



Palabra Clave

ISSN: 0122-8285

palabra.clave@unisabana.edu.co

Universidad de La Sabana

Colombia

McLuhan, Eric

La teoría de la comunicación de Marshall McLuhan: el butronero

Palabra Clave, vol. 18, núm. 4, diciembre, 2015, pp. 979-1007

Universidad de La Sabana

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64942535002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La teoría de la comunicación de Marshall McLuhan: el butronero¹

Eric McLuhan²

DOI: 10.5294/pacla.2015.18.4.2

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Mc Luhan, E. (Diciembre de 2015). La teoría de la comunicación de Marshall McLuhan: el butronero. *Palabra Clave*, 18(4), 979-1007. DOI: 10.5294/pacla.2015.18.4.2

Resumen

En este trabajo se discuten las implicaciones metodológicas derivadas de frases célebres de Marshall McLuhan, como “No tengo una teoría de la comunicación” y “No utilizo teorías en mi trabajo”. En ausencia de una teoría, la otra manera de trabajar es con la técnica investigativa y de observación: primero que todo, la evidencia; luego, mucho después, la teoría (si es que para ese momento, en efecto, es necesaria). Sin una teoría como guía, artistas y poetas influyeron a McLuhan en el desarrollo de aquellas herramientas analíticas y conceptuales en las cuales se basó para examinar el medio y la comunicación. Para este procedimiento, inició tomando un problema y ahondando en él con un paquete de herramientas en busca de algún elemento para abrir las puertas hacia el esclarecimiento. Su herramienta principal de análisis fue la crítica práctica, la cual veía como una especie de navaja suiza que trabajaba de manera incisiva en todas las artes y las diferentes áreas de la cultura, desde las más intelectuales hasta las más simples. El argumento que surge del análisis de las técnicas investigativas de McLuhan es que muchos de los enigmas de los medios y la cultura moderna se entienden con

1 Este artículo fue publicado originalmente en inglés con el título “Marshall McLuhan’s theory of communication: The yegg” en la edición inaugural de 2008 del *Global Media Journal*, edición canadiense. *Palabra Clave* presenta en esta edición la primera traducción al español de este artículo, fundamental para la compresión del pensamiento de Marshall McLuhan. Copyright © Eric McLuhan, 2008.

The yegg: An itinerant professional safe-cracker. La mayoría de los diccionarios no podrían decir mucho al respecto. Sin embargo, véase la obra de Eric Partdridge *A dictionary of the underworld: British and american: Being the vocabularies of crooks, criminals, racketeers, beggars and tramps convicts the commercial underworld the drug traffic the white slave traffic spivs* (Londres: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1949/1950, pp. 783-784), en la que el autor otorga más de una columna a la historia y usos de yegg, una palabra aún vigente a mediados de siglo.

2 Universidad de Toronto, Canadá. mcluhane@sympatico.ca

mayor eficacia con la investigación que trasciende los límites que impone tratar de presentar un argumento en favor o en contra de una teoría particular. Si se inicia por la teoría, se inicia con la respuesta; si se inicia por la observación, se inicia con los interrogantes.

Palabras clave

Teorías de la comunicación, Marshall McLuhan, medios modernos, cultura moderna (Fuente: Tesauro de la Unesco).

The Communication Theory by Marshall McLuhan: The Yegg

Abstract

In this article the methodological implications of Marshall McLuhan's famous phrases are discussed, such as "I do not have a theory of communication" and "I do not use theories in my work". In the absence of a theory, the other way is to work with the research and observation technique: first of all the evidence; then, much later, the theory (if indeed it is necessary for that time). Without a theory as a guide, artists and poets influenced McLuhan in the development of analytical and conceptual tools on which it was based on in order to examine the means and communication. For this procedure, he started taking a problem and delving into it a tool kit looking for any item to open the door to enlightenment. Its main tool of analysis was critical practice, which he saw as a kind of Swiss army knife incisively working in all different areas of arts and culture, from the simplest to the most intellectual. The argument that emerges from analysis of McLuhan's investigative techniques is that many of the enigmas of media and modern culture are understood more effectively to research that transcends the limits imposed by trying to present an argument for or against a particular theory. If you start with the theory, it starts with the answer; if initiated by observation, it starts with the questions.

Keywords

Communication theories, Marshall McLuhan, modern media, modern culture (Source: Unesco Thesaurus).

A teoria da comunicação de Marshall McLuhan: o butronero

Resumo

Neste trabalho, discutem-se as implicações metodológicas derivadas de frases célebres de Marshall McLuhan, como “Não tenho uma teoria da comunicação” e “Não utilizo teorias em meu trabalho”. Em ausência de uma teoria, a outra maneira de trabalhar é com a técnica investigativa e de observação: primeiro que tudo, a evidência; em seguida, a teoria (se é que para esse momento, de fato, é necessária). Sem uma teoria como guia, artistas e poetas influenciaram a McLuhan no desenvolvimento daquelas ferramentas analíticas e conceituais nas quais se baseou para examinar o meio e a comunicação. Para esse procedimento, iniciou tomando um problema e aprofundando nele com uma série de ferramentas em busca de algum elemento para abrir as portas ao esclarecimento. Sua ferramenta principal de análise foi a crítica prática, a qual via como uma espécie de canivete suíço que trabalhava de maneira incisiva em todas as artes e as diferentes áreas da cultura, das mais intelectuais às mais simples. O argumento que surge da análise das técnicas investigativas de McLuhan se refere a que muitos dos enigmas dos meios e da cultura moderna se entendem com maior eficácia com a pesquisa que ultrapassa os limites que impõe tentar apresentar um argumento a favor ou contra uma teoria particular. Se se começar pela teoria, começa-se com a resposta; se começar pela observação, começa-se com os interrogantes.

Palavras-chave

Teorias da comunicação, Marshall McLuhan, meios modernos, cultura moderna. (Fonte: Tesauro da Unesco).

Cuando lo provocaban, Marshall McLuhan exclamaba: “Miren, yo no tengo una teoría de la comunicación. No utilizo teorías. Solo observo lo que las personas hacen, lo que *ustedes* hacen”.

O algo con un sentido similar. Esa es la respuesta corta a nuestra pregunta: ¿cuál es la teoría de la comunicación de McLuhan? Probablemente debería dar por terminado el ensayo en este punto. Sin embargo, lo que sigue a continuación es la respuesta larga.

Tal y como él mismo mencionaba constantemente, Marshall McLuhan no tenía una teoría de la comunicación y no empleaba teorías en su trabajo. Claramente tenía nociones definitivas sobre lo que hacía parte de la comunicación y lo que no. Él aseguraba que “usaba la observación”; usaba “sondas”. Es cuestión de cómo comenzar: si usted comienza por la teoría, de una u otra forma su investigación termina orientada a argumentar en favor o en contra de dicha teoría. Si se inicia por la teoría, se inicia con la respuesta; si se inicia por la observación, se inicia con los interrogantes. Una teoría siempre se convierte en el punto de vista de un científico y en una *forma de ver* el trabajo por realizar. Comience por la observación y su tarea es mirar las cosas y luego ver lo que pasa. Observar. Eso requiere desapego y entrenamiento de la conciencia crítica.

Cuando McLuhan insistía en que él no utilizaba teorías, se refería a que no las utilizaba de la forma en la que las personas esperan que estas sean empleadas. “No tengo una teoría de la comunicación” significa “No trabajo de la misma manera que la ciencia normal. No comienzo con una teoría para comprobar o descartar o someter a verdugos. Yo comienzo con —y me quedo con— la observación”. Le importaban menos las ideas sobre actualidad que la actualidad en sí misma. Esta postura es coherente con el énfasis de Francis Bacon en la observación. En Cambridge, y de ahí en adelante, McLuhan encontró bastante inspiración en el trabajo de Bacon. La observación requiere usar todos los puntos de vista de manera simultánea. Ambos hombres fueron comprometidos empiristas.

Para explicar algo que había escrito o dicho anteriormente, McLuhan (1967) mencionó los siguientes comentarios:

En los cuatro años que llevo realizando las observaciones mencionadas, he descubierto muchas cosas sobre medios de comunicación y educación. Ahora es perfectamente claro para mí que todos los medios de comunicación son ambientes. Tal como los ambientes, todos los medios tienen aquellos efectos que geógrafos y biólogos han asociado a los ambientes en el pasado. Los ambientes moldean a sus ocupantes. Una persona, criticando mi observación según la cual “el medio es el mensaje”, simplemente mencionó: “McLuhan quiere decir que el medio no tiene contenido”. Esta observación fue extremadamente útil para mí, pues reveló lo obvio, es decir, que el contenido de cualquier medio es el usuario. Esto aplica de igual forma para la luz eléctrica, cualquier idioma y, por supuesto, la vivienda, los automóviles, incluso cualquier tipo de herramientas. Es evidente que el usuario, o el contenido de cualquier medio, se ajusta completamente al carácter de este ambiente hecho por el hombre. Toda su vida sensorial organiza sus jerarquías y dominio de acuerdo con el entorno en el que este opera.

Si decimos “Niebla en los páramos esta noche”, nos inclinamos a llamarlo poético. Cuando los estímulos sensoriales son débiles, la respuesta sensorial es correspondientemente fuerte. Esta es la razón por la cual los niños pequeños siempre son “poéticos” en sus respuestas frente a cualquier cosa. La recepción sensorial de un niño es muy selectiva, quizás similar a lo que el arte “abstracto” ofrece a nuestros sentidos. Y solo por el hecho de que la oferta sensorial sea escasa, la respuesta sensorial es absoluta. A medida que envejecemos vamos disminuyendo nuestras respuestas sensoriales y aumentando los estímulos sensoriales, convirtiéndonos en robots. De ahí que el arte sea indispensable para la supervivencia humana. El arte disloca perpetuamente nuestras respuestas sensoriales habituales, ofreciendo un estímulo muy abstracto o escaso y selectivo.

El medio es el mensaje porque el ambiente transforma por igual aquellas percepciones que rigen las áreas de atención y negligencia ... Casi todo lo que escribo está relacionado con áreas de *exploración*, en las cuales estoy activamente comprometido en el descubrimiento. Por eso digo: “No tengo ningún punto de vista”. Cualquier persona dedicada a la exploración

utiliza todos los enfoques disponibles, cada punto de apoyo disponible, cada grieta accesible a la cual aferrarse mientras escala la cara desconocida de la roca. El actual proceso de diálogo y descubrimiento no es compatible con el paquete de perspectivas familiares.

Una persona comprometida con la exposición no tiene nada nuevo que decir, no puede comunicar el efecto de participar en el proceso de descubrimiento. La era de la televisión exige la participación en este proceso, razón por la cual, mientras toda la educación existente se ocupe de exponer lo que ya se sabe, esta es completamente inaceptable para los estudiantes ...

¿Cómo podría ser más claro? Trabajando de este modo, una teoría supondría una responsabilidad distinta.

Cuando Stephen Hawking habla de su propia teoría de la comunicación, se vuelve inmediatamente obvio que, en manos de un científico, una de las funciones de una teoría es instar para que la realidad se revele. “Nosotros no podemos distinguir lo que es real en el universo sin una teoría”, escribe. Una teoría buena, elegante, describirá una amplia gama de observaciones y predecirá los resultados de las nuevas. “Más allá de eso, no tiene sentido”, señala, “preguntar si [una teoría] corresponde a la realidad porque no sabemos qué es la realidad independientemente de una teoría” (Hawking, 1993, p. 44). Una teoría es una forma de ver, y como tal, es una causa formal de la realidad.

A lo largo de sus escritos, fueran sobre medios, cultura o poética, McLuhan sondó la naturaleza de la comunicación y percepción. *Laws of Media* es una reflexión prolongada que examina directamente las teorías de comunicación, la de Oriente y la de Occidente. *Understanding Media, Through the Vanishing Point, The Gutenberg Galaxy* y *From Cliche to Archetype* son reflexiones sobre el medio, la percepción y la comunicación. Observar cómo el medio y el ambiente moldearon la sensibilidad hice resaltó, de manera natural, la función de las artes, de todas las artes simultáneamente, aunque han tendido a operar de forma independiente. Antiambientes o situaciones contrarias creadas por artistas brindan medios de atención directa a los

ambientes, permitiéndonos ver y entender con mayor claridad. Estas preocupaciones provocaron algunas reflexiones seminales en *Through the Vanishing Point*. He aquí el primer párrafo: es un buen resumen de la “teoría” de la comunicación de McLuhan, es decir, del cambio.

Desde la llegada de los circuitos eléctricos a principios del siglo XIX, la necesidad de conciencia sensorial se ha agudizado. Tal vez la mera aceleración de los acontecimientos humanos y el consiguiente aumento de interfaces entre hombres e instituciones garantizan una multiplicidad de innovaciones que alteran todos los acuerdos existentes, sean cuales sean.

Por la misma razón, los hombres tienen tendencia hacia las artes con la esperanza de una mayor conciencia sensorial. El artista tiene el poder de discernir el actual ambiente creado por la última tecnología. El instinto humano ordinario hace que las personas se alejen de estos nuevos ambientes, y confíen en el espejo retrovisor como una especie de repetición o regreso del ambiente anterior, garantizando así la total desorientación en todo momento. No es que haya nada malo con el ambiente antiguo, pero simplemente no va a servir de mapa de navegación para el nuevo (McLuhan y Parker, 1968, p. XXIII).

El ensayo final del libro, “The Emperor’s New Clothes”, inicia con las siguientes observaciones:

En su poema “Esthétique du Mal”, Wallace Stevens escribe:

Esta es la tesis escrita a mano con deleite
El salmo reverberante, la coral derecha

Una que podría haber pensado en la vista, pero ¿quién podría pensar
En lo que ve, con toda la enfermedad que ve?
El habla encontró la escucha, por todo el sonido del mal
Pero la oscura cursiva no podía plantear.

Y de lo que uno ve y escucha afuera
De lo que siente, quién hubiera pensado hacer
Tantos seres, tantos mundos sensoriales
Como si el aire, el aire del mediodía, estuviese hirviendo

Con los cambios metafísicos que ocurren,
Tan solo en vivir como y donde vivimos.

Él indica que el más mínimo cambio en el nivel de intensidad visual produce una modulación sutil en nuestro sentido de nosotros mismos tanto privado como corporal. Puesto que las tecnologías son extensiones de nuestra propia fisiología, dan lugar a nuevas programaciones de un tipo ambiental. Tales experiencias tan penetrantes como las derivadas del encuentro con ambientes casi inevitablemente escapan de la percepción. Cuando dos o más entornos se enfrentan entre sí por interfaz directa, tienden a manifestar sus cualidades distintivas. Comparación y contraste han sido siempre un medio para mejorar la percepción en las artes, así como en la experiencia general. De hecho, es bajo este modelo que todas las estructuras del arte han sido criadas. Cualquier esfuerzo artístico incluye la preparación de un ambiente para la atención humana. Un poema o una pintura es, en todos los sentidos, una máquina de enseñanza para el entrenamiento de la percepción y del juicio. El artista es una persona particularmente consciente del reto y los peligros de los nuevos entornos que se presentan ante la sensibilidad humana. La persona común busca la seguridad adormeciendo su percepción contra el impacto de las nuevas experiencias; el artista se deleita con esta novedad e instintivamente crea situaciones para revelarla y compensarla.

El artista enciende la distorsión de la vida sensorial producida por la nueva programación del medio ambiente y crea antídotos artísticos para corregir el trastorno sensorial que trae consigo la nueva forma. En términos sociales, el artista puede ser considerado como un navegante que guía adecuadamente con una brújula, muy a pesar de la deflexión magnética de la aguja por los cambios de las fuerzas ambientales. Entendido de esta forma, el artista no es un vendedor ambulante de nuevos ideales o experiencias nobles. Es la ayuda indispensable para la acción y reflexión por igual (McLuhan y Parker, 1968, pp. 237-238).

El papel del artista se convirtió en una preocupación central de la poética moderna, primero, con los simbolistas, luego con Wordsworth, Coleridge y

Matthew Arnold, y más tarde los modernos (Eliot y Pond, Lewis, Yeats y Joyce), quienes contribuyeron al pensamiento de McLuhan sobre estos asuntos. El papel de los sentidos es fundamental para entender cómo el medio influye en la cultura y transforma a sus usuarios. *Through the Vanishing Point* contrapone dos artes simultáneamente; este usa uno como mecanismo para sondar y observar el otro. En esta doble vía, McLuhan encontró un método de investigación tremadamente poderoso: contraponer dos situaciones y utilizar cada una como un medio para ver la otra. Cada situación constituye una figura y un fundamento. En varios de los párrafos que siguen las anteriores palabras, encontramos:

Tal vez el bien más preciado del hombre es su conciencia permanente de la analogía de proporcionalidad adecuada, la clave de toda visión metafísica y tal vez la condición de la conciencia misma. Esta conciencia analógica está constituida por un juego perpetuo de relaciones entre proporciones: A es a B lo que C es a D, lo cual quiere decir que la relación entre A y B es proporcional a la relación entre C y D, entendiendo también que existe una relación entre estas proporciones. Esta conciencia viva de la más exquisita delicadeza depende de que no exista conexión alguna entre los componentes. Si A estaba vinculada a B o C a D, la mera lógica tomaría el lugar de la percepción analógica. Por tanto, una de las sanciones pagadas por la alfabetización y una alta cultura visual es una fuerte tendencia a encontrarse con todas las cosas a través de una rigurosa línea de la historia, por así decirlo. Paradójicamente, espacios y situaciones relacionadas excluyen la participación mientras que la discontinuidad proporciona espacio para la participación. El espacio visual está conectado y crea desprendimiento o no participación. Este también tiende a excluir la participación de los otros sentidos (McLuhan y Parker, 1968, p. 240).

El tema de las relaciones analógicas (A es a B como C es a D) se reanudó en el último libro publicado por McLuhan, *Laws of Media: The New Science*, en el cual relata todas aquellas tecnologías e innovaciones del habla humana. Las relaciones analógicas formaron también un elemento importante para *From Cliche to Archetype* (1970). Este epígrafe del capítulo “Mimesis” brinda una versión corta de su visión de la comunicación: “Todo el mundo de la tecnología tiene sentido al imitar las facultades y el cuerpo del ser humano”. De igual forma, las últimas frases de dicho capítulo podrían entenderse como encapsuladoras de la “teoría” de McLuhan, quien escribe:

A modo de resonancia y la repetición, “El alma es en cierto modo todas las cosas existentes”. A medida que la mano, con sus extensiones, sonda y da forma al entorno físico, por lo que el alma o la mente, con sus extensiones de habla, sonda y ordena y recupera el ambiente artificial de los artefactos y arquetipos.

Un cliché es un acto de conciencia: la conciencia total es la suma de todos los clichés de todos los medios o tecnologías con los que sondamos.

McLuhan a menudo señalaba que Occidente no tiene una teoría de la comunicación. Se nos niega una debido a nuestro sesgo visual. Es decir, no tenemos una teoría de cambio. La comunicación significa cambio. Si se comunica algo, el receptor ha cambiado de alguna manera o en algún grado. Nuestra idea de “sentido común” es apenas la sensación de transportar mensajes de un punto a otro. Shannon y Weaver sentaron las bases de todas las “teorías occidentales de la comunicación” con su modelo:

— Ruido —

Emisor >>> Mensaje >>> Canal >>> Receptor

— Ruido —

Pero esta es solo una teoría de transporte, no una teoría de la comunicación. Tan solo les preocupa llevar un paquete de cosas de un lado a otro, manteniendo el temible *ruido* al mínimo. Su “teoría” no tiene ninguna disposición para el cambio, excepto tal vez en el *ruido* (que repudian por debilitante).

Así es como McLuhan enmarcó la idea de series en una carta a Ralph Cohen, editor de *New Literary History*, el 13 de julio de 1973:

Los medios de comunicación son en sí mismos, por supuesto, formas míticas en todos los sentidos, ya que son las empresas épicas que involucran a toda la humanidad en los nuevos ambientes de servicio y perjuicio. Joyce había descubierto que todas las tecnologías son hechos de la visión de la biología humana. Ralph Waldo Emerson escribió: “El cuerpo humano es una revista de invenciones... Todas

las herramientas y motores en la Tierra son solo extensiones de sus extremidades y sentidos". Joyce utiliza a propósito la metáfora de la "revista" en todo el despertar, "la pared de la revista donde los *magies* lo han visto todo", es decir, los magos, los sabios vieron toda la historia de la tecnología humana en la estructura del cuerpo humano. Joyce procedió a trabajar en detalle las legislaciones de los medios que hemos aprendido a formular gradualmente de la siguiente manera: que un impacto intenso, *shock* o crisis, produce un momento de fisión o abstracción de alguna parte o función del cuerpo y se incrusta en un nuevo material 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 ambiente.

A continuación, él sugiere el tema del cual surgió este libro: la idea de estudios breves de las teorías de la comunicación de personajes famosos o figuras importantes en los principales campos.

Creo que ya he mencionado la conveniencia de toda una serie de estudios de las teorías de la comunicación acoplados en todas las formas conocidas de las artes y las ciencias. Dado que "comunicación" significa cambio, cualquier teoría de la comunicación debe concentrarse de forma natural en el tipo de público con el que se sentían confrontados. Este es el público que siempre afecta las estructuras que el artista elige adoptar, y es este público al que busca de alguna manera dar forma y alterar.

Aunque Ralph Cohen no aceptó la sugerencia, nos quedamos con la idea de "en segundo plano" por años. Aunque Marshall McLuhan pudo no haber usado teorías para dar forma o guiar su trabajo, él tenía clara la idea de lo que constituye la comunicación: el efecto. En pocas palabras: sin efecto no hay comunicación.

McLuhan encontró cientos de pasajes en las obras de los modernos (Yeats, Joyce, Pound, Lewis, Eliot) donde se habla con franqueza acerca de sus teorías de la comunicación y de la función del poeta o artista en la nueva y eléctrica cultura. Permítanme mencionar tres casos sobre este punto. Eliot, por ejemplo, nunca dejaba de hablar de la comunicación tanto en sus versos como en su prosa. Por ejemplo, al final de la reflexión de Eliot en "What Dante Means to Me" hay un pasaje de McLuhan marcado como material de teoría de la comunicación:

Puedo decir que el gran poeta no solo debe percibir y distinguir, con más claridad que otros hombres, los colores o sonidos dentro del rango de visión o audición ordinaria; él debe percibir vibraciones más allá [del espectro] de los hombres comunes, y ser capaz de hacer que los hombres vean y escuchen más en cada extremo [del espectro] de lo que nunca pudieron ver sin su ayuda. Tenemos, por ejemplo, en la literatura inglesa grandes poetas religiosos, pero son, comparados con Dante, especialistas. Eso es todo lo que pueden hacer. Y Dante, quien podía hacer todo lo demás, es por esa razón el mayor poeta “religioso”, a pesar de que llamarlo “poeta religioso” implica disminuir su universalidad (Eliot, 1965, p. 134).

Las siguientes frases se alejan del poeta ideal y aproximan el efecto:

La *Divina comedia* expresa todo en el camino de la emoción que el hombre es capaz de experimentar, desde la desesperación de la depravación hasta la visión beatífica. Por tanto, es un recordatorio constante para el poeta de la obligación de explorar, encontrar las palabras para lo inarticulado, para capturar esos sentimientos que la gente casi ni puede sentir porque no tienen palabras para ello, y al mismo tiempo, un recordatorio de que el explorador, más allá de las fronteras de la conciencia ordinaria, solo será capaz de volver e informar a sus conciudadanos, si tiene permanentemente una firme comprensión sobre las realidades con las que ya están familiarizados (Eliot, 1965, p. 134).

Eliot amplía y aclara esto, el foco de lo que podría denominarse su teoría de la comunicación, en el siguiente párrafo:

Estos dos logros de Dante no deben ser considerados como separados o separables. La tarea del poeta, en hacer que la gente comprenda lo incomprendible, exige inmensos recursos del lenguaje; y en el desarrollo del lenguaje, enriqueciendo el significado de las palabras y mostrando lo mucho que las palabras pueden hacer, está haciendo posible una gama mucho más amplia de la emoción y percepción de los demás hombres porque les brinda el discurso con el que pueden expresar más (Eliot, 1965, p. 134).

Al unir este fragmento con lo que Eliot escribió en “Tradition and the Individual Talent” (1919), otra obra que McLuhan frecuentemente mencionaba, es posible apreciar el marco completo de su complejo sentido de la poesía y del poeta como comunicador (Eliot, 1960, pp. 47-59). En todo lugar, él está consciente del efecto que la gran poesía debe tener y que tiene.

Casi al mismo tiempo, Ezra Pound (1968, pp. 41-57) escribió “The Serious Artist” (1913). Los dos ensayos son tan complementarios que Eliot tuvo que haber tenido en mente o enfrente de sí el de Pound mientras escribía el suyo. “The Serious Artist” podría equivaler a “Theory of Communication”, de Pound, así como cualquiera de sus centenares de piezas y comentarios tanto en poesía como en prosa podrían serlo. El célebre *ABC of Reading* es una elaborada declaración de dicha teoría. Más de un comunicado en su interior podría brindar un punto de partida.

Los artistas son las antenas de la raza.

Los buenos escritores son los que mantienen eficiente el idioma. Es decir, mantenerlo exacto, mantenerlo limpio.

El lenguaje es el principal medio de comunicación humana. Si el sistema nervioso de un animal no transmite sensaciones y estímulos, el animal se atrofia. Si la literatura de una nación declina, la nación se atrofia.

Todas estas palabras han sido marcadas por McLuhan como material teoría de la comunicación. Es claro, al leer a Eliot y a Pound, qué tan importante es para su trabajo el entrenamiento de la percepción y la conciencia crítica, y no solo para el poeta: el lector lo adquiere como un efecto secundario del trabajo que los versos le generan. “Hypocrite lecteur...”. No hace falta decir que cualquier teoría que presume concentrarse en el efecto es, querámoslo o no, fundamentalmente retórica. El corazón de la retórica es el decoro, sintonización sensible de la audiencia, efecto y ocasión/circunstancia en cada etapa del proceso poético, desde la invención hasta la entrega.

Harold Bloom señaló que la popularidad de la poesía de Walt Whitman en América del Sur brinda una inesperada relevancia a la cuestión del efecto. Tras haber influido el verso inglés y la conciencia anglohablante de finales del siglo XIX, Whitman tiene el mismo efecto en el que insisten Eliot y Pound en cuanto a que el trabajo del poeta es producir, solo que en una cultura completamente diferente y un siglo antes.

Pablo Neruda, por consenso el más verídico heredero de Walt Whitman, dijo que el atractivo de Whitman para los poetas españoles “fue que él enseñó a ver y dar nombre a lo que anteriormente no se había visto o denominado”.

La poesía en América del Sur es un asunto completamente diferente. Se ve que en nuestros países existen ríos sin nombre, árboles que nadie conoce y aves que nadie ha descrito. Es más fácil para nosotros ser surrealistas porque todo lo que conocemos es nuevo. Nuestro deber, entonces, tal como lo entendemos, es expresar lo desconocido. Todo ha sido pintado en Europa, todo ha sido cantado en Europa, pero no en América. En ese sentido, Whitman fue un gran maestro. Porque ¿qué es Whitman? ¡No solo era intensamente consciente, sino que mantenía los ojos abiertos! Tenía enormes ojos para verlo todo, él nos enseñó a ver las cosas. Era nuestro poeta (Bloom, 1994, p. 479).

Wyndham Lewis, otro del grupo de los denominados modernos, escribió incansablemente acerca de los asuntos de la comunicación y no se contuvo de dar sus propios pensamientos en cuanto a lo que constituye la comunicación. Incluso W. B. Yeats, aunque con una inclinación menos analítica que la de Eliot o Pound, a menudo reflexionaba sobre el proceso de la comunicación y cómo mejorar el efecto de sus sonoridades en su audiencia. Su “The Circus Animal’s Desertion”, un poema sobre un episodio de bloqueo de un escritor, se convirtió en el foco central de *From Cliche to Archetype*. Este proporcionó una clave para los procesos de recuperación y arquetipización que desempeñaron un papel sumamente importante en el pensamiento de McLuhan:

Esas imágenes magistrales porque completas
Crecieron en mente pura, pero ¿de qué surgieron?
Un montículo de desechos o la basura de una calle, calderas viejas,
botellas viejas y una lata rota,
Hierro viejo, huesos viejos, trapos viejos, esa puta delirando
Quién mantiene la caja. Ahora que mi escalera se ha ido,
Debo recostarme donde las escaleras comienzan,
En la nauseabunda trapería del corazón.

En uno de sus últimos ensayos, Yeats escribió:

Quería que toda mi poesía fuera narrada o cantada en un escenario
y, porque yo no entendía mis propios instintos, di media docena de

razones equivocadas o secundarias; pero hace un mes he entendido mis razones. He pasado mi vida aclarando la poesía, cada frase escrita para la vista, y trayendo todo de vuelta a la sintaxis que es solo para el oído. Permita que los ojos se deleiten con la forma del cantante y el panorama del escenario y esté contento con eso (Yeats, 1961, p. 529).

Evidentemente, Yeats prestaba suma atención a su lector y ajustaba cuidadosamente sus poemas para asegurar efectos específicos en su sensibilidad. Todos estos pasajes han sido designados por McLuhan como centrales en la teoría de la comunicación de cada uno. Tal vez ilustren lo que él buscaba al considerar la teoría de alguien. Las mismas anotaciones sobre la teoría de la comunicación aparecen en distintos libros de su biblioteca.

Nuestra pregunta permanece: ¿cómo, sin teorías, trabajaba él mismo?

En ausencia de una teoría, la otra manera de trabajar es mediante la técnica de observación e investigación, como un detective de *CSI*.³ En primer lugar, la evidencia; luego, mucho después, la teoría, si es que para ese momento, en efecto, es necesaria. Francis Bacon, a quien McLuhan admiró profundamente, no evitaba señalar la responsabilidad que trae consigo teorizar de forma prematura. Él habría sido un gran Grissom. En el *the Novum Organum* indicó:

XIX

Hay y puede haber solo dos maneras de buscar en el interior y descubrir la verdad. El que vuela desde los sentidos y sus pormenores con los axiomas más generales, y partir de estos principios, aquella verdad que da por sentado e inamovible, procede el juicio y lleva al descubrimiento de axiomas medios. Y de esta manera ahora está de moda.⁴ La otra emana axiomas de los sentidos y pormenores, pasando por un ascenso gradual y continuo, de modo que llegue a los últimos y más generales axiomas de todos. Este es el camino verdadero, pero hasta ahora no ha sido probado.

3 *Crime Scene Investigation*, serie de televisión estadounidense.

4 Aún está de moda en el siglo XXI. Los malos hábitos son difíciles de olvidar.

Un poco más tarde, al hablar de los “Idols of the Marketplace”, aconsejó: “Esta clase de ídolos puede ser expulsada más fácilmente, puesto que para deshacerse de ellos solo es necesario que todas las teorías sean rechazadas y descartadas como obsoletas”.⁵ Bacon también había explotado el “poder de escribir con aforismos”, es decir, escribir prosa discontinua como método de sondeo y exploración. La prosa conectada y pulida da la impresión de que todo se sabe, todo se entiende. Los aforismos o sondas, en cambio, son breves, mordaces, discontinuas. Bacon las denominaba “conocimiento roto” porque al ser incompleto invita a la gente a profundizar y cerrar las brechas. La declaración conectada es “más aptos para ganar consentimiento o creencia”, la sonda “para señalar una acción” y el descubrimiento de uno mismo. Bacon prueba el punto en *The Advancement of Learning*:

Pero los hombres jóvenes, cuando se unen y dan forma a la perfección, pocas veces crecen más en estatura, así que el conocimiento, mientras se encuentra en aforismos y observaciones, está en el crecimiento; pero una vez está [traducido en prosa conectada], puede ser más pulido e ilustrado y acomodado para el uso y la práctica; pero no multiplica más en volumen y masa (Bacon, 1906, 1951, p. 39).

Bacon deja perfectamente claro que lo que él consideraba su propio estilo aforístico es una parte integral de una técnica científica en la que se debía mantener el conocimiento en un estado de evolución emergente. Bajo este marco, McLuhan se entrenó para escribir de forma discontinua sobre el medio y el ambiente, tras encontrar que el estilo de “sonda” aforística es preferible al de la explicación convencional, lo cual proporciona una manera de entrenar la sensibilidad, al mismo tiempo que convence a la experiencia de que revele sus patrones. En palabras de Bacon:

Por principio, se prueba al escritor, sea superficial o sólido para aforismos, excepto que deben ser ridículos, no pueden ser creados sino de la médula y corazón de las ciencias, pues el discurso de la ilustración se quiebra, los recitales de ejemplos se quiebran, el discurso de conexión y orden se quiebra, las descripciones de la práctica se quiebran. Así que no queda nada para llenar los aforismos sino una buena cantidad de observación, y por tanto nadie puede ser suficiente

⁵ *Novum Organum*, aforismo LX.

ni intentará escribir aforismos, sino aquel que es el sonido y bien fundamentado (Bacon, 1906, 1951, p. 163).

El problema que enfrenta cualquier explorador en nuestro tiempo, como McLuhan observa, es inventar herramientas que revelen la situación actual y no hacer declaraciones lógicas conectadas:

El discurso conectado y secuencial que está pensado como racional es más bien visual. No tiene nada que ver con la razón como tal. El razonamiento no se produce en planos individuales o de manera continua y conectada. La mente da brincos. Une al instante las cosas en todo tipo de proporciones y relaciones. Situar los pensamientos en códigos, formas lineales, fue un descubrimiento del mundo griego. No se hace de esta manera, por ejemplo, en el mundo chino. Pero negar que los chinos tienen acceso a la razón sería ridículo. Para los estándares occidentales, ellos no tienen un discurso racional en absoluto. Su razonamiento se da por intervalos y no por el acto de conexión. En la era eléctrica, nos movemos en un mundo donde no la conexión sino el intervalo se convierte en el hecho crucial en la organización (Stearn, 1967, p. 49).

En 1968 McLuhan escribió una introducción para *The Bias of Communication*, de Harold Innis. Es una notable actuación, ya que gran parte de lo que dice acerca de los métodos de Innis lo aplica directamente a los suyos. Por ejemplo, señala que Innis había hecho el mismo paso de la prosa conectada a la discontinuidad y sondeo:

[Él] cambió su procedimiento de trabajo por un “punto de vista” al de la generación de ideas mediante el método de “interfaz”, como se denomina en química. “Interfaz” se refiere a la interacción de las sustancias en una especie de agitación mutua. En el arte y la poesía es precisamente la técnica de “simbolismo” (del griego, *symballein*, ‘lanzar juntos’) con su paratáctico procedimiento de yuxtaponer sin conectivas. Es la forma natural de la conversación o diálogo en lugar del discurso escrito. En la escritura, la tendencia es a aislar un aspecto de alguna materia y dirigir constantemente la atención sobre ese aspecto. En el diálogo, hay una interacción igualmente natural de múltiples aspectos de cualquier asunto (Innis, 1964, 1968).

McLuhan había hecho el cambio cuando comenzó a estudiar medios y ambientes. Esta interacción de aspectos puede generar discernimientos o descubrimientos:

Al contrario, un punto de vista no es más que una forma de ver algo. Pero un discernimiento es una conciencia repentina de un complejo proceso de interacción. Un discernimiento es un contacto con la vida de las formas. Los estudiantes de programación de computadores han tenido que aprender cómo acercarse estructuralmente al conocimiento. Con el fin de transferir cualquier tipo de conocimiento a registros, es necesario entender la forma de ese conocimiento, lo cual ha llevado al descubrimiento de la diferencia básica entre el conocimiento secreto y el reconocimiento de patrones. Es una distinción útil por tener en cuenta al leer a Innis, ya que él es ante todo un reconocedor de patrones.

Es también la diferencia elemental entre prosa conectada y racional y el estilo aforístico, útil distinción para tener en mente al leer la siguiente prosa de McLuhan.

La célebre “técnica de descubrimiento” de McLuhan consistió en aplicar el arte simbólico de yuxtaponer formas, lo cual lleva a una serie de sorpresas impresionantes. Él aplicó métodos artísticos directamente a los materiales y circunstancias de la vida cotidiana. Descubrió que las sensibilidades formales del artista podrían aplicarse fuera del ámbito del arte como la forma más segura para explorar ambientes y sus efectos. En “The Emperor’s Old Clothes” señaló que la manera en la cual la tecnología interviene en una cultura puede, de repente, aclarar relaciones entre cosas que normalmente se entienden como elementos separados:

Ayuda mirar el periódico como una sonda directa y exploratoria hacia el ambiente. Desde esta perspectiva, hay más significado en los lazos estéticos entre el poeta, el detective, incluso el criminal. Pues James Bond, Humphrey Bogart, Rimbaud y Hemingway son todas figuras que exploran las cambiantes fronteras de la moral y la sociedad. Se dedican a detectar el entorno social con el sondeo y la transgresión. Pues sonar es cruzar distintos tipos de fronteras; descubrir los patrones de nuevos ambientes requiere un estudio riguroso y el inventario de los efectos sensoriales. Los componentes de los nuevos ambientes no pueden ser descubiertos directamente. El detective de Edgar Allan Poe, Dupin, es un asceta. Los ascetas fueron los primeros en utilizar los sentidos de manera consciente y sistemática como sondas del ambiente. El mandato de Walter Pater, “Para quemar siempre con una llama fuerte como una joya”, se refiere a la acción del soplete del fontanero, invención técnica de su época.

Toda forma tecnológica, social o cultural dominante, junto con todos sus poderes causales, siempre está oculta por un proceso de inhibición protectora. Estas formas son tan totales, tan ambientales, como para resistir cualquier esfuerzo de hacerlas notar o investigarlas.

Parcialmente, gracias al entrenamiento de percepción de la crítica práctica, McLuhan había descubierto una forma de utilizar situaciones históricas para revelar el presente. Él detalla la técnica a medida que la encuentra en Innis:

Innis nos enseñó cómo utilizar el sesgo de la cultura y la comunicación como instrumento de investigación. Al dirigir la atención sobre el sesgo o distorsionar el poder de las imágenes y la tecnología dominante de cualquier cultura, nos mostró cómo entender las culturas. Muchos estudiosos han sido conscientes de la “dificultad de evaluar la calidad de una cultura de la que somos parte o de la evaluación de la calidad de una cultura de la que no somos parte”. Innis fue quizá el primero en hacer de estos hechos vulnerables desde todo punto de vista académico una oportunidad privilegiada para la investigación y el descubrimiento.

De un golpe se habían resuelto dos problemas principales que están siempre más allá del poder de los contadores e investigadores estadísticos. En primer lugar, tan pronto como identificaba sus principales logros tecnológicos, él sabía cómo debía ser el patrón de cualquier cultura tanto física como socialmente. En segundo lugar, sabía exactamente lo que los miembros de esa cultura ignorarían en su vida cotidiana. Lo que se ha llamado “la némesis de la creatividad” es precisamente una ceguera de los efectos de una de las formas de invención más significativas.

Sin una teoría como guía, el explorador debe basarse en su caja de herramientas y su ingenio natural. En 1967 McLuhan describió su propio “método” de observación de la siguiente manera:

Literalmente, *Understanding Media* es un paquete de herramientas para el análisis y la percepción. Es para comenzar una operación de descubrimiento. No es el trabajo terminado de descubrimiento. Está destinado al uso práctico. La mayor parte de mi trabajo en los medios es como el de un ladrón de cajas fuertes. Al principio, no sé lo que hay dentro. Solo me siento frente al problema y comienzo a trabajar.

Busco a tientas, sondeo, escucho, pruebo, hasta que las fichas caen y estoy dentro. Esa es mi forma de trabajar con todos estos medios.

Estoy perfectamente preparado para desechar cualquier declaración que he hecho sobre cualquier tema una vez me parezca que no me estoy metiendo en el problema. No tengo devoción a ninguna de mis sondas como si fueran opiniones sagradas. No tengo ningún interés de propiedad en mis ideas ni el orgullo de su autoría. Se debe empujar alguna idea al extremo, se debe investigar. La exageración, en el sentido de la hipérbole, es un dispositivo artístico importante en todos los modos de arte. Ningún pintor, ningún músico, nunca hizo nada sin exageración extrema de una forma o modo hasta haber exagerado aquellas cualidades que le interesaban (Stearn, 1967, PP. 58, 62-63).

La caja de herramientas en *Understanding Media: The Extensions of Man* consiste de siete capítulos en la primera parte. Estos detallan siete principios generales en que los medios moldean la cultura y sociedad. Fue concebida y escrita como complemento a un volumen que había aparecido un poco antes, *Understanding Poetry* (1938, 1960),⁶ por Cleanth Brooks y Robert Penn Warren. Fue el primer texto estadounidense que empleó técnicas de la crítica práctica. Desde el primero, McLuhan siguió insistiendo en que *Understanding Media* no era un producto terminado, sino un conjunto de principios, una caja de herramientas y algunas incursiones preliminares en un territorio nuevo.

La principal herramienta de análisis de McLuhan era la crítica práctica, la cual retomó de Cambridge cuando todavía disfrutaba de la primera oleada de sus aplicaciones. Había sido inventada ahí, en respuesta a un escándalo originado en 1929 que involucraba al Departamento de Inglés, tras la publicación de *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* (Ivor A. Richards, 1956). Pocos años más tarde, McLuhan llegó y encontró una universidad vibrante y un departamento de inglés ocupado en explorar y adaptar la nueva técnica.⁷ Su debilidad y rango de usos eran sujeto de intensos

⁶ En el interior de mi copia, él escribió: "Cleanth Brooks, uno de mis buenos amigos, realmente revolucionó la enseñanza de la literatura en los Estados Unidos con este libro".

⁷ Richards (1956) resume el experimento: "Desde hace algunos años he hecho el experimento de la emisión de hojas impresas de poemas —cuyo rango de carácter va desde un poema de Shakespeare a un poema de Ella Wheeler Wilcox— a un público al que le fue solicitado comentar libremente y por escrito sobre ellos. La autoría de los poemas no era revelada y, con pocas excepciones, no fue reconocida" (1956, p. 3). A los escritores se les dio una

debates. Evidentemente, la técnica podría ser aplicada a una inmensa gama de actividades. Entre los resultados: la fundación de una revista crítica, *Scrutiny*, lugar para libros y ensayos. *Scrutiny* demostró que la crítica práctica trabajaba de manera incisiva en todas las artes y áreas de la cultura, desde las más intelectuales hasta las más simples. Como una especie de navaja suiza.

Sus fortalezas y debilidades McLuhan las examina cuidadosamente en el ensayo, “Poetic vs. Rhetorical Exegesis”. La crítica práctica puede decirle al lector todo sobre un poema, excepto si es o no un buen poema. Significativamente, la crítica práctica no está basada en la teoría sino en la actuación. Se basa en la observación y el juicio crítico (habilidades adquiridas). Es una técnica de interpretación que busca cuatro tipos de significados en un texto: el sentido literal, la sensación de quien habla sobre el tema, el tono (actitud hacia el lector), la intención (el efecto buscado). Este tipo de interpretación a cuatro niveles se practicaba constantemente, desde los gramáticos griegos y romanos anteriores a Cicerón y Varrón, pasando por la Edad Media, hasta el siglo XVIII. La técnica radica en las dimensiones orales de la escritura, dado que está basada en la actuación del texto. Aprender este aspecto requiere una práctica considerable. El lector debe leer en voz alta (actuar) el pasaje o poema en una variedad de formas, a fin de ubicar la voz, la actitud y el tono correcto de quien habla (y así ubicar al lector). De esta manera, el crítico puede encontrar su soporte en *cualquier* prosa o poética, cualquiera que sea el tema, campo, periodo y estilo. El mismo entrenamiento de sensibilidad crítica permite acceso directo a cada una de las artes en cada nivel de cultura y sofisticación, desde el más alto hasta el más bajo. La cultura popular y el entretenimiento cedieron ante la técnica tan fácilmente como hicieron los sentimientos más nobles y las imágenes más refinadas del arte clásico y la arquitectura. Como para probar este argumento, F. R. Leavis en *Culture and Environment* aplicó la crítica práctica al periodismo, los anuncios de revistas y otras formas

semana para hacer sus comentarios. Richards es sensible en un punto: “La postura de los escritores debe quedar clara. La mayoría eran estudiantes que leían inglés, con miras a un grado con honores” (p. 4). Que, sin embargo, no era el rumor alrededor de la universidad cuando McLuhan llegó, lo cual tradicionalmente era aceptado en aquellos estudiantes graduados y miembros de la facultad. El “escándalo” fue que no pudieron ponerse de acuerdo ni siquiera en cuanto al significado de un poema, mucho menos en otros aspectos. En la crítica práctica, Richards cita extensivamente los comentarios escritos (“protocolos”) y busca el orden en medio del caos, finalmente proponiendo los “cuatro tipos de significado”: sentido, sensación, tono e intención.

populares. Años más tarde, McLuhan publicó su primer libro, *The Mechanical Bride*, en la misma línea.

La crítica práctica es la herramienta ideal del gramático, debido a su extraordinaria capacidad de trasladarse de campo a campo. El gramático (de griego *gramma* y latín *litera*, por tanto un gramático, un literato, un hombre de letras) tomó todos los textos escritos como su competencia. Esta jurisdicción comienza con los tradicionales *Two Books*: el libro hecho por el hombre y aquel hecho por Dios, el libro de la naturaleza. Los gramáticos leen e interpretan cada libro, la escritura en cada página, así como la escritura en la pared, con igual facilidad y las mismas herramientas. (De esta forma, el verdadero gramático debía ser doblemente enciclopédico). En la actualidad, leer el libro de la naturaleza significa estudiar el medio y el ambiente. En Cambridge, McLuhan había dedicado su tesis de doctorado a detallar las tradiciones intelectuales de Occidente, el trivio y el cuadrivio. Comúnmente conocidas como las siete artes liberales, la retórica, la dialéctica y la gramática, la música, la astronomía, las matemáticas y la geometría. McLuhan trazó la línea continua del desarrollo, desde el nacimiento del trivio en el Mundo Antiguo hasta el Renacimiento (el tema central de la tesis), y señaló su mayor progreso en el presente. La crítica práctica es claramente teórica tanto por su estructura y enfoque como porque esta insiste en incluir el factor audiencia al considerar cualquier tema. Con la *mimesis*, se incluye al público en el poema y este puede siempre acceder por dicha vía. El usuario es el contenido. Las preocupaciones de los gemelos de la gramática son las técnicas de interpretación y etimología (el subtítulo de *Understanding Media* identifica sus etimologías: *Extensions of Man*). La gramática es necesariamente enciclopédica. Los medios y la literatura no son, entonces, campos separados de interés: son textos paralelos que producen en paralelo las técnicas de investigación. Un trabajo y dos lugares de trabajo, por así decirlo. Los clásicos tenían dos sistemas paralelos para la exégesis de sus dos libros: las cuatro causas del libro de la naturaleza, y los cuatro niveles de interpretación para el libro del hombre, fuera sagrado o profano.

Con una serie de ensayos y *The Mechanical Bride*, McLuhan (1944) demostró que era experto en la interpretación de los textos del libro del mundo. En 1944 publicó “The analogical mirrors” en *The Kenyon Review*.

En este estudio, tomó otro camino y realizó una espectacular —y completamente tradicional— exégesis⁸ a cuatro niveles del poema de Gerard Manley Hopkins, “The Windhover”.

McLuhan e Innis fueron presa de la misma miopía en sus respectivas audiencias. La audiencia de los escritos económicos de Innis resueltamente ignoró su trabajo en los medios y la cultura (y en su mayor parte hoy continúa haciéndolo), entendiéndola como un conocimiento indigno y poco adecuado. Su “audiencia de los medios” le devolvió el favor y mostró un interés pasajero en su obra sobre la economía, otra condición que no ha cambiado mucho con el paso del tiempo. Las dos audiencias de McLuhan —una por su producción literaria, otra por sus medio de trabajo— hicieron lo mismo. Cada una ignoró el trabajo que absorbía el interés de la otra.

En ambos casos, los colegas académicos tendían a considerar el mero acto de prestar atención al “otro” tema, torpeza intelectual masiva, siendo aún peor al insistir en ello. (El esnobismo académico puede ser brutal).

McLuhan se refirió a su procedimiento como el hecho de iniciar con un problema y escarbar en el paquete de herramientas en busca de algo que permita esclarecer el asunto. Permítanme dar una idea de las herramientas que el paquete contiene.

En primer lugar, como trasfondo, un firme conocimiento de toda la tradición escrita, la *translatio studii*, desde Homero hasta el presente. A esto se añade un firme conocimiento del trivio (retórica, dialéctica y gramática), un amplio conocimiento de la literatura inglesa, la prosa y la poesía, un conocimiento profundo de la lengua inglesa, un inmenso vocabulario y una profunda y duradera curiosidad sobre la etimología, nutrita por el conocimiento de francés, latín, alemán, griego, etcétera.

El estilo aforístico, extraído de Bacon y de publicistas modernos, brindaba mucho más que una forma de expresar las cosas. Suministraba una manera esquemática y estructural de pensar y ver.

⁸ Los cuatro niveles son el literal, y los tres niveles figurativos, el alegórico, el moral (tropológico) y los niveles espirituales. A pesar de la coincidencia del primer nivel exegético con el sentido literal de la crítica práctica (que son prácticamente lo mismo), los dos grupos de cuatro son otra cosa en paralelo.

Ser capaz de realizar la exégesis tradicional y multinivel facilitó el trabajo de evaluar la complejidad en prosa y verso, lo viejo y lo nuevo, y le dio una rápida entrada en una serie de textos.

Igualmente, la amplia práctica con la crítica práctica significaba un medio rápido y seguro de entrada a cualquier “texto” humano, producto o servicio.

El paquete de herramientas que figura en la primera parte de *Understanding Media* comprende los siete principios generales de los medios:

1. El medio/ambiente es el mensaje.
2. Frío y caliente: definición baja y alta revocación del medio sobreca- lentado.
3. El amante de Gadget: Narciso como la narcosis.
4. Energía híbrida.
5. Medio como traductor.
6. Desafío y colapso.

A estos, añadimos el conjunto de transformaciones (procesos en curso) que forman la columna vertebral de *Take Today*. Cada una de ellas es una respuesta a la presión ejercida por un ambiente de información acelerado a la velocidad de la luz:

1. Centralismo le cede al decentralismo.
2. *Hardware* le cede al *software*.
3. Retención de trabajo le cede al juego de rol.

El último libro, *Laws of Media: The New Science* sacó a la luz la té- trada, la herramienta más potente, entre una serie de observaciones y téc- nicas adicionales.⁹

⁹ Con el subtítulo, hemos vinculado el libro a otros dos ya vinculados entre sí por el título: *The New Science (Novum Organum)*, de Francis Bacon; y *The New Science (Scienza Nuova)*, de Giambattista Vico.

Las sondas. Una frase, una oración o un párrafo o más pronto podrían unirse a las listas de lectura o estudio. Estos eran de uso general, podrían aclarar varias cuestiones, por lo que tendían a permanecer a la mano por un tiempo y encontrar su camino hacia muchas cosas escritas en el momento.

Los teníamos en cuenta al trabajar en un nuevo proyecto, un libro o un artículo o una carta aquí o allá. Cualquier cosa podría servir como una sonda para llegar al fondo de algo. Esto abarcaría todo, desde las observaciones de un poeta hasta segmentos de coplas o prosa. Por ejemplo, “The Emotion of Multitude”, breve ensayo (dos páginas) de William B. Yeats, resultó en especial fructífero para un periodo, y a menudo era citado en su totalidad. Discute el efecto de la yuxtaposición de dos situaciones, el efecto artístico, pero nos pareció que aplica a un espectro mucho más amplio.

Había literalmente cientos de citas utilizadas como sondas, producto de una memoria y una biblioteca bien surtidas. Hemos visto cómo los comentarios de Yeats sobre “el mercado de cosas usadas” (*the foul rag-and-bone shop*) estimularon el libro *From Cliche to Archetype*. Las observaciones de T. S. Eliot sobre “la imaginación auditiva” resultaron inmensamente útiles. Aquí, desde un lado diferente, es Jacques Lusseyran en “el mito de la objetividad”:

Cuando me encontré con el mito de la objetividad en ciertos pensadores modernos, me hizo enojar. Así que solo había un mundo para estas personas, el mismo para todos ellos. Y todos los otros mundos debían ser contados como ilusiones del pasado. ¿O por qué no llamarlos por sus nombres alucinaciones? Bajo mi propio costo, había aprendido lo equivocados que estaban.

Desde mi propia experiencia sabía muy bien que era suficiente tomar un recuerdo de un hombre, una asociación existe, privarlo de la audición o la vista, para que el mundo sufriera una transformación inmediata, y naciera así otro mundo completamente diferente pero coherente. ¿Otro mundo? En realidad no. El mismo mundo, pero visto desde otro ángulo, y contado en medidas completamente nuevas. Cuando esto sucedió, todas aquellas jerarquías supuestamente objetivas se tergiversaron, se dispersaron a los cuatro vientos, ni siquiera como teorías sino como caprichos (Lusseyran, 1963).

Aquí se puede ver una serie de temas que atraerían a McLuhan, y de hecho lo hicieron. El principal de ellos debe ser la información sobre los sentidos y su efecto en la imaginación. Lusseyran demostró la riqueza de los datos sensoriales.

Además de los artículos anteriormente mencionados, la caja de herramientas contenía un grupo de docenas de principios, procesos, modelos y procedimientos actuales para mantenerlos en constante vigilancia. Entre estos se encontraban la relación entre ambiente y antiambiente, los principios de la *figura* y el *fondo* (o *figura* menos *tierra*), la causalidad formal, los distintos modos de espacio generado por el sesgo sensorial: el espacio visual, espacio acústico, espacio táctil, etcétera. La lectura ofrecía incontables tesoros adicionales, ya que los instintos del gramático le enseñaron a aplicar lo aprendido en un campo para resolver problemas en otro.

Algunos ejemplos: de E. H. Gombrich (*Art and Illusion*) obtuvo la distinción entre los procesos de combinar y hacer. De Eric Havelock, los detalles esenciales del trabajo de mimesis antes de la aparición del alfabeto (y ahora después de su reinado). De Charles Baudelaire, la exquisita imagen “*Hypocrite lecteur...*” De Jacques Ellul, una multiplicidad de cosas, y en medio de todos ellos la propaganda verdadera consta del ambiente en la acción. De Elias Canetti, la dinámica de multitudes abiertas y cerradas.

Él lidiaría con cualquier enigma de medios o cultura moderna con cada una de las herramientas disponibles. Pocas cuestiones podrían resistir mucho tiempo tal ataque.

¿Cómo se trabaja sin usar teorías en sus investigaciones? Un poco de estetoscopio, un destornillador, o dos...

Pase la gelignite.¹⁰

¹⁰ Explosivo formado por una mezcla de nitroglicerina, colodión, nitrato de potasio y serrín. Pertenece al grupo de las dinamitas de base activa [N. del T.].

Referencias bibliográficas

- Bacon, F. (1906 [1951]). *The Advancement of Learning and New Atlantis*. Londres: Oxford University Press.
- Bloom, H. (1994). *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Nueva York: Harcourt Brace and Company.
- Brooks, C. (1938 [1960]). *Understanding Poetry*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- Eliot, T. S. (1960). *The Sacred Wood*. Nueva York: Barnes & Noble.
- Eliot, T. S. (1965). *To Criticize the Critic and other Writings*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux.
- Hawking, S. (1993). *Black Holes and Baby Universes*. Nueva York: Bantam Books.
- Innis, H. (1964 [1968]). *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lusseyran, J. (1963). *And There Was Light* (trad. E. R. Cameron). Toronto: Little, Brown and Company.
- McLuhan, M. y Parker, H. (1968). *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*. Nueva York: Harper & Row.
- McLuhan, M. y Watson, W. (1970). *From Cliche to Archetype*. Nueva York: Viking.
- McLuhan, M. (1944). The Analogical Mirrors. *The Kenyon Review*, 6(3), 322-332.
- McNamara, E. (ed.) (1969). *The Interior Landscape: the Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943-1962*. Toronto: McGraw-Hill.

McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nueva York: McGraw-Hill.

McLuhan, M. (1967). Education in the Electronic Age. En H. A. Stevenson, R. M. Stamp y J. D. Wilson (eds.), *The Best of Times/The Worst of Times: Contemporary Issues in Canadian Education* (pp. 515-531). Toronto: Holt, Rinehart and Winston of Canada Limited.

Pound, E. (1968). *Literary essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions.

Richards, I. A. (1956). *Practical Criticism*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc. (Harvest Books).

Stearn, G. E. (1967). The *Hot and Cool* Interview with Gerald Emanuel Stearn.

Moos, M. A. (ed.) (1997). *Media Research: Technology, Art and Communication*. Amsterdam B. V.: Overseas Publishers Association.

Yeats, W. B. (1961). An Introduction for my Plays. En *Essays and Introductions*. Londres: Macmillan & Co. Ltd.