

1957

## Roland Barthes, *Mitologías*

Durante el año académico 1949-50, Roland Barthes es lector de francés en la Universidad de Alejandría en Egipto, donde conoce a Algirdas Julien Greimas, quien lo introduce en los estudios de lingüística. Bajo la insistencia del amigo, Barthes lee a Saussure, y la combinación de la lingüística estructural con la exigencia de crítica social funda las bases para el proyecto mitológico, primero, y para el semiológico, después. Según la periodización que Roland Barthes hace de su misma obra, *Mitologías* es un libro que pertenece a la primera fase de su escritura, que incluye *El grado cero de la escritura* (1953) y los primeros, numerosos, escritos sobre el teatro. Siempre según Barthes, el género de estas obras es la mitología social, mientras el intertexto está compuesto por Sartre, Marx y Bertolt Brecht, cuyo teatro épico buscaba el desenmascaramiento del estereotipo y del carácter significante de la cultura.

Las 53 mitologías de la sociedad pequeñoburguesa, escritas entre 1952 y 1956, representan una operación de desvelamiento y denuncia del carácter ideológico de la cultura de masas. La idea es que, precisamente porque es extraña a las grandes elecciones ideológicas, esta las sostiene en los detalles significantes, afirmando una serie de potentes estereotipos sociales; así, las intenciones del mito serían naturalizadas antes que encubiertas, y un sistema de valores percibido como un sistema de hechos. Contra la Norma burguesa, contra una semiología social

que tiende a esconder su propia ideología y sus principios basilares, Barthes despliega entonces una crítica del detalle, intuyendo que el paso de lo real a lo ideológico en la cultura de masas acontece a través de una serie de canales en absoluto neutros: «nuestra prensa, nuestro cine, nuestro teatro, nuestra literatura de gran tiraje, nuestros ceremoniales, [...] nuestras conversaciones, la temperatura que hace, [...] la cocina que se sueña tener, la ropa que se lleva, todo, en nuestra vida cotidiana» [139].

Pero informando de estas consideraciones estamos ya en el ámbito del razonamiento del ensayo «El mito, hoy», que concluye la compilación y que suministra una justificación teórica a los artículos precedentes. Aquí el acento pasa de Brecht a Saussure y para Barthes comienza la época semiológica, donde por semiología, en lo que a él respecta, se entiende la crítica de los signos de la cultura de masas. Durante los diez años sucesivos esta será para Barthes el instrumento con el que desvelar los mecanismos de ocultamiento de la ideología burguesa, o sea, la *doxa* estereotipada difundida por los medios de comunicación de masas. E, igualmente, el ámbito de aplicación de la semiología barthesiana se reduce a este universo cultural, a una sociedad en la que el signo no puede sino ser «malo», no puede sino reenviar a una ideología y a un régimen de constricciones.

## Ejemplos de semioclastia de Jorge Lozano

*Como los pueblos antiguos vivieron su prehistoria en la imaginación, en la mitología, nosotros, alemanes, hemos vivido nuestra historia póstuma en el pensamiento, en la filosofía. Somos filósofos contemporáneos del presente sin ser contemporáneos históricos. La filosofía alemana es la prolongación ideal de la historia alemana.*

KARL MARX

El mito ha sido definido tradicionalmente como un relato, es decir, un principio de inteligibilidad, una máquina de producción de sentido. Por otra parte, se le ha visto como un dispositivo que incluye un sistema de creencias y que pertenecería al mundo de lo falso. Muchos y ridículos son los mitos antiguos, decía Hecateo de Mileto cuando proponía el nacimiento de una historiografía capaz de contar la verdad. Y

es precisamente en la esfera de la seducción, del engaño y del artificio donde reside la necesidad del mito.

Por otro lado, hay una dimensión antropológica del mito que lo relaciona de manera estrecha con el rito, hecho por el que las prácticas rituales no serían más que actualizaciones del mito, es decir, de un sistema de creencias. Por el contrario, cuando los ritos no se refieren a mitos anteriores estaríamos ante un caso de pura ceremonia, según Agustín de Hipona. Desde Hubert y Mauss hasta Lévi-Strauss, los intentos de analizar los ritos al margen de los mitos se han sucedido, intentos que representaban como principio regulador de tales prácticas su propia eficacia; Lévi-Strauss habla en este sentido de una eficacia simbólica que no responde a un principio de causalidad, sino antes bien a la relación entre un significante y un significado. Y es mediante esta perspectiva de donde surge la posibilidad de pensar ritos sin mito, como han sido descritas ciertas prácticas de la postmodernidad (Periniola 1981), donde el significado no deriva de las grandes narraciones, sino más bien de la repetición ritual, de su propia prosodia y de su propio ritmo. De este modo se declina la visión de Hans Blumenberg, para quien «el mito fundamental no es algo dado simplemente de antemano, sino lo que se ve que permanece al final y que ha podido satisfacer las distintas recepciones y expectativas» (1979: 191).

Es en esta dirección en la que se mueve *Mitologías* de Roland Barthes, libro empeñado en destruir y disipar las que él llama connotaciones culturales, sociales e ideológicas. Como un nuevo Hecateo, Barthes nos muestra que muchos y ridículos son los mitos que la burguesía ha introducido en la lengua; antes incluso que semiólogo, Barthes es un semioclasta.

*Mitologías* es un libro compuesto por dos partes autónomas. La primera sección, de título homónimo, recoge una serie de 53 artículos, escritos mensualmente entre 1952 y 1956 «al calor de la actualidad», sobre algunos mitos de la vida cotidiana francesa. La segunda, que se presenta bajo el título «El mito, hoy», es un intento de justificar teóricamente los análisis precedentes y, por esta razón, comienza con una tajante definición: «el mito es un habla» [118]. Por ello, añadimos, es un lenguaje y, por lo tanto, un medium. ¿Un medium? Sí, porque en sus justificaciones teóricas Barthes lleva a cabo una extraña relación con el pensamiento de Saussure, anómala porque su razonamiento, moviéndose siempre con el mayor respeto del sistema saussureano, se aleja hasta revelar una inesperada afinidad con las tesis de Marshall

McLuhan, como se puede percibir por la siguiente afirmación: «¿Qué es lo específico del mito? Es transformar un sentido en forma» [133]. Además, en lugar de trabajar en el plano del signo, Barthes analiza unidades significantes decididamente más amplias, que corresponden a «toda unidad o toda síntesis significativa, sea verbal o visual» [119]; una definición que sirve tanto para un objeto común como para un medium. En su análisis el mito se encuentra declinado en toda forma de la cultura de masas, tanto que, mcLuhanianamente, se podría afirmar que, si el contenido del medium es otro medium, en la visión de Barthes el contenido de los medios de comunicación de masas es el mito. El mito o, como él mismo escribe, el habla mítica.

El hecho es que Barthes considera la semiología como la ciencia de las formas que estudia las significaciones independientemente de su contenido; por ello, si en esta disciplina encuentra espacio el estudio de la palabra mítica, esta última deberá ser antes de nada una forma y, por tanto, sus límites serán formales.

De Barthes siempre se ha dicho que donde la gente ve cosas él ve signos, formas que le hablan mediante los «susurros del lenguaje»; de esta escucha del mundo, dirigida a percibir sus formas, deriva la idea de que todo objeto puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estadio abierto, oral. Estamos en un caso que él llamaría translingüística y que, utilizando otro léxico, se acerca a la idea de la posibilidad de la inclusión en una semiosfera de un objeto cualquiera, objeto que, mediante esta operación, es semiotizado (Lotman).

Entre otras cosas, el objeto es definido por su función, o sea, por su uso y, por tanto, es el signo de su uso: todo objeto es signo y no puede no ser semiotizado. Desde el momento en que es forma y significación, cualquier objeto —un tiempo mudo, irrelevante, banal y cotidiano— puede formar parte de un mundo mitológico y, por consiguiente, no insignificante<sup>1</sup>. Barthes escribe, a este propósito, en una nota:

¿Cuántos campos realmente *insignificantes* recorreremos en un día? Pocos, ninguno tal vez. Estoy frente al mar; es indudable que, en sí mismo, no me transmite ningún mensaje. Pero ¡cuánto material

1. Un fenómeno análogo se observa en el campo del arte, donde se afirma que cualquier objeto puede ser objeto de arte (idea que, como ya notaba Jean Baudrillard, sanciona la crisis de esta institución) y también la perspectiva de una «sociedad de los objetos», donde se llega a hablar de interobjetividad (Landowski, Marrone 2002).

semiológico en la playa! Banderines, inscripciones, carteles, vestimentas, hasta un bronceado, todo, me envía mensajes [120].

Sostiene Barthes que el mito es un sistema semiológico secundario, manifestando una clara coincidencia con la propuesta de la escuela semiótica de Tartu que distingue entre un sistema de modelización primario, representado por el lenguaje, y otros sistemas varios de modelización secundaria, que derivan del primero y entre los cuales se encuentra precisamente el mito.

«La significación es el mito mismo», escribe, «así como el signo saussureano es la palabra (o más exactamente la entidad concreta)» [126] e incluso, siempre a propósito de la *significación*, dice: «la palabra se justifica tanto más por cuanto el mito tiene efectivamente una doble función: designa y notifica, hace comprender e impone» [123]. Y si esta última afirmación podría hacer pensar que la significación mítica es arbitraria, Barthes subraya que, al contrario, «nunca es completamente arbitraria, siempre es parcialmente motivada, contiene fatalmente una dosis de analogía» [129], expresión que se comprende mejor desde el momento en que afirma que «el mito no oculta nada y no pregona nada: deforma; el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión» [132]. Por último, Barthes nos dice que el mito es un valor y que, en cuanto tal, no pertenece al mundo de la verdad, sino, según una terminología aristotélica, a algo verosímil, a la poesía más que a la historia. Así, siguiendo a Greimas (1983), lo verdadero estaría sometido a las reglas de veridicción, donde la verdad puede ser sustituida por la eficacia. Esta última sería entonces el valor del mito.

Abandonemos ahora las justificaciones a posteriori que constituyen la segunda parte del libro y concentrémonos en los artículos originalmente publicados en *Lettres nouvelles*<sup>2</sup>. El primer texto de esta palinodia, dedicado al mundo del catch, es presentado, en exergo, con esta cita de Baudelaire: «...la verité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie». Aquí Barthes sostiene drásticamente que el catch no es un deporte sino un espectáculo. Más allá de su

2. Si somos precisos, el texto sobre el catch, que inaugura la compilación, se publicó en octubre de 1952 en *Esprit*. De forma un poco esporádica le siguieron otros pocos, hasta su regular publicación, en *Lettres nouvelles*, bajo la rúbrica mensual «Petites mythologies du mois», desde noviembre de 1954 hasta mayo de 1956.

obviedad, esta observación supone una operación en absoluto banal, es decir, la traducción de un mundo semiótico a otro, cada uno de los cuales está dotado de sus propias reglas específicas. Tal perspectiva, hay que subrayarlo, va más allá de la aplicación de un modelo interpretativo como, por ejemplo, el de la codificación/descodificación de Stuart Hall (1973), modelo tan usado en el ámbito de los *cultural studies* y que permite decir que el catch es un deporte para los emisores, pero un espectáculo para los destinatarios, amén de los incapaces de descodificar correctamente los códigos del texto. Además, la posición de Barthes resulta más proficua también que la representada por el *frame analysis*, sintetizada admirablemente por el ejemplo de Goffman según el cual el golf es un juego para quien juega y un trabajo para el *caddy*.

De forma distinta a estas dos propuestas, el semiólogo sugiere que para el espectador no es importante lo que cree, sino lo que ve, una operación de modelización que hace que, una vez más, lo verosímil sea superior a lo verdadero, condición que se encuentra también en el ejemplo del *striptease*, donde se desexualiza a la mujer en el momento en que se desnuda y donde, además, «el público se constituye en *voyeur* únicamente por el tiempo que dura el desnudo» [90], una afirmación que libera al voyerismo de la dimensión del contenido, el desnudo, para ligarla a la de un elemento clave en los procesos de traducción: el ritmo. Además, el método «transductivo» barthesiano se manifiesta también en la idea de declinar el *striptease* en tres formas diferentes: como deporte («existe un Striptease Club que organiza sanas competencias en las que las triunfadoras son coronadas, recompensadas con premios edificantes»), como carrera («principiantes, semiprofesionales, profesionales») y, finalmente, como vocación [91].

En sus análisis, Barthes se ocupa continuamente de los contenidos de los media contemporáneos (publicidad, fotografía, cine, teatro...), hilvanando cada uno de ellos a partir de la dimensión del signo, entendiéndolo en el sentido jakobsoniano de «relation de renvoi». De este modo, el automóvil deviene el equivalente de las grandes catedrales góticas y el plástico, que tiene para Barthes nombres típicos de pastores griegos (Poliestireno, Fenoplasto, Polivinilo, Polietileno), se revela como una sustancia alquímica, que encarna la idea misma de la transformación infinita: «es, como su nombre vulgar indica, la ubicuidad hecha visible» [105]. Análogamente, el rostro de Greta Garbo es un rostro-objeto, por el que «En la reina Cristina [...]

el maquillaje tiene el espesor níveo de una máscara, no es un rostro pintado, sino un rostro enyesado, defendido por la superficie del color y no por sus líneas» [42]; este rostro, «no dibujado sino más bien esculpido» [id.], se introduce así en una cadena de reenvíos que lo transforman, o mejor lo traducen míticamente, en una máscara. Esta operación de reenvío signico tiene su cúspide en el artículo «Los romanos en el cine», donde Barthes se refiere a *Julio César* de Mankiewicz para observar que todos los personajes tienen flequillo sobre la frente: «unos lo tienen rizado, otros filiforme, otros en jopo, otros aceitado, todos lo tienen bien peinado y no se admiten los calvos, aunque la Historia romana los haya proporcionado en buen número» [17]. Gracias al flequillo, es decir, al signo, sabemos que estamos en la Roma antigua:

los actores hablan, actúan, se torturan, debaten cuestiones «universales», sin perder nada de su verosimilitud histórica, gracias a ese emblema extendido sobre la frente: su generalidad puede dilatarse con seguridad absoluta, atravesar el Océano y los siglos, incorporar el aspecto yanqui de los extras de Hollywood, poco importa, todo el mundo está instalado en la tranquila certidumbre de un universo sin duplicidad, donde los romanos son romanos por el más legible de los signos, el cabello sobre la frente [ibid.].

Como buen estructuralista, Barthes utiliza las armas de la oposición y de la diferencia y, para definir los detergentes, los opone a la lejía: mientras que esta, especie de fuego líquido, quema la materia y destruye la inmundicia, los detergentes

elementos separadores; su papel ideal radica en liberar al objeto de su imperfección circunstancial: ahora se «expulsa» la suciedad, no se la destruye; en la imaginería *Omo*, la suciedad es un pobre enemigo maltrecho y negro, que huye presuroso de la hermosa ropa pura, ante la sola amenaza del juicio de *Omo* [23].

La insistente capacidad de reenvío del signo y la mirada traductora barthesiana, ya vistos antes en funcionamiento en el análisis del catch, encuentran una manifestación clarísima también en el artículo «París no se ha inundado», donde escribe: «la inundación de enero de 1955 tuvo que ver más con la fiesta que con la catástrofe» [37]. Aquí la operación mítica hace posible el paso de la dimensión disfórica de

la tragedia a la eufórica de la fiesta y permite convertir y traducir cualquier información catastrófica en un espectáculo festivo. Por esta razón Barthes observa la facilidad con que la prensa presenta un acontecimiento que «pudo desarrollar muy fácilmente una dinámica de la solidaridad» [38], donde todos los ciudadanos se esforzaron en la construcción de «diques, obturaciones, evacuaciones» [ibid.], poniendo sobre la escena los elementos de un imaginario que Barthes coloca en el mito de 1848: «los parisinos levantaron 'barricadas', con ayuda de adoquines, defendieron su ciudad contra el río enemigo» [ibid.]. Siguiendo esta isotopía, Barthes muestra la imagen de «una movilización armada, el concurso de las tropas, los botes neumáticos a motor, el salvamento 'de los niños, ancianos y enfermos', la entrada bíblica de los rebaños, la fiebre de Noé llenando el arca. Porque el arca es un mito feliz...» [ibid.].

Además de *Julio César* y *La Reina Cristina*, Barthes habla de *La ley del silencio*, de Elia Kazan, que define como «un buen ejemplo de mistificación» [40]. El artículo se titula «Un obrero simpático» y revela en modo cristalino la influencia que en Barthes tuvo Brecht, del que dijo, tras haber asistido en 1954 a una representación de *Madre Coraje y sus hijos*, que «es un marxista que ha reflexionado sobre los efectos del signo». Así, respecto a la acrítica simpatía que el film induce a sentir ante Marlon Brando, sin ni tan siquiera poder «tomar conciencia de su imbecilidad objetiva», Barthes ofrece como alternativa el efecto de distanciamiento de Brecht: «Brecht hubiera pedido a Brando que *mostrara* su ingenuidad, que nos hiciera comprender que a pesar de la enorme simpatía que nos suscitan sus desdichas, más importante es ver las causas y los remedios de estas desdichas» [42]. Entre otras cosas, la influencia del dramaturgo alemán emerge también en otros lugares del texto, como por ejemplo en el artículo sobre la «Fotogenia electoral», donde afirma que «no es suficiente que el fotógrafo *signifique* lo horrible para que nosotros lo experimentemos como tal» [64]; frente a una fotografía chocante nos encontramos como desprovistos de juicio, desde el momento en que «la fotografía literal introduce el escándalo del horror, no al horror mismo» [65].

En síntesis, y concluyendo ya, podemos decir que encontramos en este libro de Barthes su obsesión por dos conceptos que en su razonamiento, y también en otros lugares de su obra, se hallan estrechamente vinculados: la connotación (que, como ya otros han subrayado, confunde con metalenguaje) y la *doxa*.

Barthes sostiene que tiene una enfermedad, la de *ver* el lenguaje. A pesar de que sigue a Hjelmslev y define la connotación como un lenguaje cuyo plano de la expresión contiene, a su vez, un plano de la expresión y plano del contenido (a diferencia del metalenguaje, que es un lenguaje cuyo contenido es dado por un plano de la expresión y uno del contenido), en su razonamiento la connotación se opone más que nada a la denotación, exactamente como el metalenguaje contrasta con el lenguaje. Y es precisamente la connotación el lugar de la mistificación, el lugar donde se construye el mito, mito que luego se convierte en doxa. En *Roland Barthes por Roland Barthes*, el semiólogo afirma que la doxa es «la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio» (1975: 56) y, luego, añade que ella no es nada más que «un objeto malo porque es una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos» (ivi: 81). Por último, escribe que la doxa «es Medusa: la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es *evidente*» (ivi: 132). Por su parte, estupefacto por la popularidad mítica del lenguaje, Barthes se coloca detrás de la puerta de la doxa, en el territorio de la paradoja desde la que trabaja para desvelar el mito y la estereotipia generalizada. Desde aquí se dedica a la semioclastia: a la semiología.