

EL MEDIO ES EL MITO: ENTRE MCLUHAN Y BARTHES

SERGIO RONCALLO-DOW – ENRIQUE URIBE-JONGBLOED*

RESUMEN

Este artículo establece un diálogo entre el concepto de *medio* –presentado por Marshall McLuhan– y el concepto de *mito* –enarbolado por Roland Barthes– para evidenciar sus similitudes de trasfondo, y de este modo acercar el trabajo de estos dos pensadores quienes, no obstante sus distintos puntos de partida, logran confluir conceptualmente para comprender de mejor manera la idea del macro-mito, y reconocer el efecto que esta construcción tiene sobre la reconocida sentencia de McLuhan: el medio es el mensaje.

Palabras clave: McLuhan, Barthes, mito, medio, macro-mito

* Universidad de La Sabana, Chía, Colombia.

RECIBIDO: 17.03.13

ACEPTADO: 10.12.13

Este artículo fue desarrollado gracias al apoyo del Fondo Patrimonial para la Investigación de la Universidad de La Sabana en el proyecto *com-53-2011 Límites de la identidad en la modernidad tardía: re-configuración de los mitos modernos y la vigencia de los meta-discursos*.

**THE MEDIUM IS THE MYTH:
BETWEEN MCLUHAN AND
BARTHES**

SERGIO RONCALLO-DOW – ENRIQUE URIBE-JONGBLOED

ABSTRACT

This article sets a dialogue between the concept of medium – as presented by Marshall McLuhan– and the concept of myth –as articulated by Roland Barthes– to evidence their similar anchoring, and thus bring closer the work of these two thinkers, whose different starting points notwithstanding, converge conceptually to better grasp the notion of macro-myth, and become aware of the bearing this construction has upon the renowned McLuhan statement: the medium is the message.

Key words: McLuhan, Barthes, myth, medium, macro-myth

*El significante es hueco,
El signo es macizo. Es un sentido*
R. Barthes

1. Introducción

SE HA DICHO CON ANTELACIÓN QUE DOS reconocidos pensadores del siglo veinte, el canadiense Marshall McLuhan y el francés Roland Barthes, estaban relacionados en su manera de analizar la cultura popular de su momento. Genosko (1999), por ejemplo, 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. Sin embargo, y no obstante sus considerablemente diferentes posturas epistemológicas de partida, sus debates individuales sobre el mito pueden, si no compararse directamente, sí desarmarse con las mismas herramientas.

Esa es la labor que lleva a cabo este artículo, des-velar, si se quiere, la forma en que estos dos pensadores abordaron el tema del mito, y cómo sus dos perspectivas, originadas en vertientes diferentes de pensamiento, pueden tener constantes, o puntos en común que evidencian conceptualizaciones que no se limitan a la casualidad.

La propuesta de desentramar sus percepciones nos permite, entonces, concretar y describir el trasfondo, de manera más clara, de la que fuese la gran sentencia mcluhaniana: el *medio* es el mensaje.

2. Las composiciones significativas del entramado social

QUISIÉRAMOS EMPEZAR ESTE TEXTO aproximándonos a la idea de icono que propone McLuhan: “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” (McLuhan, 1996a: 235). La asociación que a partir de esta idea hace Lash (2005) con el concepto de inconsciente colectivo, resulta particularmente sugerente pues evidencia la capacidad poética 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 –retomando el hoy clásico término de Wittgenstein (1999)– 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*.

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 (Barthes, 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 presentes en McLuhan. Así, la asimilación del mito con el sistema de

comunicación constituye un punto de partida clave en la medida que 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 aprehendido desde lo teórico más que simbólicamente ya que adquiere vida solamente desde su forma de darse en lo social. 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 llamaremos la *lectura mitológica* de la realidad y que aparece en su obra como fuertemente ligada a la semiología en tanto se trataría de una parte de ella.

3. Barthes y la función semiótica

LÍNEAS ARRIBA MENCIONÁBAMOS EL TÉRMINO *signo* para introducir la figura de Barthes dentro de la discusión, pues alrededor de esta idea gravita en buena parte de la lectura mitológica barthesiana y, siguiendo esta lógica, habrá que hacer un breve inventario del glosario que utiliza el autor 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 yace la semiología saussuriana, 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 términos (Barthes, 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 nuestro

juicio– ha llamado *expresión y contenido*¹. En este sentido, algunas de las ideas de Barthes serán re-elaboradas en términos de los planteamientos de Hjelmslev con el fin de comprender lo que subyace a la lectura mitológica. De este modo, 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.

1.1. El signo barthesiano

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 nos permite esta expresión– no son los significados sino los signos: la construcción conceptual de la relación entre los otros dos elementos. 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” (Barthes, 1999: 112)– y el *metalenguaje*. Aunque la terminología de Barthes no resulta del todo clarificadora en este punto, a lo que atiende la idea es, esencialmente, a una comprensión del modo mismo en el que 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 preciso dar un paso adelante respecto de la propuesta en los términos de Barthes para pensar el problema con la idea hjelmsleviana de función semiótica. En

¹ 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 acercarnos 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. La intención aquí no es ahondar en este punto, por eso se advierte 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 meluhiano que estamos haciendo a Barthes.

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 denominamos los niveles de reconocimiento y aceptación. En este sentido, la movilidad de las funciones semióticas estaría dada por lo que Eco (2000) –recogiendo y reorganizando en buena parte la tradición de Hjelmslev– ha llamado el *código*: una regla compleja y culturalmente reconocida que asocia una expresión con un contenido, una forma de estructura, camino o mapa que describe las asociaciones entre los *funtivos* de la función.

En 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 código (Eco, 2000: 84)².

Aunque en el *Tratado de Semiótica General* de Eco muchas veces las ideas de signo y función aparecen como sinónimos, en lo que sigue, usaremos 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 Cursivas agregadas para dar énfasis.

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 una 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 por medio de un código dando origen la Función Semiótica 1 (FS1). En este nivel, Barthes habla de *significante* y *significado* estructurando el glosario primordial que lo llevará hacia el mito. La FS1, cota inicial de lectura de la realidad, implica un primer nivel de codificación que estará dado por los juegos de lenguaje propios de cualquier comunidad y que establece lo que Barthes llama “una cadena semiológica primordial” (Barthes, 1999: 111). Es aquí donde está el punto clave para comprender a McLuhan.

4. McLuhan, Barthes y el mito

EL INTERÉS PRIMARIO DEL CANADIENSE PASA —en una buena parte— por el hecho de evidenciar la dis-localación sensorial que producen las complejizaciones del sistema técnico y la capacidad poética de lo técnico en tanto capaz de *afectar* al hombre. Ahora bien, 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 sino que, además, nos llevaría por el sendero del determinismo. Así, al aproximarnos a Barthes, lo que se pretende 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 y comprendido por el hombre, pues esta dimensión de la lectura del mundo acompaña las reflexiones de McLuhan. Es por ello que los múltiples y diversos medios, a los que McLuhan dedica la segunda parte de *Comprender los medios* (CM), adquieren una capacidad poética en la medida en que hay una suerte de segundo nivel de lectura que, asentado sobre la cadena semiológica primordial, 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 nuestro juicio, la propuesta de McLuhan con la lectura mitológica que hace Barthes de la realidad³ y que se constituye en un

[...] 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 en la que se modifica el código mismo que une los fúntivos 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*: el proceso constante de construcción de sentido. Esta lectura mítica constituye una función nueva a la que llamaremos FS2⁴ y que depende de un nuevo tipo de codificación en la que yace el sustrato mítico que Barthes intenta evidenciar.

³ En un camino relativamente parecido al presente, se encuentran las reflexiones de Laureano Ralón (2007) quien ha tratado de trazar, al menos intuitivamente, una posible relación entre McLuhan y Barthes.

⁴ En esta figura, retomamos la propuesta siguiendo el formato que el mismo Barthes presenta y mostrando los elementos que, desde Hjelmslev y Eco hemos recuperado en la lectura del mito y que son los que aparecen combinados aquí en la lectura que hacemos 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>				

¿Qué es lo que sugiere, propiamente, esta segunda cadena que ve Barthes? Al apoyarse sobre una nueva codificación, la lectura mítica que sugiere FS2 permite abordar la comprensión del mundo desde una nueva dimensión en la que los procesos de producción de significado y las formas de vida se entretajan formando –ahora de manera más explícita y evidente– una unidad. Barthes llama al significante y al 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” (Barthes, 1999: 113). En el mito se produce la *significación* que se concreta en FS2, cuya solidaridad entre los fúntivos depende de la existencia de un código segundo, de un código *parásito* que, en virtud de un código primordial, permite una lectura mítica de todo aquello que constituye un discurso. En nuestra 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 sitúa el *concepto* en una perspectiva *histórica e intencional*; McLuhan ubica su lectura de los medios en un lugar similar en la medida en que los comprende como imbricados en un proceso de comprensión histórica (auto) determinado por la complejización del sistema técnico. Lo que se busca decir con esto es que tanto la lectura barthesiana –anclada a la noción marxista de ideología– como la mcluhaniana, se apoyan en procesos de concreciones significativas que se despliegan en lo poético mismo propio de los juegos de lenguaje. 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.

La cadena semiológica mítica que propone Barthes se concreta en la *significación*, y ésta, a su vez, tiene su fulcro en el *concepto* que hace las veces de fúntivo en FS2 y que sólo puede pensarse como el resultado de los procesos asociativos que están imbricados en el código parásito: como lo indica McLuhan (1996a: 30), 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” (McLuhan, 1996a: 114). Esta apropiación evidencia el modo en el que el hombre se empodera del entorno construyéndolo significativamente 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 porque 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 aparece como engranada a los procesos de complejización del sistema técnico. La capacidad significativa del icono –vehiculada en medios tan diversos como el número, el dinero, la publicidad, el automóvil o la vivienda– evidencia la capacidad poiética de los códigos parásitos que, en últimas, son los que permiten trascender la dimensión objetual en el estudio de la técnica 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, puesto que no hay mito, *medio* o mensaje si no hay un hombre que esté allí para llenarlos de significado, esto es, si no hay un entramado social que cimiente las bases de la codificación y las consecuentes operaciones de reconocimiento y aceptación que ésta mienta. De esta forma, siguiendo el camino trazado por Barthes, 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” (McLuhan, 1996a: 109)– y, consecuentemente, un *mito* que, dice 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” (Barthes, 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 conforman el entramado significativo del *lenguaje objeto*; el mito es un proceso: el *medio* es el mensaje.

5. El medio es el mito

¿ES LEGÍTIMO APLICAR LA GRAN SENTENCIA DE McLUHAN –el medio es el mensaje– en Barthes? En nuestra 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” (Barthes, 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” (Barthes, 1999: 108).

Siendo así, algo parece claro a esta altura: 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 la que se muestran en un doble movimiento estructurante/estructurado desde los modos de apropiación; esto es lo que Lapham –en el prefacio de CM– identifica como los dos supuestos centrales del texto de McLuhan:

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 ahora resulta más claro que la dimensión de los objetos es impensable por fuera de los engranajes significativos que nos permiten acercarnos a 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 mienta el mito y, consecuentemente, la noción de iconicidad en los términos mcluhanianos. Esta dimensión mítica, sin embargo, no se agota en el tratamiento semiológico del problema y lo que hasta aquí hemos explicitado en términos de funciones semióticas amerita una exposición que sea hecha en otro nivel.

Como ha sido 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*⁵ (McLuhan, 1994) – *MB, de 1951*–, un texto dedicado casi enteramente al estudio de la cultura *pop* desde los anuncios publicitarios. No obstante esta asociación, 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 propio de la década del 50 que de una adhesión particular de McLuhan al estructuralismo francés⁶, 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 cual uno se expresa como potencialmente más importante 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 (Genosko, 1999: 20)⁷.

Ahora bien, más allá de esta asociación hecha por Fulford y de que Jean Paré lo definiera como un “estructuralista amateur” (Genosko, 1999: 22), 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 intentamos 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 ya que admite tratarla con un glosario mucho más amplio y móvil que permite un ejercicio de acercamiento y distanciamiento progresivo con otros pensadores y otras escuelas. Así, el

⁵ “[...] *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 de *Mechanical Bride*.

⁶ Sobre este punto, aclara Genosko (1999: 21): “*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*”.

⁷ Traducción nuestra del original en inglés.

acercamiento que hasta aquí se ha hecho al mito tiene una arista de corte profundamente semiológico anclada en las propuestas estructuralistas que pueden rastrearse en Barthes; sin embargo, esta aproximación no puede agotarse allí toda vez que el mismo McLuhan elabora una idea propia de lo que significa el mito y que sugiere una suerte de contra-movimiento en la reflexión.

6. Otro ángulo para mirar a McLuhan

EN UN TEXTO POCO CONOCIDO DE 1959, que lleva por título *Myth and Mass Media* (MM)⁸, 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 para McLuhan significa un *medio*, pues allí se encuentran muchas de las intuiciones posteriormente reelaboradas en CM e 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, consideramos, son limitadas y en buena parte insuficientes para dar cuenta del alcance de la propuesta del canadiense.

En MM la discusión que propone McLuhan parte de su lectura del significado que N. Frye (1990) tiene del mito y cuyos lineamientos principales habían sido trazados en *Anatomy of Criticism* de 1957. Allí, Frye recoge parte de la noción junguiana de *arquetipo* y formula una teoría del mito que aplicará a su idea de la crítica literaria. El punto de partida de Frye puede ubicarse en la definición que Jung mismo da del arquetipo: “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 inconsciente” (Jung, 1967: 41)⁹. Esta es la idea que Frye utiliza en su formulación del mito que, si bien, no presenta una

⁸ Debido a que no existe actualmente una traducción de ese texto al castellano, nosotros hemos traducido apartes para este artículo. Sin embargo, una traducción completa al castellano está pendiente de aparecer en uno de los números del volumen 15 de la revista *Palabra Clave*.

⁹ Traducción nuestra del original en inglés.

definición en sentido estricto, sí podría pensarse desde ciertas características que le serían propias:

[E]l mito es la imitación de las acciones cerca o en los límites concebibles del deseo. Los dioses disfrutan 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 el 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 [un *imaginario*] con implicaciones conceptuales (Frye, 1990: 136)¹⁰.

La herencia de Jung, visible en esta 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 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, en MM, 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 (Cavell, 2005). Es aquí donde empieza a cristalizarse la noción propiamente mcluhaniana del mito, que partiendo de una crítica a Frye y su herencia junguiana pone en entredicho la estaticidad que sugiere la estabilización de las “innumerables 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” (McLuhan, 1959)¹¹.

¹⁰ Traducción nuestra del original en inglés.

¹¹ Traducción nuestra del original en inglés.

6.1 *El mass medium de McLuhan*

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 en las figuras de la televisión, la radio, la prensa, etc. 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 punto en el que el canadiense la ofrece se encuentra en un lugar 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” (McLuhan, 1996a: 354). Esta idea de lo massmediático es fundamental para comprender una buena parte de las afirmaciones que el canadiense hace a lo largo de su obra y para explicar, al menos de modo taxativo, la presencia de *medios* como el número, el dinero, la vivienda y el automóvil, que aparecen indizados en la segunda parte de CM. De otro lado, la aclaración que presenta McLuhan confirma la tesis ya explicitada, a saber: el hecho mismo de que aquello en lo que pensaba al hablar de *medio* era una suerte de entramado que atraviesa el todo de lo social-significativo. Con este punto sobre la mesa, el acercamiento al mito que propone McLuhan resultará mucho más claro.

Si hubiera que individualizar una tesis en MM, ésta sería, para nosotros, 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-prensar 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 en 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*¹².
Afirma McLuhan:

[L]legamos 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 medios, 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 a insistir que el mito sea una reducción de la experiencia colectiva en una forma visual y clasificable? (McLuhan, 1959: 339-340)¹³

Así, la categoría de macro-mito permite a McLuhan abrir la idea 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 nuestro juicio, recuerda lo que Barthes ha llamado el *habla*. En este sentido, el alfabeto fonético, y 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, es cierto, además, que este lenguaje *afecta* los modos de pensar, sentir y decir de quienes lo usan. 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.

¹² Una vez explicitada la idea de *medio* masivo en McLuhan, queda claro que se trata de aquello que se ha venido describiendo como *medio* a lo largo de este texto. En ese sentido, se utilizará en adelante la idea de *medio* en un sentido abarcante.

¹³ Traducción nuestra del original en inglés.

7. El lenguaje como macro-mito

CUANDO EL CANADIENSE DIBUJA LAS DOS CARAS DE SU REFLEXIÓN sobre el lenguaje, como macro-mito, no como lengua hablada, pone en evidencia que 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 movilidad al concepto. Como lo ha sugerido Hurley, para McLuhan “los medios [son] macro-mitos, ya que hacen creíbles [o legibles] los contenidos que transmiten” (Hurley, 1968: 157)¹⁴. Los *medios* funcionan en términos de macro-mitos en la medida en que no es el contenido que vehiculan, sino sus condiciones estructurantes las que abren el camino para su comprensión: *en tanto estructura macro-mítica*, el lenguaje no se ve afectado por los usos. Los mitos son legibles, en virtud de los macro-mitos sobre los cuales se yerguen. Así, sostiene McLuhan que,

[o]tra 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 significado (McLuhan, 1959: 340)¹⁵.

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 lo que se percibe en esta tensión que McLuhan abre aquí, es esa dialéctica estructurante/estructurado como rasgo primordial para comprender lo que el macro-mito mienta. Esto es lo que se hace visible en la experiencia escriturística de la modernidad con Gutenberg, la traducción escritural del mundo 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

¹⁴ Traducción nuestra del original en inglés.

¹⁵ Traducción nuestra del original en inglés.

poiéticas propias de lo técnico mismo. En palabras de McLuhan: “es el marco lo que cambia con cada nueva tecnología y no sólo la imagen dentro del marco” (McLuhan & Zingrone, 1996: 273)¹⁶. De nuevo, el *medio* es el mensaje.

De ahí que cualquier visión arquetipificada resulte insuficiente para McLuhan y que su intención sea la de situar los mitos en una perspectiva histórica 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, acusándolo de desconocer las particularidades propias de las diversas culturas.

7.1 El mito como una instantánea

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 poiético presente en la vida social de los mitos que, paulatinamente, se van recomponiendo con las mutaciones en los macro-mitos pues, como suponemos es ya claro en este punto, las macro-estructuras no son estáticas en la medida en que aparecen como ancladas en la complejización del sistema técnico. 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 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?” (McLuhan, 1959: 340)¹⁷. La idea del mito como una instantánea del macro-mito en acción es profundamente mcluhaniana tanto en el modo mismo de ser 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.

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

¹⁶ Traducción nuestra del original en inglés.

¹⁷ Traducción nuestra del original en inglés.

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 se ha 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 del todo de lo social 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 consideramos autodeterminación y que se desprende la movilidad que marca todo sistema técnico. Agreguemos un punto más aquí, ya implícito a lo largo de la reflexión: la autodeterminación tiene un componente poiético fundamental para la concreción de lo humano y para la tarea paulatina que implica des-velar el mundo. En ese sentido, el mito mcluhaniano pone en evidencia el *zeitgeist*. El mismo McLuhan lo anota en *El medio es el mensaje* 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, de pronto, pudieron vestirse con su público y con el idioma inglés mediante efectos musicales... poniéndose un ropaje completo, un tiempo, un **Zeit** (McLuhan & Fiore, 1997: 114)

Una vez más, el *medio* es el mensaje.

Las ideas de McLuhan y Barthes hallan aquí un nuevo punto de confluencia. 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, 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” (Barthes, 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 lo esencial del espíritu de la propuesta de McLuhan que, desde lo que hemos 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.

8. Consideraciones finales

YA SE HA MOSTRADO CÓMO EL MACRO-MITO MCLUHANIANO tiene la característica de presentarse como un habla, del 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 MM, 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 *añadido* en un segundo momento; así, el componente histórico y móvil ha sido clave para su comprensión, al igual que la presencia 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 y, en Barthes, a la noción de *deformación* (*distortion*), aún no trabajada aquí. 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.

8.1 Deformar

EL PRIMER PUNTO QUE HABRÍA QUE DESENTAÑAR AQUÍ tiene que ver con lo que Barthes entiende por deformación: “el mito no oculta nada: su función es la de *deformar*, no la de hacer desaparecer” (Barthes, 1999: 115). A esto subyace la profunda crítica barthesiana a los modos de darse de la cotidianidad de la

sociedad burguesa¹⁸ –tema sobre el que aquí no podemos detenernos– 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 indicábamos 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 rastrear en su propuesta de lo mítico una suerte de lectura que permitiría re-pensar las dimensiones poéticas presentes en los *medios* de McLuhan. 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 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 (Barthes, 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 nuestra opinión, éste 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 una suerte de condición de posibilidad del habla misma. Esta escisión que plantea Barthes tiene una riqueza intrínseca en la medida en que pone de manifiesto que las estructuras de significación están imbricadas en el devenir de los estadios de complejización de lo social mismo, que constituyen la *espina 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 es el que entrevé Chiara Bottici cuando sostiene que:

Barthes sostuvo que los mitos son una forma de distorsión ideológica de la realidad, y, en particular, una que presenta aquello que es un producto de la

¹⁸ Dice Barthes (1999: 129): “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”.

contingencia como natural, y por lo tanto, eterno. La historia narrativa es también, en este sentido, intrínsecamente, una distorsión porque presenta como “hechos” aquello que es realmente el espectáculo construido por una narrativa. 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? ¿Cuál es la ‘realidad’ que distorsionan? (Bottici, 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 al intentar 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* sugerido 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 hemos comprendido en términos del *zeitgeist*. El problema central que surge con la idea de la de-formación es que ésta supone algo así como la pérdida de una forma *natural*, de una realidad fáctica 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. Hay una cierta trascendentalidad en Barthes cuando introduce las escisiones problemáticas entre eternidad y contingencia, entre naturaleza e historia; por este motivo, preferimos hablar de trans-formación ya que esta perspectiva permite superar tales escisiones en pos de una mirada más amplia en la que las fronteras se emborronan en virtud de la capacidad poética de lo técnico que, en sus modos de empoderarse del mundo, lo construye *míticamente* en un proceso de constante cambio que, como veremos, es una idea fundamental para McLuhan.

En este punto, utilizamos el adverbio ‘*míticamente*’ en un sentido que va mucho más allá de Barthes y que se entreteje con la arista mcLuhana del

mito. Si para McLuhan los macro-mitos constituían 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 que 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. De este modo, la historia constituiría, anota Hurley re-leyendo al McLuhan de MM, 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:

[A]quellos 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 hombre (Hurley, 1968: 158)¹⁹.

La idea de la historia como *archi-medio* sugiere precisamente que hay una auto-determinación inherente a lo técnico mismo y que, por fuera de esa *poiésis*, propia de lo técnico, 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* –lo cual es evidente–, 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, que 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* engranada con la capacidad de *moldear* (*to mold*) evidencie, precisamente, el potencial poético del *medio* mismo que, en tanto proceso-ambiente, hace legible al hombre un mundo que se re-compondría desde la continua complejización del sistema.

8.2 *El espejo retrovisor*

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

¹⁹ Traducción nuestra del original en inglés.

McLuhan ha intentado mostrar en *La galaxia Gutenberg*, 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, Dilworth sugiere:

El tema [de McLuhan] era que los medios electrónicos desencarnan al hombre de modo tal que la vida deviene angelical. El significado de la 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’ (Dilworth, 2004: 31)²⁰.

Creemos 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* 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 mundo (McLuhan, 1996b: 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. Así, el medio *es* el mito.

²⁰ Traducción nuestra del original en inglés.

Referencias

- BARTHES, R. (1999). *Mitologías*. (Trad. H. Schmucler). Madrid: Siglo XXI Editores.
- BOTTICI, C. (2007). *A Philosophy of Political Myth*. New York and Cambridge: Cambridge University Press.
- CAVELL, R. (2005). Material querelle: the case of Frye and McLuhan. *Marshall McLuhan. Critical Evaluations in Cultural Theory. Vol. II*. G. Genosko (Ed.). London: Routledge. (pp. 249-261).
- DILWORTH, T. (2004). McLuhan as medium. *At the speed of light there is only illumination. A reappraisal of Marshall McLuhan*. J. Moss & L. Morra (Eds). Ottawa: Ottawa University Press. (pp. 17- 36)
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. (Trad. C. Manzano). Barcelona: Lumen.
- FRYE, N. (1990). *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- GENOSKO, G. (1999). *McLuhan and Baudrillard. The Masters of Implosion*. London: Routledge.
- HJELMSLEV, L. (1984). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. (Trad. J.L.D. d. Liano). Madrid: Gredos.
- HURLEY, N. (1968). Marshall McLuhan: Communications Explorer. *The McLuhan Explosion. A Casebook on Marshall McLuhan and Understanding Media*. H. Crosby & G. Bond (Eds). New York: American Book Company. (pp. 154-159).
- JUNG, C. (1967). *Psychology and Religion. Based on the Terry Lectures Delivered at Yale University*. New Haven & London: Yale University Press.
- LASH, S. (2005). *Crítica de la información*. (Trad. H. Pons). Buenos Aires: Amorrortu.
- MCLUHAN, M. & FIORE, Q. (1997). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos* (Trad. L. Mirlas). Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, M. & ZINGRONE, F. (Eds.). (1996). *Essential McLuhan*. New York: Basic Books.
- MCLUHAN, M. (1996a). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. (Trad. P. Ducher). Barcelona: Paidós.
- MCLUHAN, M. (1996b). Playboy Interview. A Candid Conversation with the High

Priest of Popcult and Metaphysician of Media. *Essential McLuhan*. M. McLuhan & F. Zingrone (Eds.). New York: Basic Books. (pp. 233-269).

MCLUHAN, M. (1994). *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*. (Trads. F. G. Valente & C. P. Pezzini). Milano: SugarCo.

MCLUHAN, M. (1959). Myth and Mass Media. *Dedalus*. Vol. 88, No. 2. (pp. 339-348).

RALÓN, L. (2007). Marshall McLuhan & Roland Barthes: On the Interplay Between Media, Myth, & Technology. *The Digest*, 12.

<http://neuf.cprost.sfu.ca/digest/digests/folder.2007-12-01.8798270891/marshall-mcluhan-roland-barthes-on-the-interplay-between-media-myth-technology>

RESINA, J. R. (1992). *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Ánthropos.

WITTGENSTEIN, L. (1999). *Investigaciones Filosóficas*. Barcelona: Altaya.