

# Roland Barthes. El sentido de la moda\*

## Gianfranco Marrone

Universidad de Palermo (Unipa)  
gianfranco.marrone@unipa.it

**Resumen:** Roland Barthes dedicó gran parte de su interés intelectual al fenómeno de la moda. Mucho antes de su célebre *Sistema de la moda*, escribió numerosos ensayos sobre el tema, sobre todo de carácter metodológico, tanto para elaborar una historiografía coherente del vestido como para establecer una semiología del propio vestido, distinguiendo –con Saussure– entre el traje (*langue*) y la ropa (*parole*). En efecto, si el vestido es un conjunto heteróclito, al igual que el lenguaje para Saussure, la tarea del semiólogo es reconstruir su funcionamiento como sistema de signos, no solo en el vestido descrito por las revistas (como hace en *Sistema*), sino también en el vestido realmente usado. Un conjunto de ensayos, en definitiva, de extrema importancia para quien quiera ocuparse de la moda hoy, en todos sus aspectos.

**Palabras claves:** sistema de la moda, Barthes, semiología del vestido, signo, fenómeno.

**Abstract:** Roland Barthes devoted much of his intellectual interest to the phenomenon of fashion. Long before his famous *Système de la Mode*, he wrote numerous essays on the subject, mainly of a methodological nature, both to elaborate a coherent historiography of dress and to establish a semiology of dress itself, distinguishing –with Saussure– between costume (*langue*) and clothing (*parole*). Indeed, if dress is a heteroclite whole, like language for Saussure, the semiologist's task is to reconstruct its functioning as a system of signs, not only in the dress described by the magazines (as he does in *Système*), but also in the dress actually worn. A set of essays, in short, of extreme importance for anyone who wants to deal with fashion today, in all its aspects.

**Keywords:** the fashion system, Barthes, the semiotic of dress, sign, phenomenon.



\* Traducción a cargo de Arianna Giorgi (Universidad de Murcia)

«Trajeándome, adorno  
lo que fracasará del deseo».  
Roland Barthes

Una primera versión del presente trabajo fue presentada por el autor en “Introduzione” en: Barthes, R. (2006): *Il Senso della Moda. Forme e Significati dell'Abbigliamento*. Ed. de G. Marrone. Turín: Einaudi.

## 1.

El vestido se manifiesta de muchas maneras. Se habla de él en la literatura, en el cine, en la televisión, en la radio, en las conversaciones cotidianas, en la publicidad, en las revistas especializadas, en los catálogos de moda, en los comentarios periodísticos, en los discursos divulgados por la opinión pública, en las encuestas de opinión, en los cotilleos... y, por supuesto, también en la web, en los blogs, en las redes sociales. Por otro lado, el traje toma la palabra y se expresa en las pasarelas de temporada, en los escaparates, en las calles, en los salones, en los clubes, en la oficina, en el supermercado, en el gimnasio, en el armario de casa. Existe un vestido hablado y otro parlante que tienden a mezclarse, al hacer inexplicable dónde termina uno y empieza el otro.

Es una hipótesis aristotélica que Roland Barthes (Cherburgo-Octeville, 1915-París, 1980) sostiene explícitamente, casi de pasada, en una entrevista sobre el que fue su libro más desafiante, *Sistema de la moda* [en italiano en *Il brusio della lingua*, p.64]. Opinión que él mismo reafirma implícitamente, en varias ocasiones, a lo largo de su obra, totalmente salpicada de referencias y análisis sobre el lenguaje y los significados sociales de la ropa, del traje, de la vestimenta, del vestido, de la moda..., por tanto, de ataviarse y desnudarse, del exhibicionismo y de la vergüenza, de la identidad y sus enmascaramientos. En efecto, Barthes ha dedicado a la moda, además del famoso *Sistema de la moda*, una larga serie de ensayos, artículos, reseñas, digresiones, fragmentos, entrevistas, extrapolaciones sobre el multiforme y políglota universo semántico del

vestido: un universo que se forma y se reforma sin descanso, en el momento en que el vestido se encuentra con el cuerpo, al vestirlo y arroparlo, y lo constituye como estructura de sentido y, por tanto, como objeto de deseo.

## 2.

Famosos son el objetivo y los temas del *Sistema de la moda*. Para comprender la suma importancia del fenómeno vestimentario en la vida cotidiana contemporánea, en este largo y complejo volumen de 1967 –fruto de una década de trabajo y varios borradores–, Barthes no considera la ropa que llevan realmente las personas según, por ejemplo, sus funciones (ataviarse, representar un estatus, embellecer, seducir), los diversos momentos del día (trabajo, descanso, ocio), las ocasiones mundanas (aniversarios, rutina, deporte) o las dimensiones de la existencia (pública, privada, íntima), en función de elecciones individuales más o menos creativas o de códigos sociales más o menos constrictivos. De modo muy diferente, se dedica al análisis de las maneras –tan estereotipadas en los temas como acertadas en las formas– en que algunas revistas importantes, hablando de moda, la ponen en marcha. Más que de la ropa real, Barthes opta por ocuparse de la ideal: creada a propósito año tras año por algunos pequeños grupos especializados (estilistas, líderes de opinión, críticos) con fines eminentemente comerciales, aunque revestidos de complejas y refinadas razones más estéticas, a menudo, que instrumentales. Trabajando sobre un par de periódicos publicados en Francia en el año que va de junio de 1958 al mismo mes del año siguiente, Barthes reconstruye no las costumbres cotidianas concretas, sino las mitologías sociales que las sustentan, imponiendo elecciones de gusto y reservando su transformación cíclica y necesaria.

En las trescientas páginas densas de análisis de los fascículos de *Elle* y *Jardin des modes*, Barthes no examina las numerosas fotografías que llenan las páginas, sino las formas en que se representan las prendas para un lector que, para presumir que las desea, debe primero poder

verlas reproducidas (por ejemplo, el encuadre, el corte de las imágenes, la iluminación, los colores, las poses, los fondos, los escenarios, los contextos, etc.). Con una restricción ulterior, el autor decide ocuparse exclusivamente de los pies de foto que acompañan a esas fotografías –esos breves textos editoriales que, al decir con palabras lo que se verá en las fotos, dirigen básicamente la mirada– indican lo que en esas imágenes habrá realmente que ver, a lo que debemos prestar atención; en definitiva: los detalles por los que esas prendas deben considerarse de moda. Clase de instrucción para el uso de la revista, el pie de foto es para Barthes el pivote secreto pero eficaz, total y exclusivamente lingüístico, en el que se produce y se oculta el sentido de la moda: ese aura tan caprichosa como necesaria que, al transformar una simple prenda en un objeto casi mítico, hace deseables al mismo tiempo el vestido y a su portador.

De ahí se deriva la tesis central del libro: la moda es un mecanismo típico de la actual sociedad de masas, un mecanismo ejemplar de las diferentes y numerosas formas en que se tiende a inocular el deseo a las personas, difundiendo y controlándolo en exceso, hasta el punto de confundir deliberadamente razones económicas y pulsiones sexuales, objetivos comerciales y modelos de erotismo. Y el instrumento que pone en funcionamiento este complejo mecanismo de construcción y difusión del deseo, controlándolo cuidadosamente y relanzándolo sin descanso, es el lingüístico. Solo el lenguaje verbal, según Barthes, permite todo esto, a pesar de aquellos –apocalípticos e integrados (Eco, 1965)– que sostienen que es sobre todo la imagen la que construye las estructuras de la actual sociedad de la cultura y la comunicación de masas. La nuestra, dice a menudo Barthes, no es en absoluto una civilización de la imagen: al contrario, es, quizás más que en el pasado, una civilización de la escritura. En consecuencia, si el lenguaje verbal impregna los demás sistemas de significación presentes en la cultura de masas –la moda, pero también la publicidad, el periodismo, la televisión, etc.–, una semiología que pretenda examinarlos no abandonará las herramientas de la lingüística en nombre de los modelos y

las categorías que le son propios; si acaso, será su extensión estratégica, una “translingüística” como estudio de los discursos que el lenguaje posibilita y difunde. Así, donde Saussure (1945) pensaba en la semiología como una extensión de la lingüística a otros sistemas de signos, Barthes la imagina, más bien, como parte integrante de ella.

### 3.

La importancia y la originalidad de estas tesis son directamente proporcionales a la intensidad del debate que han suscitado, así como al número de críticas que han recibido. Al principio, también sobre la base de una deriva psicoanalítica de tipo lacaniano que desencadenó, la hipótesis barthesiana fue acogida con cierto entusiasmo: y el estudio semiológico de las comunicaciones de masas se orientó por los modelos de la lingüística estructural, a menudo utilizados de forma servil y por tanto improductiva. Sin embargo, poco a poco, el progreso de la investigación sobre su significación, junto con las transformaciones y complejidades de la sociedad y la cultura de masas, llevó a una fuerte revisión de la posición de Barthes sobre la moda y, en consecuencia, sobre la semiótica. En primer lugar, se ha demostrado que el papel de las imágenes en las revistas de moda es todo menos accesorio con respecto a los pies de foto: aunque solo sea porque los lectores de estas revistas se han vuelto progresivamente más competentes, más atentos a los detalles, más capaces de captar las instancias estético-comerciales de la moda y, por tanto, menos necesitados de la ayuda de la explicación verbal (no es casualidad que los pies de foto en las publicaciones de ese sector estén hoy mucho menos presentes, y sean más apremiantes que los de la época analizada por Barthes). En segundo lugar, se ha señalado que la moda no es solo un sistema sincrónico que, como decía Barthes, cambia cada año, sino que está sujeta a transformaciones progresivas en el tiempo y el espacio: no tanto en función de las decisiones arbitrarias del *fashion group*, como se sigue argumentando en *Sistema de la moda*,

sino también y sobre todo en relación con las instancias de sus consumidores, los gustos de los individuos y de los pequeños grupos, las necesidades identitarias de las “tribus” y de las subculturas juveniles, las costumbres callejeras y las aportaciones más o menos “exotizantes” de las culturas y etnias no occidentales. Esto conduce, en tercer lugar, a la anulación de la idea de la unicidad y del autoritarismo de la moda, en nombre de la parcelación y de la compleja distribución social de las más variadas tendencias de la ropa, a menudo muy contrastadas entre sí, entre las que el consumidor opera su *style surfing* y su individual recomposición *patchwork*. Donde Barthes seguía pensando en la moda como una especie de imposición unilateral y arbitraria de los signos de la vestimenta a las masas de consumidores (a los que las revistas se encargan de motivar, *a posteriori*, en términos a veces patéticos), muchos observadores y estudiosos del fenómeno constatan hoy lo contrario: los procesos innovadores en el ámbito de la vestimenta, los trajes y las tendencias de la ropa no se originan en el mundo de la producción, sino en el del consumo con sus propias reglas y motivaciones, que los diseñadores más cuidadosos importan, “resemantizándolas”, en sus creaciones. Analizar el universo de la moda significa, por tanto, examinar las prácticas concretas de vestir más que los textos, que, al representarlas, las institucionalizan.

Esto implica, desde un punto de vista epistemológico, pensar en una semiótica desvinculada de los modelos lingüísticos (o “translingüística”, como le gustaba llamarlos a Barthes) y capaz de trascender los límites pre-confeccionados de los productos textuales de masas, como las revistas o los programas de televisión, creados específicamente para hablar y difundir la significación de la moda. Se trata de una “sociosemiótica” en busca de categorías capaces de enfocar las prácticas sociales concretas, las experiencias individuales o grupales, los modelos de experiencia sensorial: todas esas complejas configuraciones de sentido que, al tiempo que recurren a diferentes sustancias expresivas (imágenes, palabras, gestos, olores, sonidos, etc.), poseen articulaciones internas coherentes de las que hay

que dar cuenta. De este modo, el estudio de la significación gana su propia autonomía disciplinar y, sobre todo, su propia eficacia explicativa: mirando los relatos y discursos socioculturales profundos, así como los textos que el mundo nos ofrece ya como tales, es posible comprender el sentido de muchos procesos que están en marcha en el mundo contemporáneo, con instrumentos originales, complementarios pero diferentes de los de las ciencias sociales.

#### 4.

¿Es inútil, entonces, seguir leyendo las obras semiológicas de Roland Barthes, y especialmente las relacionadas con la moda y la sociedad de masas? Este ensayo quiere demostrar lo contrario. Más allá de la “vulgata” barthesiana, los escritos de este autor siguen actuando como estímulo, tanto para una comprensión más cuidadosa de la cultura y la sociedad contemporáneas, como para la construcción de una ciencia madura del lenguaje y de la significación. En lo que respecta al *Sistema de la moda* en particular, no es difícil ver que, para Barthes, la elección de estudiar la moda no era en absoluto casual; es decir, no era un tema como tantos otros posibles, sino un tema concomitante y funcional para la construcción de una ciencia de la significación. Una relectura del volumen de 1967 revela que el problema de Barthes no era tanto (como se cree comúnmente) el de vincular la moda vivida a su declinación escrita en las revistas, y por tanto indirectamente el de situar la doctrina semiológica a la sombra de una ciencia lingüística más amplia. Su intención básica era trazar las diferencias entre el lenguaje y la moda, como sistemas significantes pertenecientes a distintos niveles de relevancia semiótica. Para Barthes, la moda utiliza el lenguaje como materia de expresión para construir un sistema semiótico de segundo grado en el que se sitúan las formas de vida, los valores, las organizaciones plásticas, los procedimientos retóricos, etc. La semiótica de Barthes, reconsiderada después de algunas décadas, aparece no tanto como una “translingüística” sino como un estudio de los

diferentes tipos de discurso que circulan en la sociedad –de los cuales la moda es un tipo a la vez muy particular y totalmente ejemplar–.

De ahí una segunda observación posible: la moda, leyendo entre líneas el libro de Barthes de 1967, más que constituirse en un sistema, se hace patente en un proceso. Basta con pensar en las complejas arquitecturas de las denotaciones, las connotaciones y la metalingüística construidas por Barthes en ese libro: lo que trabaja no es la estructura de los sistemas significantes como tales, que se vinculan unos a otros constituyendo arquitecturas a veces muy complejas, sino los pasajes de un sistema a otro, los procedimientos de traducción, y por lo tanto de traición relativa, que tienen lugar entre ellos: del vestido que se lleva en un desfile de moda al que se representa en la imagen de la revista, y de este al que se menciona en el pie de foto de la revista; y de nuevo del pie de foto a las prácticas concretas por las que se lleva y se muestra el vestido en cuestión. En definitiva, la moda es el efecto global de significado de estas complejas operaciones de traducción inter-semiótica e intra-discursiva a través de las que se produce una continua “resemantización” del vestido con fines tanto estéticos como sociales, literarios y simbólicos. Para Barthes, la moda no es, como se pretende, el resultado del paso de lo insignificante a lo significativo; muy al contrario, se establece a partir de sistemas y procesos del mundo que ya son significativos: su tarea es transformarlos, dirigirlos a sus objetivos específicos, no forjar una significación a partir de una materia física o social supuestamente asignificante.

Ampliando la mirada al conjunto de la obra de Barthes, descubrimos –como decíamos– un gran número de otros lugares en los que se aborda la cuestión del traje y la ropa, de la moda y el vestido, que se dicen –como el ser para Aristóteles– de múltiples y variadas maneras. Encontramos pistas interesantes en *Mitologías* (Barthes, 1980), donde un fenómeno como el *strip tease* se lee en función no del cuerpo erótico que tendería a resaltar, sino de su cobertura imaginaria “desexualizadora”. La mujer que se desnuda no pierde la ropa para recuperar un

supuesto estado edénico: si acaso, se disfraza con una supuesta ropa natural, donde la piel se convierte en un vestido a su vez, inalienable, inviolable. Todo lo contrario de lo que ocurre en los textos sádicos –leemos en *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes, 1997)–, donde la mujer desnuda se convierte en una pura máquina para el disfrute de los demás, algo destinado a la satisfacción de un sexo sin erotismo, donde paradójicamente lo que permanece perpetuamente oculto son siempre los genitales. Otra configuración en Goethe, según leemos en uno de los textos más conocidos del Barthes maduro, los *Fragmentos de un discurso amoroso* (1993), que se abre con una reflexión sobre el vínculo entre el eros y el vestido. El famoso traje de Werther –el frac turquesa y el chaleco amarillo– no es tanto el atuendo ritual del amante en el momento en que recuerda desconsoladamente el fugaz instante de éxtasis, sino que funciona como una piel que cubre, en un plano imaginario, el cuerpo colectivo de ambos sujetos implicados en la pasión, aislándolos al mismo tiempo del mundo circundante.

Ojeando la obra de Barthes, encontramos una densa serie de ensayos sobre la indumentaria, la mayoría de los cuales fueron escritos entre finales de los años 50 y principios de los 60, y por lo tanto antes de los distintos borradores y de la edición final del *Sistema*. Esta decena de artículos nos permite comprender mejor los trabajos de Barthes sobre la semiología del vestido y la indumentaria, y reconstruir con cierta facilidad la genealogía del *Sistema de moda*: la adquisición progresiva de un método de análisis (la semiología), la invención de un objeto teórico con una definición compleja (la moda).

## 5.

Por lo que concierne a la cuestión del método y de la teoría semiológica, en esta serie de ensayos, Barthes llega progresivamente a la idea de una ciencia de la significación como análisis de los signos socioculturales del vestir, y se aleja poco a poco de una psicología de las motivaciones a lo Kiener (1956) –que razona en térmi-

nos de protección, de pudor y de ornamento–, de un psicoanálisis del vestir a lo Flügel (1964) –que reconduce las elecciones de ropa a una explicación sexual y la moda a una neurosis por delegación–, por una etnografía descriptiva a lo Kroeber (1975) o a lo Leroi-Gourhan (1971) –que relaciona las formas de vestir con las partes del cuerpo o con los puntos de apoyo de la prenda–, por una historiografía a lo Truman o a lo Quicherat (1875) –que estudia la transformación de las formas de vestir en relación con la sucesión de épocas políticas y con el *Zeitgeist* relativo–, por una sociología a lo Spencer (1947) –poco inclinada a la idea de estructura y de signo–. La ciencia de las significaciones nació en Barthes, no de un deseo genérico de renovación filosófica, sino como una necesidad de un método específico para el estudio de un objeto concreto. Estudiar el vestido significa, dice Barthes, destacar su carácter a la vez social e histórico, pero sobre todo estructural y significativo. Desde este punto de vista, el vestido está dotado de toda una serie de características similares a ese otro sistema social que es el lenguaje. De hecho, tiene un lado institucional y otro individual, un lado significativo y otro significado, un nivel paradigmático y otro sintagmático, un nivel diacrónico y otro sincrónico. De ello se desprende claramente que la semiología de Barthes no es una lingüística extendida a otros sistemas de signos, bajo la égida de ese intérprete general que es el lenguaje. De manera muy diferente, es el lugar donde el análisis de sistemas sociales aparentemente muy diferentes encuentra un punto de confluencia, es decir, traza, por debajo de las variables sustanciales, las invariantes formales.

Al mismo tiempo, en el plano del objeto, Barthes capta cómo, partiendo de un fenómeno aparentemente unitario, es posible multiplicar sus aspectos según el punto de vista disciplinario que se aplique, el criterio de pertinencia elegido para describirlo. La ropa, dice Barthes, es como la lengua para Saussure: una masa heteróclita dentro de la cual es posible encontrar de todo; aspectos físicos, tecnológicos, económicos, estéticos, psicológicos, sociológicos, etc., cada uno estudiado por su respectiva disciplina. Sin embargo, esta masa heterogénea no debe

diluirse en los diversos puntos de vista disciplinarios que pueden examinarla, para luego desaparecer como objeto unitario. En cambio, el vestido –como el lenguaje saussuriano– puede encontrar un punto de vista interno a través del cual describir sus especificidades, por así decirlo. Y, al igual que la lengua de Saussure se divide en *langue* y *parole*, para Barthes la noción de vestido debería dividirse –retomando una observación de los *Principios de fonología* de Trubezckoj (1973)– en vestido y ropa: por un lado, una realidad institucional y sistemática independiente de los sujetos individuales; por otro, una realidad individual, una forma personal de vestirse y comportarse, de llevar la ropa, realzando y “desrealizando” sus aspectos individuales.

De esta distinción se derivan una serie de consecuencias. En primer lugar, surge la idea de que la diferencia entre el traje y la ropa no es ontológica, sino que depende del criterio de pertinencia elegido para distinguir ambos campos: «la anchura de los hombros –escribe Barthes, por ejemplo– es un fenómeno de la ropa cuando corresponde exactamente a la anatomía del individuo que lleva una determinada prenda; es un fenómeno del traje cuando su tamaño es prescrito por un grupo a modo de moda» (2006: 17). En segundo lugar, afirma el principio de que la relación entre la ropa individual y la costumbre social es –como la lengua y las palabras– una relación recíproca, en la que ninguno de los dos elementos tiene sentido si está desprovisto del otro. De ello se deduce que entre estos dos elementos existe una intercambiabilidad necesaria, una transformación de uno en otro. Por un lado, el traje se convierte en ropa en todos aquellos casos en los que se tiende a deformar parcialmente la institución social: el no uso de botones, el desgaste de la prenda, las dimensiones individuales del vestido, etc. Por otra parte –y aún más importante–, la ropa se convierte en costumbre cuando ciertos usos individuales (por ejemplo, el abrigo colgado sobre los hombros), al institucionalizarse, adquieren importancia. En tercer lugar, la idea de que, dada la relación entre la forma institucional del traje (con su doble cara de significante y

significado) y la sustancia individual de la ropa, es la prenda individual la que pierde gradualmente su valor. El traje –repite expresamente Barthes– no significa nada, ya que «el traje es una especie de texto interminable, en el que hay que aprender a delimitar las unidades significativas» (2006: 34). Así como en el caso del lenguaje verbal las palabras sueltas pierden su característica aparente de unidad para revelarse como entidades de superficie, de la misma manera, en el traje, el “artículo” (producto de la tecnología o del mercado) no tiene ningún valor significativo particular: para ser significativo será ora el detalle único obtenido por prueba de conmutación (lo que en el *Sistema de la moda* se convertirá en la variante, que está conectada al objeto y al soporte, ora un vasto conjunto sintagmático (el “campo”). En definitiva, el concepto mismo de léxico del vestido queda en un segundo plano: «la semiología del vestido no es de orden léxico sino sintáctico. Como la significación no está motivada naturalmente ni codificada por una gramática ancestral a la manera de las costumbres de las antiguas sociedades orientales, nos vemos obligados a buscar la unidad significativa del vestido, no en las prendas acabadas y aisladas, sino en funciones reales, oposiciones, distinciones o congruencias, completamente análogas a las unidades de la fonología» (2006: 35). Por lo tanto: «El día en que el estudio del vestido pase, por así decirlo, del léxico a la sintaxis, es probable que la mayoría de los “fenómenos” recogidos por la psicología del vestido se vuelvan inútiles, por insignificantes» (1978: 42).

Ya de estas observaciones se desprende cómo las homologías entre el sistema lingüístico y el sistema de la moda no son accidentales: dictadas, por ejemplo, por la necesidad de exportar una parrilla de análisis probada (la lingüística estructural) a un campo de estudio metodológicamente deficiente (la sociología del vestido). Ambos sistemas se basan en formas y procedimientos comunes (lengua/palabras, sintagma/paradigma, significante/significado, sincronía/diacronía, estratificación de las pertinencias, etc.); por tanto, necesitan un punto de vista común que estudie las similitudes y las diferencias. Ahora bien, tal punto de vista solo puede ser el del nivel je-

rárquicamente superior a ambos sistemas, que permite una comparación coherente: la significación. Tanto la lengua como el vestido son sistemas de significación. De ahí la necesidad de una perspectiva disciplinar unitaria que las integre, la de la semiología como análisis de ese fenómeno general que se llama, precisamente, significación. Para Barthes, la semiología es una metodología de investigación social; no una metodología como otra cualquiera, un modelo *ad hoc* para captar mejor algunos fenómenos sociales concretos. La semiótica es una teoría necesaria para el sociólogo, ya que, incluso antes de definir qué es un signo o cómo funciona, indica el hecho de que existe un signo, a pesar de todos los esfuerzos realizados para ocultar su presencia. A los ojos de Barthes, no puede haber sociología sin semiología y, viceversa, no hay semiología sin sociología: si el objeto de la investigación sociológica son los procesos sociales como signos y discursos, el objeto de la investigación semiológica son los signos y los discursos como procesos sociales. La construcción de la semiología, para Barthes, está ligada a la adquisición de conciencia del carácter estructurado y significativo de los acontecimientos sociales, así como del carácter social de los sistemas y procesos semióticos. Una vez planteado el problema de la cultura de masas, el enfoque semiótico resulta para el sociólogo tan complejo como necesario.

## 6.

¿De dónde viene entonces la diferencia entre el estudio sociológico del traje y el estudio semiológico de la moda? Hasta ahora hemos visto cómo Barthes habla muy poco de la moda y mucho del traje. Para él, desde este punto de vista, la sociología y la semiología son la misma cosa. Hasta aquí, la semiología de Barthes analiza el vestido concreto, no las revistas que hablan de él. ¿De dónde viene, pues, la conocida distinción entre ambas disciplinas, y la necesidad complementaria de un análisis de las revistas de moda que encontrará, como hemos dicho, su puntillosa realización en el *Sistema de la*

*moda*? La respuesta de Barthes es muy precisa: esta división entre las dos disciplinas asume una función táctica; es decir, no se deriva, una vez más, de un principio teórico abstracto, y menos de razones institucionales, sino que deriva de un problema práctico de análisis, de la necesidad de superar una dificultad práctica encontrada en el curso del análisis. ¿De qué se trata?

Un análisis socio-semiótico del traje, como hemos dicho, debe constituir un inventario de las formas de vestir a través de la prueba de conmutación: si al cambiar los significantes cambian los significados, estamos en presencia de rasgos relevantes en el plano de la expresión; si no, nos encontramos ante elementos expresivos redundantes. Pero el traje, para ser una realidad social, solo puede ser un conjunto de formas que remiten a un sistema de contenidos. Y el trabajo de inventariar los rasgos significantes no conduce, en absoluto, automáticamente a un inventario análogo de los significados, por la sencilla razón de que Barthes recoge las intuiciones de Hjelmslev (1971) de que los dos niveles de todo sistema semiótico no son conformes. Entonces, el problema es: ¿cómo podemos construir un inventario de significados?, ¿cómo podemos proceder mediante una prueba de conmutación inversa, modificando experimentalmente los rasgos semánticos para ver si al mismo tiempo se transforman los rasgos significantes?, ¿cómo es posible articular un campo semántico que es por definición abierto, como lo es el de toda la cultura?

El problema es análogo al del análisis lingüístico: ¿cómo producir en el plano del contenido lo que ya se ha hecho en el plano de la expresión?, ¿cómo producir una semántica análoga a la fonología? La respuesta dada por un semiólogo como Algirdas Greimas en la *Semántica Estructural* (1987) es bien conocida: basta con recortar el «campo semántico global» en los micro-universos cerrados que contiene, y proceder al análisis de las articulaciones internas de cada micro-universo; una vez hecho esto, será posible comparar las formas de los distintos micro-universos, poniendo de relieve sus identidades y diferencias, idiosincrasias y pertinencias.

La famosa idea semiótica de la “narratividad” como hipótesis interpretativa de la cultura en su conjunto nació como respuesta a un problema metodológico concreto. Y la respuesta de Barthes al problema práctico del inventario de los rasgos semánticos del traje es análoga a la dada por Greimas: hay que partir de micro-universos cerrados, y en particular de ese micro-universo particular –mítico dice Barthes, atento a la experiencia de *Mitologías* (1957)– que es la revista de moda. En el micro-universo producido por estas revistas, de hecho, los significados de la moda se nombran explícitamente, se manifiestan en la superficie. Dado que no se trata del traje como institución social, sino de la moda como mito y, por tanto, de dicha vestimenta, los significados de la ropa se explicitan regularmente. Esto hace que su inventario sea relativamente sencillo.

El resultado es un distanciamiento táctico de la semiología con respecto a la sociología. En los ensayos que preceden a la elaboración del *Sistema*, Barthes habla expresamente del análisis de las revistas de moda como un simple comienzo del trabajo sobre el traje: la mitología del vestido debe ser la primera etapa –no la única– de una semiología vestimentaria. Además, el desdoblamiento del punto de vista –ya no se trata de una investigación social, sino de una investigación mitológica– conduce (en consonancia con el principio epistemológico expuesto anteriormente) a una diferencia entre los objetos de análisis. La moda de las revistas no es en absoluto el traje social: donde este es el vestido desde el punto de vista de la institución colectiva, la moda es su utopía, su mitificación “massmediática”, un vestido onírico, artificial, que, entre otras cosas, reconduce la prenda a su valor léxico. En las revistas de moda el vestido empieza a significar algo nuevo como prenda única, se convierte en un objeto de valor para un sujeto artificial y utópico como es el lector de la revista. Así, la elección de trabajar sobre la moda de las revistas y no sobre el vestido usado es una elección metodológica que sigue, y no precede, a la idea de la primacía del lenguaje de los pies de foto sobre la imagen fotográfica. La moda no es un fenómeno social sino mitológico; necesita un discurso que, verbalizándola, la produzca:



la revista de moda es el lugar privilegiado de este discurso. Valorando la ropa como utopía, la transforma: del campo del traje realmente usado lo transporta al campo onírico de la moda.

## 7.

La importancia de estos ensayos sobre la moda no se limita a las reflexiones metodológicas y teóricas generales. En estos ensayos hay mucho más, que no se puede circunscribir en una genealogía del *Sistema de la moda*, aunque sea fundamental, y que estará casi ausente en ese famoso volumen. Por ejemplo, hay una profunda atención al problema de la temporalidad. La moda nos recuerda a menudo a Barthes; es un problema de ritmo, de cadencia en el tiempo. Así, resulta interesante ver, más que la mezcla de estilos de vestir culturalmente diferentes (como puede haber, por ejemplo, en las etnias africanas invadidas por el colonialismo europeo), en qué términos esta mezcla está vinculada a una serie de incidentes: lo que perturba a las sociedades post-coloniales no es la introducción de nuevas formas o nuevos colores de ropa, sino la inoculación de la idea misma de ritmo de la transformación de la ropa. En cierto modo, dice Barthes, la moda interesa más a los historiadores que a los sociólogos: escapa al determinismo de la historia y vive sus propios ritmos, al margen de las transformaciones políticas, económicas, artísticas, etc. Barthes cita a menudo al antropólogo Kroeber (1975), que había demostrado cómo, por debajo de la aparente aleatoriedad del cambio de los rasgos de la ropa, hay una especie de ley general que lo regula. Existirían así, con Braudel (1981), diferentes “duraciones” del vestido, perceptibles a partir de las diferentes distancias temporales que se toman de él; el acontecimiento, la coyuntura y la estructura están también presentes en el vestido, independientemente de las duraciones de otros fenómenos históricos. La moda, dice Barthes, es la duración eventual, en el sentido histórico, del vestido: «estamos sometidos a una especie de ilusión óptica que nos hace conceder una gran importancia a la variación anual de las formas,

aunque, desde un punto de vista histórico, estas variaciones se reabsorben en los grandes ritmos regulares» (2006: 80).

En estos escritos también hay un tratamiento de la moda como forma de vida. En un ensayo dedicado a la transición del uso de la joya al de la bisutería, Barthes explica, por ejemplo, que, en contra de lo que pudiera parecer, joya y *bijou* no son términos opuestos: *bijou* no es el simulacro de la joya, no sirve para imitar la idea de preciosidad que es insistente en la mitología de la joya. El *bijou* está inmerso en ese complejo proceso de la moda que lo convierte tanto en el elemento simple de un conjunto complejo como en el signo fundamental del buen gusto (o del mal gusto). El *bijou* es el detalle que marca la diferencia, precisamente porque debe señalar que ha superado la idea de valor expuesto propia de la joya. El buen gusto es la señalización de no querer señalar: una paradoja propia de la moda, que sobrevive gracias a su labor constitutiva de naturalización de los signos.

La noción de gusto está relacionada con la cuestión, tratada a menudo por Barthes, de la ropa de los hombres, que, a diferencia de la riqueza explícita de la ropa de las mujeres, “hace trampa”, al ser un aparente uniforme burgués. La semiótica de la vestimenta masculina se entiende a partir de los procedimientos sociales de distinción –posteriormente estudiados por Bourdieu (2000)– que hacen del gusto individual un signo de diferencia social. Del tema de la distinción masculina deriva también la cuestión del dandismo, y su aparente oposición a la moda. Mientras que el dandismo es un procedimiento institucionalizado de producción de excentricidad, la moda es un procedimiento de producción de originalidad estandarizada. El dandismo y la moda son para Barthes, desde este punto de vista, dos caras de la misma moneda, porque construyen la paradoja de una moda que produce en todos el deseo colectivo de máxima individualidad.

Quizás donde Barthes mejor vincula la moda con las formas de vida sea el ensayo en el que reconstruye las oposiciones significativas entre

el estilo de Chanel y la moda de Courrèges. El “chic” de la mujer de Chanel revela el hecho de que ya ha vivido (los lingüistas dirían: revela un rasgo de finitud), pero persiste en este elegante vivir en el mundo (durabilidad). Lo “nuevo” de Courrèges insiste en cambio en la juventud, en estar a punto de vivir (“incoatividad”).

«La moda, –escribe Barthes–, no es solo lo que llevan las mujeres; es también lo que todas las mujeres (y todos los hombres) miran y leen: las invenciones de nuestros sastres gustan o irritan exactamente igual que una novela, una película, un disco. Proyectamos sobre los trajes de Chanel y los pantalones cortos de Courrèges todo el fermento de creencias, prejuicios, sentimientos y resistencias, en definitiva toda esa historia de uno mismo que se llama –con una palabra quizá demasiado simple– gusto» (2006: 88).

El problema de la moda como forma de vida está finalmente ligado a la cuestión del cuerpo, abordada en varias ocasiones. Barthes recuerda cómo el vestido hace que el cuerpo sea significativo, por lo que de alguna manera lo hace existir, lo realza mostrándolo o, lo que es lo mismo, cubriéndolo. El vestido no oculta ni muestra: alude; no oprime sino que realza; no exhibe sino que semantiza. Así, por ejemplo, la falda corta no desnuda, sino que «imprime la idea de un atrevimiento en nosotros»; no muestra el cuerpo, sino que significa, por un lado, una voluntad de entrega y, por otro, una posibilidad de contacto con él. La minifalda cuenta una historia. De ello se desprende que, para Barthes, el cuerpo no es una entidad natural que preexiste al vestido, que entonces resalta unos aspectos en detrimento de otros. Poseedor de una historia y una geografía propias, y por tanto de una sociabilidad constitutiva, el cuerpo se relaciona con la moda de maneras a veces muy complejas; y construye al mismo tiempo su imagen y su disolución. Si el cuerpo está vestido, está vestido en el sentido literal del término, es decir, vestido de nuevo. La moda, al cubrir el cuerpo, lo sitúa como una entidad natural de la que distanciarse y, al mismo tiempo, lo revela. Si la moda narra, sus histo-

rias son siempre, con respecto al cuerpo, mitos fundacionales, narraciones que, culturalmente, sitúan a una naturaleza más allá de ellos. Si se le da un disfraz al cuerpo, siempre se parte de una naturaleza presupuesta, supuestamente primera, pero que de hecho se produce al mismo tiempo que su negación. Así es como la retórica del cuerpo encuentra su origen semiótico. Y es a partir de este mecanismo profundo como puede constituirse el despiadado universo imaginario, donde el uniforme simbólico de Werther puede oponerse a las diminutas prendas que arrojan las chicas cantantes en el Moulin Rouge, y se encuentra al mismo tiempo en sospechosa complementariedad con los cuerpos desnudos y ocultos en el *boudoir* sadiano.

## Bibliografía

- BARTHES, R. (1993): *Fragments de un Discurso Amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- (1971): *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil (trad. esp. *Sade, Fourier, Loyola*. Madrid: Cátedra, 1997).
- (1967): *Système de la Mode*. Paris: Seuil (trad. esp. *Sistema de la Moda*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; trad. it. *Il Brusio della Lingua*. Turín: Einaudi, 1984).
- (1964): *Éléments de sémiologie*. Paris: Seuil (trad. esp. *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1966).
- (1957): *Mythologie*. Paris: Seuil (trad. esp. *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1988; trad. it. *Miti di oggi*. Turín: Einaudi, 1974).
- BARTHES, R. (aut.) y MARRONE, G. (ed.) (2006): *Il Senso della Moda. Forme e Significati dell'Abbigliamento*. Turín: Einaudi.
- BRAUDEL, F. (1981): *Civilización material y capitalismo, siglo XV-XVIII*, Madrid: Alianza.
- BOURDIEU, P. (1998): *La domination masculine*. Paris: Seuil (trad. esp. *La dominación masculina*. Madrid: Anagrama, 2000).
- *La distinction. Critique sociale du jugemen*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. (trad. esp. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 2000.)
- ECO, U. (1965): *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Lumen.

- FLÜGEL, J. C. (1964): *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- GREIMAS, A. J. (1987): *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- HJELMSLEV, L. (1971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- KIENER, F. (1956): *Kleidung Mode und Mensch*, Munich-Basel: Reinhardt.
- KROEBER, A. (1975) «Lo superorgánico», en Kahn J. S. *El Concepto de Cultura. Textos fundamentales*. Barcelona: Anagrama.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971): *El gesto y la palabra*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- QUICHERAT, K. (1875): *Historie du costume en France*, Paris: Hachette.
- SAUSSURE, F. (1945): *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- SPENCER, H. (1947): *Principios de Sociología*. Buenos Aires: Ed. Revista de Occidente.
- TRUBETZKOY, N. S. (1973): *Principios de fonología*. Madrid: Editorial Cincel.