulo: Edusp.

Sei, M. (2004) "Técnica, Memoria e Individuación: La perspectiva de Bernard Stiegler". En: *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*. Vol 37. Madrid. Pp. 337-363.

Serres, M. (1995). *Atlas*. Madrid: Cátedra. Traducción de Alicia Mantorell.

Sfez, L (1996) *Crítica de la Comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Anibal C. Leal.

Shannon, C (1948) "A Mathematical Theory of Communication". En: *The Bell System Technical Journal*. Vol. 27, pp. 379-423, 623-656. En línea: <http://pespmc1.vub.ac.be/Books/Shannon-TheoryComm.pdf>

Silverstone, R. (2004). *¿Por qué Estudiar los Medios?* Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Horacio Pons.

Simondon, G (2008) *El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos*. Buenos Aires: Prometeo. Traducción de Margarita Martínez y Pablo Rodríguez.

_____ (2009) *La Individuación: a la Luz de las Nociones de Forma y de Información*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra. Traducción de Pablo Ires.

Sloterdijk, P (2001). *Normas para el Parque Humano. Una respuesta a la Carta Sobre el Humanismo*. Madrid: Siruela. Traducción de Teresa Rocha Barco.

_____ (2006a). "El Hombre Operable. Notas Sobre el Estado Ético de la Tecnología Génica" En: *Revista Observaciones Filosóficas*. Mayo 2006. En línea: <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/hombreoperable.pdf>
Traducción para Revista Observaciones Filosóficas Goethe Institut Boston.

_____ (2006b). "El Fascismo de Izquierda Nunca Hizo su Duelo". Entrevista con Luisa Corradini. Diario La Nación de Buenos Aires. En línea:

<http://lamandinga3.blogspot.com/2006/10/peter-sloterdijk-el-fascismo-de.html>

Stamps, J. (1995). *Innis, McLuhan and the Frankfurt School*. Montreal-Kingston: McGill Queens UP.

Stern, D. (2001). "The 'middle Wittgestein': from logical atomism to practical holism. En: Kilfoyle, D. & Shanker, S (eds.) *Ludwig Wittgenstein. Critical Assessments of Leading Philosophers, Second Series*. Vol I. London: Routledge. Pp. 262-281.

Stevenson, N. (1998). *Culturas Mediáticas*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Eduardo Sinnott.

Steiner, G. (1988). *Linguagem e Silêncio. Ensaio Sobre a Crise da Palavra*. São Paulo: Schwarcz. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally.

Stiegler, B. (2002). *La Técnica y el Tiempo I. El Pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Hiru. Traducción de Beatriz Morales Bastos.

_____ (2005). "Derrida y la Tecnología" En: Cohen, T (coord) *Jacques Derrida y las humanidades un lector crítico*. México: Silgo XXI. Pp. 303-341.

Terrence Gordon, W. (2005). *McLuhan Para Principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente. Traducción de Guillermo Sabanes.

_____ (2010). *McLuhan. A Guide for the Perplexed*. NY & London: Continuum.

_____; Hamaji, E.; Albert, J. (2007). *Everyman's McLuhan*. NY: Mark Batty Publisher.

Thompson, J.B. (1998). *Los Media y la Modernidad. Una Teoría Social de los Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós. Traducción de Jordi Colobrans Delgado.

Thrower, N.J.W. (2008). *Maps and Civilization. Cartography in Culture and Society*. Chicago: The University of Chicago Press.

Tomasula, S. (2002). "Genetic Art and the Aesthetics of Biology" En: *Leonardo*. Vol 35. No. 2. MIT Press. Pp. 137-144.

van Loon, J. (2008). *Media Technology: Critical Perspectives*. Berkshire: Open University Press.

Vanegas Arrambide, G. (2002). *La institución educativa en la actualidad. Un análisis del papel de las tecnologías en los procesos de subjetivación*. Tesis

Doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Psicologia de la Salut i Psicologia Social. En línia:
http://www.tdx.cbuc.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1128102-175916/

Vattimo, G. (1987). *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa. Traducción de Alfredo Báez.

Vernant, J.P. (1990). *Myth and Society in Ancient Greece*. NY: Zone Books.

Wittgenstein, L. (1997). *Tractatus Logico Philosophicus*. Barcelona: Altaya. Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Guerra.

_____ (1999). *Investigaciones Filosóficas*. México: UNAM/Crítica. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines.

_____ (2001) *Los Cuadernos Azul y Marrón*. Madrid: Tecnos. Traducción de Francisco Gracia Guillén.