

**EL SISTEMA
DE LA MODA**

Y OTROS ESCRITOS



**ROLAND
BARTHES**

PAIDÓS

Roland Barthes

**EL SISTEMA
DE LA MODA
Y OTROS ESCRITOS**

PAIDÓS

Los textos del presente volumen se han extraído de las *Œuvres Complètes* de Roland Barthes, publicadas en francés por Éditions du Seuil, París

Selección de Enrique Folch González

Relación de textos incluidos en nuestra edición:

Système de la mode (texte integral): © Éditions du Seuil, 1967

Œuvres Complètes, Tome 1 (sélection): © 1993 Éditions du Seuil

Histoire et sociologie du vêtement (págs. 741-752); Langage et vêtement (págs. 793-801);

Pour une sociologie du vêtement (págs. 853-855); «Le bleu est à la mode cette année»

(Note sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode) (págs. 856-868);

Des bijoux aux bijoux (págs. 911-914); Le dandysme et la mode (págs. 963-966); Inventaire

des systèmes contemporains de signification: systèmes d'objets (vêtement, nourriture,

logement) (pág. 1153); Inventaire des systèmes de signification contemporains (pág. 1149).

Œuvres Complètes, Tome 2 (sélection): © 1994 Éditions du Seuil

Système de la mode (págs. 129-401); La mode et les sciences humaines (págs. 121-125); Le

match Chanel-Courrèges (págs. 413-416); Sur le *Système de la mode* (págs. 462-464).

1.^a edición, enero de 2003

1.^a edición en esta presentación, mayo de 2022

Esta obra es galardón del P.A.P. GARCÍA LORCA, Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos Exteriores.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© de la traducción, Carles Roche, 2003

© de todas las ediciones en castellano,

Editorial Planeta, S. A., 2022

Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664

08034 Barcelona, España

www.paidos.com

www.planetadelibros.com

ISBN 978-84-493-3937-0

Maquetación: Pleca Digital, S. L. U.

Depósito legal: B. 6.362-2022

Impreso en España - *Printed in Spain*

SUMARIO

1967	El sistema de la moda	9
1957	Historia y sociología del vestido. Algunas observaciones metodológicas	351
1959	Lenguaje y vestido	369
1960	Para una sociología del vestido	381
	«El azul está de moda este año.» Nota sobre la investigación de las unidades significantes en el vestido de moda	387
1961	De las joyas a la bisutería	405
1962	El dandismo y la moda	411
1963	Inventario de los sistemas contemporáneos de significación: sistemas de objetos (vestido, alimento, vivienda)	417
1964	Inventario de los sistemas de significación contemporáneos	419
1966	La moda y las ciencias humanas	421
1967	La contienda Chanel-Courrèges	429
	Sobre <i>El sistema de la moda</i>	435
	Fuentes bibliográficas	441

1. EL VESTIDO ESCRITO

Cinturón de piel por encima del talle, con una rosa prendida, sobre un fluido vestido de shetland.

I. LOS TRES VESTIDOS

1.1. Vestido-imagen y vestido escrito

Abro una revista de Moda:¹ me encuentro con dos vestidos distintos. El primero es el que me presentan fotografiado o dibujado, es un vestido-imagen. El segundo es ese mismo vestido, pero esta vez descrito, transformado en lenguaje; ese vestido fotografiado de la derecha se convierte a la izquierda en: *cinturón de piel por encima del talle, con una rosa prendida, sobre un fluido vestido de shetland*; es un vestido escrito. En principio ambos remiten a la misma realidad (ese vestido que la mujer llevaba ese día), pero en cambio no tienen la misma estructura,² porque no están hechos con los mismos materiales y, por lo tanto, esos materiales no mantienen las mismas relaciones entre sí: en uno los materiales son formas, líneas, superficies, colores y su relación es espacial, mientras que en el otro son palabras y la relación, si no lógica, es cuando

1. Escribiremos *Moda* con mayúscula en el sentido de *fashion*, para poder así mantener la oposición entre la Moda y una moda (*fad*).

2. Mejor sería tener que definir solo cosas y no palabras; pero como en nuestros días el término «estructura» es objeto de muchas interrogaciones, le daremos aquí el sentido que tiene en lingüística: «una entidad autónoma de dependencias internas» (L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturferlag, 1959, pág. 1).

menos sintáctica; la primera estructura es plástica, la segunda, verbal. ¿Quiere esto decir que cada una de esas estructuras se confunde por entero con el sistema general del que emana, el vestido-imagen con la fotografía y el vestido escrito con el lenguaje? En absoluto: la fotografía de Moda no es cualquier fotografía, poco tiene que ver con la fotografía de prensa o la fotografía *amateur*, por ejemplo; conlleva unidades y reglas específicas; constituye, dentro de la comunicación fotográfica, un lenguaje particular, poseedor sin duda de léxico y sintaxis propios, de «giros» propios, prohibidos o recomendados.³ Del mismo modo, la estructura del vestido escrito no puede confundirse con la estructura de la frase; ya que si el vestido coincidiese con el discurso, bastaría con cambiar un término de ese discurso para que con él cambiase la identidad del vestido descrito. No es ese el caso; da lo mismo que la revista escriba *en verano, lleve tursor o el tursor es ideal para el verano*, no se modifica ningún elemento sustancial a la información que transmite a sus lectoras: el vestido escrito se apoya en el lenguaje, pero también se le resiste, y en ese juego se constituye. Así, queda claro que nos hallamos ante dos estructuras originales, si bien derivadas de sistemas más comunes: aquí la lengua, allá la imagen.

1.2. *El vestido real*

Cabría pensar que estos dos vestidos comparten al menos una identidad en el nivel del vestido real al que deben representar, que el vestido descrito y el vestido fotografiado son idénticos a través de ese vestido real al que tanto uno como otro remiten. Sí equivalentes,

3. Rozamos aquí los límites de la paradoja fotográfica: al ser por principio puramente analógica, la fotografía puede definirse como *mensaje sin código*; sin embargo, por así decirlo, no existe fotografía sin significación, lo que nos obliga a postular la existencia de un código fotográfico, que evidentemente no opera más que a un nivel secundario y que luego denominaremos «nivel de connotación» (véase «Le message photographique» [OC, t. I, págs. 941-942], y «La rhétorique de l'image» [OC, t. I, págs. 1419-1429]). La cuestión es más sencilla para el dibujo de moda, puesto que el *estilo* de un diseño remite a un código abiertamente cultural.

pero no idénticos, ya que del mismo modo que entre el vestido-imagen y el vestido escrito se da una diferencia de materiales y relaciones y, por lo tanto, una diferencia de estructura, de esos dos vestidos al vestido real se da una transición a otros materiales y otras relaciones; así, el vestido real instaure una tercera estructura, distinta de las dos primeras aun cuando les sirva de modelo o, más exactamente, aun cuando el modelo que rige la información transmitida por los dos primeros vestidos resida en esa tercera estructura. Hemos visto que las unidades del vestido-imagen se emplazan en el nivel de las formas y las del vestido escrito en el de las palabras; las unidades del vestido real, por su parte, no pueden situarse en el nivel de la lengua, pues, como sabemos, la lengua no es un calco de la realidad;⁴ ni tampoco podemos, por grande que sea aquí la tentación, situarlas en el nivel de las formas, ya que «ver» un vestido real, incluso en condiciones privilegiadas de presentación, no agota su realidad y menos aún su estructura: en ningún caso alcanzamos a ver más que una parte, un uso personal y circunstancial, un determinado porte; para analizar el vestido real en términos sistemáticos, es decir, lo bastante formales como para poder dar cuenta de todos los vestidos análogos, haría falta remontarse a los actos que pautaron su fabricación. Dicho de otro modo: frente a la estructura plástica del vestido-imagen y a la estructura verbal del vestido escrito, la estructura del vestido real solo puede ser tecnológica; las unidades de dicha estructura solo pueden ser las distintas huellas de los actos de fabricación, sus fines culminados, materializados: una costura es lo que se cosió, un corte lo que se cortó;⁵ es una estructura que se constituye en el nivel de la materia y sus transformaciones, no de sus representaciones o significaciones; la etnología podría aportar aquí modelos estructurales relativamente simples.⁶

4. Véase A. Martinet, *Éléments de linguistique générale*, París, Colin, 1960, 1, 6.

5. A condición, claro está, de que esos términos aparezcan en un contexto tecnológico y que se trate, por ejemplo, de un programa de fabricación; si no, esos términos de origen técnico poseen un valor distinto (véase más abajo, 1, 5).

6. A. Leroi-Gourhan distingue, por ejemplo, entre los vestidos rectos de orillas paralelas y los vestidos cortados-abiertos, cortados-cerrados, cortados-cruzados, etc. (*Milieu et techniques*, París, Albin Michel, 1945, pág. 208).

II. SHIFTERS

1.3. *Traslación de las estructuras*

Así pues, tenemos para un mismo objeto (un vestido, un traje sastre, un cinturón) tres estructuras distintas: una tecnológica, otra icónica y la tercera verbal. Estas tres estructuras no tienen el mismo régimen de difusión. La estructura tecnológica se presenta como una lengua madre cuyas «hablas» estarían representadas por los vestidos que se llevan, inspirados en ella. Las otras dos estructuras (icónica y verbal) también son lenguas, pero, de atenernos a la revista, que siempre pretende estar hablando de un vestido real primero, esas lenguas serían lenguas derivadas, «traducidas» de la lengua madre, interpuestas como relevos de difusión entre esa lengua madre y sus «hablas» (los vestidos que se llevan). La difusión de la Moda en nuestra sociedad, por lo tanto, depende en buena parte de una actividad de *transformación*: hay una transición (al menos, según el orden invocado por la revista) de la estructura tecnológica a las estructuras icónica y verbal. Tratándose de estructuras, sin embargo, dicha transición deberá ser discontinua: el vestido real solo puede ser *transformado* en «representación» mediante ciertos operadores, que podríamos denominar *shifters*, ya que sirven para transferir una estructura en otra, para pasar, si se quiere, de un código a otro código.⁷

1.4. *Los tres shifters*

Como son tres las estructuras, deberemos disponer de tres clases de *shifters*: de lo real a la imagen, de lo real al lenguaje y de la imagen al lenguaje. Para la primera traslación, del vestido tecnológico al vestido icónico, el *shifter* principal es el patrón de costura, cuyo dibujo (esquemático) reproduce analíticamente los

7. Jakobson reserva el nombre de *shifter* a los elementos intermediarios entre el código y el mensaje (*Ensayos de lingüística general*, París, Éd. de Minuit, 1963, capítulo 9). Aquí ampliamos el sentido del término.

actos de fabricación del vestido; a lo que habría que añadir los procedimientos, gráficos o fotográficos, destinados a manifestar el sustrato técnico de una apariencia o un «efecto»: acentuación de un movimiento, ampliación de un detalle, ángulo de toma. Para la segunda traslación, del vestido tecnológico al vestido escrito, el *shifter* de base es lo que podríamos llamar las instrucciones o programa de costura, que, en general, se distingue netamente de la literatura de Moda; su finalidad no es reflejar lo que está hecho, sino lo que va a hacerse; además, en las instrucciones de costura la escritura es distinta a la del comentario de Moda; en su composición entran muy pocos sustantivos u adjetivos y, en su lugar, aparecen verbos y medidas:⁸ constituyen, como *shifter*, un lenguaje transitorio, a mitad de camino entre el hacer y el ser del vestido, entre su origen y su forma, su técnica y su significación. Cabe la tentación de incorporar a este *shifter* de base todos aquellos términos de Moda de origen obviamente tecnológico (*una costura, un corte*) y considerarlos como otros tantos trasladadores de lo real a lo hablado; ello supondría obviar que el valor de una palabra no radica en su origen, sino en el lugar que ocupa dentro del sistema de la lengua; emplazados en una estructura descriptiva, estos términos se distancian tanto de su origen (eso que, en un determinado momento, fue cosido, cortado) como de su finalidad (participar en una combinación, destacar en un conjunto); en ellos ya no se siente el acto creador, ya no pertenecen a la estructura tecnológica y no se les puede considerar como *shifters*.⁹ Queda una tercera traslación, que nos permite pasar de la estructura icónica a la estructura hablada, de la representación del vestido a su descripción. Como la revista tiene la ventaja de poder ofrecer *simultáneamente* mensajes originados en esas dos

8. Ejemplo: «Colocar todas las piezas sobre el forro que se está cortando e hilvanar. Hilvanar, a cada lado, un pliegue vertical de 3 cm de profundidad a 1 cm del borde de los hombros». Es un lenguaje transitivo.

9. Se podría pensar que el vestido de catálogo es un *shifter*, puesto que con él se pretende suscitar una compra real a través del relevo de la lengua. En realidad, el vestido de catálogo obedece por entero a las normas de la descripción de Moda: no se quiere tanto describir el vestido como convencer de que está de Moda.

estructuras —aquí un vestido fotografiado, allí ese mismo vestido descrito—, su economía a este respecto es notable, porque emplea *shifters* elípticos: en este caso ya no se trata de los dibujos del patrón, ni de los textos de las instrucciones de costura, sino, simplemente, de los elementos anafóricos de la lengua, suministrados ya sea en grado pleno («este» *traje sastre*, «el» *vestido de shetland*) o en grado cero (*rosa prendida en el cinturón*).¹⁰ Así, como disponen de operadores de traducción bien definidos, las tres estructuras se distinguen perfectamente entre sí.

III. LA REGLA TERMINOLÓGICA

1.5. Elección de la estructura oral

Estudiar el vestido de Moda significaría estudiar primero, por separado y exhaustivamente, cada una de esas tres estructuras, ya que no puede definirse una estructura fuera de la identidad sustancial de las unidades que la componen: se deben estudiar o actos o imágenes o palabras, pero no las tres sustancias a la vez, aunque las estructuras que configuran sirvan, al entremezclarse, para componer un objeto genérico que por comodidad se da en llamar vestido de Moda. Cada una de esas estructuras requiere un análisis original y se hace necesario elegir. En este sentido, el estudio del vestido «representado» (mediante la imagen y la palabra), es decir, el vestido que trata la revista de Moda, presenta una ventaja metodológica inmediata frente al análisis del vestido real:¹¹ el vestido «im-

10. La anáfora, según L. Tesnière (*Éléments de syntaxe structurale*, París, Klincksieck, 1959, pág. 85), es una «conexión semántica suplementaria a la que no corresponde conexión estructural alguna». Entre el demostrativo *este* y el traje sastre fotografiado no existe ningún vínculo estructural, sino, si así puede decirse, pura y simple colisión de las dos estructuras.

11. El análisis semántico del vestido real fue postulado por Trubetskoj (*Principes de phonologie*, París, Klincksieck, 1949, pág. 19) y desarrollado por P. Bogatyrev, *Funkcie Kroja na moravskom Slovensku* (La función del hábito en la Eslovenia morava), Spisy narodopisneho odburu Maticе Slovenskej, Matica Slovenska, 1937, resumen en francés, págs. 68 y sigs.

preso» pone en manos del analista eso que las lenguas humanas niegan al lingüista: una sincronía pura; la sincronía de Moda cambia de un solo golpe cada año, pero durante ese año se mantiene absolutamente estable; si elegimos el vestido de la revista, por lo tanto, podremos trabajar un estado de Moda sin tener que segmentarlo artificialmente, como se ve obligado a hacer el lingüista con la maraña de los mensajes. Queda por escoger entre el vestido-imagen y el vestido escrito (o, más exactamente, descrito); una vez más, desde el punto de vista metodológico, lo que inclina aquí la balanza es la «pureza» estructural del objeto:¹² el vestido real se ve lastrado por finalidades prácticas (protección, pudor, adorno); tales finalidades desaparecen del vestido «representado», que ni protege ni cubre ni adorna, sino que, como mucho, significa la protección, el pudor o el adorno; no obstante, el vestido-imagen conserva un valor que corre el riesgo de lastrar no poco el análisis: su plástica; el vestido escrito es el único que no posee ninguna función práctica ni estética: está cabalmente constituido en vistas a una significación: si la revista describe determinado vestido con palabras es solo para transmitir una información cuyo contenido es: *la Moda*; así, puede decirse que el ser del vestido escrito está cabalmente incluido en su sentido, en él es donde tenemos más opciones de encontrar la pertinencia semántica en toda su pureza: el vestido escrito no está lastrado por función parásita alguna ni tampoco comporta temporalidades imprecisas: de ahí que hayamos optado por explorar la estructura verbal. Ello no implica que nuestra intención sea analizar el lenguaje de la Moda, sin más; la nomenclatura con la que trabajaremos constituye, por supuesto, un área especializada en el gran territorio de la lengua francesa, pero dicha área no se estudiará desde el punto de vista de la lengua, sino únicamente desde el punto de vista de la estructura del vestido a la que tiende; el objeto de nuestro análisis no es una parte de un subcódigo del francés, sino —por así decirlo— el sobrecódigo que las palabras imponen al vestido real, porque las palabras, como

12. Son estas razones contingentes al método operativo; las razones de fondo, concernientes a la naturaleza esencialmente *hablada* de la Moda, se dieron ya en el prólogo, págs. 1-14.

veremos,¹³ se ocupan aquí de un objeto, el vestido, que ya es en sí un sistema de significación.

1.6. *Semiología y sociología*

Aunque la elección de la estructura oral en nuestro caso responda a razones inmanentes a su objeto, encuentra cierto apoyo en el terreno de la sociología; en primer lugar, porque la difusión de la Moda en las revistas (esto es, en gran medida a través del texto) se ha vuelto masiva; en Francia la mitad de las mujeres suele leer publicaciones dedicadas, al menos en parte, a la Moda;¹⁴ así pues, la descripción del vestido de Moda (y ya no su realización) es un hecho social, de manera que incluso en el caso de que el vestido de Moda fuera puramente imaginario (sin influencia sobre el vestido real), no dejaría de ser un elemento incontestable de la cultura de masas, equiparable a las novelas populares, los cómics y el cine; en segundo lugar, porque el análisis estructural del vestido escrito puede preparar eficazmente el inventario del vestido real que la sociología necesitará el día en que pretenda estudiar los circuitos y ritmos de difusión de la Moda real. Con todo, en el caso que nos ocupa los objetivos de la sociología y la semiología son radicalmente distintos: la sociología de Moda (aunque aún esté por hacer)¹⁵ parte de un *modelo*, inicialmente

13. Véase más abajo, capítulo 3.

14. «Le marché français du vêtement féminin prêt à porter», suplemento de *L'industrie du vêtement féminin*, 1953, n.º 82, pág. 253.

15. Ya desde una fase muy temprana —desde Spencer—, la Moda ha constituido un objeto sociológico privilegiado; primero porque constituye «un fenómeno colectivo que nos aporta con total inmediatez [...] la revelación de lo social que anida en nuestros comportamientos» (J. Stoetzel, *La Psychologie sociale*, París, Flammarion, 1963, pág. 245); luego, porque presenta una dialéctica del conformismo y el cambio que solo puede explicarse sociológicamente; y, por último, porque su difusión parece responder a esos circuitos mediados estudiados por P. Lazarsfeld y E. Katz (*Personal Influence: The Part Played by People in the Flow of Mass-Communications*, Glencoe, Illinois, The Free Press, 1955). Con todo, la difusión real de los modelos todavía no ha sido objeto de una investigación sociológica completa.

imaginado (el vestido concebido por el *fashion-group*), cuya realización sigue (o deberá seguir) a través de una serie de vestidos reales (problema de la difusión de los modelos); su objetivo, por lo tanto, es sistematizar conductas que podrá relacionar con condiciones sociales, niveles de vida y roles desempeñados. La semiología recorre un camino muy distinto; describe un vestido imaginario de principio a fin o, si se prefiere, puramente intelectual; no lleva a reconocer prácticas, sino imágenes. Toda la sociología de la Moda se orienta hacia el vestido real, y la semiología hacia un conjunto de representaciones colectivas. Por consiguiente, la elección de la estructura oral no nos lleva a la sociología, sino hacia esa *sociológica* postulada por Durkheim y Mauss;¹⁶ la función de la descripción de Moda no es únicamente proponer un modelo para la copia real, sino también, y sobre todo, difundir ampliamente la Moda como un *sentido*.

1.7. *El corpus*

Tras elegir la estructura oral, ¿sobre qué corpus hay que trabajar?¹⁷ Hasta el momento solo hemos hablado de las revistas de Moda; ello se debe, por una parte, a que las descripciones de la literatura propiamente dicha, aun siendo muy importantes en varios grandes escritores (Balzac, Michelet, Proust), resultan demasiado fragmentarias y variables en su época histórica como para poderlas delimitar; y, por otra parte, las descripciones suministradas por los catálogos de los grandes almacenes pueden asimilarse fácilmente a las descripciones de la Moda; así pues, las revistas de Moda constituyen el mejor corpus. ¿Todas las revistas de Moda? En absoluto. Dos limitaciones pueden imponerse en el caso que nos ocupa, autorizadas por el fin perseguido, que es el de reconstituir un sistema formal y no el de describir una Moda concreta. La

16. «Essai sur quelques formes primitives de classification», *Année sociologique*, vol. 6, 1901-1902, págs. 1-72.

17. *Corpus*: «recopilación sincrónica intangible de enunciados sobre los que se trabaja» (A. Martinet, *Éléments*, pág. 37).

primera selección concierne al tiempo; si lo que se busca es una estructura interesa ante todo trabajar únicamente sobre un estado de Moda, es decir, sobre una sincronía. Y, como ya se ha dicho, la sincronía de Moda viene fijada por la propia Moda: es la moda de una temporada.¹⁸

Hemos elegido como materia de trabajo revistas de la temporada 1958-1959 (de junio a junio), pero la fecha no tiene, evidentemente, ninguna importancia metodológica; podríamos haber elegido cualquier otro año, porque lo que pretendemos describir no es una determinada Moda, sino la Moda; tan pronto como se recopila, sustrayéndolo a su temporada, el material (el enunciado) pasa a inscribirse en un sistema puramente formal de funciones;¹⁹ no se encontrará aquí, por lo tanto, ninguna indicación acerca de ninguna Moda contingente ni, con mayor motivo, ninguna historia de la Moda: no se ha pretendido tratar una sustancia cualquiera de la Moda, sino tan solo la estructura de sus signos escritos. Asimismo (y esta será la segunda selección impuesta al corpus), vaciar todas las revistas de una temporada solo tendría interés en caso de que se quisieran captar las diferencias sustanciales (ideológicas, estéticas o sociales) entre unas y otras; desde un punto de vista sociológico, ello constituiría un problema capital, puesto que cada revista remite a la vez a un público socialmente definido y a un corpus específico de representaciones, pero dicha sociología diferencial de las publicaciones, los públicos y las ideologías no es el objeto declarado del presente trabajo, que aspira exclusivamente a encontrar la «lengua» (escrita) de la Moda. En consecuencia, solo hemos examinado dos revistas (*Elle* y *Jardin des Modes*), sin por ello renunciar a citar otras publicaciones (en especial, *Vogue* y *Echo de la Mode*),²⁰ así como las páginas se-

18. Existen las modas de estación, internas a la temporada; pero aquí las estaciones no constituyen tanto una serie diacrónica como una tabla de significados diferentes, internos al léxico de una temporada; está claro que la unidad sincrónica es la «línea», que tiene carácter anual.

19. Ocasionalmente hemos recurrido a otras sincronías, cuando necesitábamos un control o un ejemplo de interés.

20. La elección, sin embargo, no es arbitraria: por lo visto, *Elle* y *Echo de la Mode* son revistas más populares que *Jardin des Modes* y *Vogue* (véase M. Crozier, *Petits fonctionnaires au travail*, CNRS, 1955, 126 págs., apéndice).

manales que algunos periódicos dedican a la Moda. Para el proyecto semiológico lo importante es constituir un corpus razonablemente saturado de todas las *diferencias* posibles de signos vestimentarios; a la inversa, no importa que tales diferencias se repitan en mayor o menor medida, ya que el sentido se produce en la diferencia y no en la repetición; un rasgo de Moda inusual tiene tanta importancia estructural como un rasgo de Moda frecuente, una gardenia como una falda larga; nuestro objetivo es *distinguir* unidades, no contarlas.²¹ Del corpus así reducido hemos eliminado, por último, todas las anotaciones que pudieran implicar finalidades distintas a la significación: los reclamos publicitarios, aunque adopten el aspecto de informes de Moda, y las instrucciones técnicas de fabricación del vestido. Tampoco hemos tomado en consideración el maquillaje ni los peinados, porque estos elementos conllevan variantes específicas que habrían sobrecargado el inventario del vestido propiamente dicho.²²

1.8. *La regla terminológica*

Trataremos aquí únicamente del vestido descrito. La regla previa, que determina la constitución del corpus a analizar, es *no contemplar otro material que la palabra suministrada por la revista de Moda*. Sin duda, con ello restringimos considerablemente los materiales del análisis; por un lado, suprimimos todo recurso a documentos anexos (las definiciones de un diccionario, por ejemplo) y, por otro, nos privamos de toda la riqueza de las fotografías; ello supone, en suma, considerar la revista de Moda únicamente en sus

21. La disparidad de las frecuencias tiene importancia sociológica pero no sistemática; informa sobre los «gustos» (las obsesiones) de una revista (y de un público, por lo tanto) y no sobre la estructura general del objeto; la frecuencia de uso de las unidades significantes solo tiene interés si lo que deseamos es comparar las distintas revistas entre sí (véase V. Morin, *Khrouchchev en France. Analyse de presse*, tesis doctoral de tercer ciclo, París, Sorbona, 1965, manuscrito comunicado).

22. Los enunciados de Moda se citarán sin referencia, al estilo de los ejemplos de gramática.

márgenes, allí donde parece duplicar a la imagen. Pero ese empobrecimiento del material, además de metódicamente inevitable, tal vez tenga su compensación: reducir el vestido a su versión oral equivale a dar con un problema nuevo, que podríamos formular así: *¿qué ocurre cuando un objeto, real o imaginado, es convertido en lenguaje?* o, concediendo al circuito traductor esa ausencia de vector ya comentada: *¿... cuando se produce el encuentro entre un objeto y un lenguaje?* Si el vestido de Moda parece un objeto irrisorio ante una interrogación tan amplia, piénsese que esa misma relación se establece entre el mundo y la literatura: ¿acaso la literatura no es, precisamente, esa institución que parece convertir lo real en lenguaje e implica todo su ser en dicha conversión, al igual que nuestro vestido escrito? Además, ¿acaso no es la Moda escrita una literatura?

IV. LA DESCRIPCIÓN

1.9. *Descripción literaria y descripción de Moda*

Moda y literatura disponen, en efecto, de una técnica común cuya finalidad es que parezca que transforman un objeto en lenguaje: la *descripción*. Esta técnica, sin embargo, se ejerce de modo muy distinto en uno y otro caso. En literatura, la descripción se apoya en un objeto oculto (sea real o imaginario) al que debe dotar de existencia. En Moda, el objeto descrito está actualizado, se da por separado en su forma plástica (si no real, ya que solo es una fotografía). Las funciones de la descripción de Moda, por lo tanto, son reducidas, pero a la vez también son originales, por la misma razón: al no estar obligadas a ofrecer el objeto en sí, las informaciones comunicadas por la lengua, salvo pleonasmos, son por definición justamente esas que la fotografía o la ilustración no pueden transmitir. La importancia del vestido escrito confirma sin lugar a dudas que el lenguaje posee funciones específicas que la imagen, sea cual fuere su desarrollo en la sociedad contemporánea, es incapaz de asumir. ¿Cuáles son, pues, en el caso concreto del vestido escrito, las funciones específicas del lenguaje en relación con la imagen?

1.10. *Inmovilización de los niveles de percepción*

La primera función de la palabra es inmovilizar la percepción en un nivel determinado de inteligibilidad (o, como dirían los teóricos de la información, de prehensibilidad). Sabemos, en efecto, que una imagen conlleva fatalmente varios niveles de percepción, y que el lector de imágenes goza de cierta libertad para elegir el nivel en el que se detiene (aun cuando no sea consciente de dicha libertad): sin duda, la elección no es ilimitada: existen niveles *optima*, donde la inteligibilidad del mensaje es máxima; pero desde el grano del papel a ese pico del cuello, y de ese cuello al vestido en su totalidad, toda mirada proyectada sobre la imagen implica irrevocablemente una decisión; el sentido de una imagen nunca es seguro.²³ El lenguaje suprime esa libertad, pero también esa incertidumbre; traduce una elección y la impone, ordena que la percepción de ese vestido se detenga ahí (es decir, ni más acá ni más allá), fija el nivel de lectura en su tejido, en su cinturón, en el accesorio que lo adorna. Toda palabra posee así una función de autoridad, en la medida en que elige, si así puede decirse, por delegación de poderes en lugar del ojo. La imagen fija una infinidad de posibles; la palabra fija una sola certeza.²⁴

1.11. *Función de conocimiento*

La segunda función de la palabra es una función de conocimiento. El lenguaje permite transmitir informaciones que la fotografía diluye o elimina: el color de un tejido (si la fotografía es en blanco y negro), la clase de un detalle inaccesible a la vista (*botón de fantasía, punto del derecho*), la existencia de un elemento oculto a causa del carácter plano de la imagen (la espalda de un vestido); de manera

23. Es conocida la experiencia de Ombradanne sobre la percepción de la imagen fílmica (véase E. Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Éd. de Minuit, 1956, pág. 115; trad. cast.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001).

24. De ahí que todas las fotografías de prensa lleven pie.

general, el lenguaje añade a la imagen un *saber*.²⁵ Como la Moda es un fenómeno iniciático, la palabra desempeña de manera natural en ella una función didáctica: el texto de Moda representa en cierto modo la palabra autoritaria de quien sabe todo lo que se esconde tras la apariencia confusa o incompleta de las formas visibles; constituye una técnica de apertura a lo invisible, casi equiparable, en forma secularizada, al aura sagrada de los textos adivinatorios; tanto más por cuanto el conocimiento de la Moda no es gratuito, sino que, para aquellos que se excluyen de ella, conlleva una sanción: la marca deshonorosa de lo pasado de Moda.²⁶ Evidentemente, dicha función de conocimiento solo es posible porque el lenguaje, que la sostiene, constituye en sí mismo un sistema de abstracción; no porque el lenguaje de la Moda intelectualice el vestido — en muchos casos, por el contrario, contribuye a explicarlo mucho más concretamente que la fotografía, restituyendo a determinadas anotaciones toda la densidad de un gesto (*prenda una rosa*)—, sino porque permite manejar conceptos discretos (*la blancura, la fluidez, la suavidad*) y no objetos físicamente completos; la abstracción del lenguaje permite identificar determinadas funciones (en el sentido matemático del término), dota al vestido de un sistema de oposiciones funcionales (por ejemplo, *fantasía/clásico*), que el vestido real o fotografiado no puede manifestar con idéntica claridad.²⁷

1.12. *Función de énfasis*

También ocurre — y a menudo — que la palabra parece duplicar elementos del vestido perfectamente visibles en la fotografía:

25. De la fotografía al dibujo, del dibujo al esquema, del esquema al lenguaje, se da una investidura progresiva de saber (véase J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, París, Gallimard, 1948, 247 págs.).

26. Véase más abajo, 2, 3; 15, 3.

27. Respecto a la fotografía, el lenguaje desempeñaría un papel bastante análogo al de la fonología con respecto a la fonética, puesto que aquella permite identificar el fenómeno «en tanto abstracción extraída del sonido o conjunto de las características funcionales de un sonido» (N. S. Trubetsky citado por E. Buysens, «La nature du signe linguistique», *Acta Linguistica*, II, 2, 1941, págs. 82-86).

el cuello grande, la ausencia de abotonadura, la línea acampanada de la falda, etc. Ello sucede porque la palabra también tiene una función de énfasis; la fotografía presenta un vestido sin privilegiar ninguna de sus partes, que se consume como un todo inmediato; el comentario, en cambio, puede destacar determinados elementos de ese todo para afirmar su valor: es el *nótese* explícito (*Nótese: el escote con ribete al bias*, etc.).²⁸ Ese énfasis se basa, por supuesto, en una característica intrínseca del lenguaje: su discontinuidad; el vestido descrito es un vestido fragmentario; constituye, respecto a la fotografía, el resultado de una serie de elecciones, de amputaciones; de ese *vestido fluido de shetland con cinturón alto y una rosa prendida* se nos dicen determinadas partes (la sustancia, el cinturón, el adorno) y se obvian otras (las mangas, el cuello, la forma, el color), como si la mujer que así viste solo llevara puesta una rosa y una fluidez. Ocurre que el vestido escrito no limita con la materia sino con el valor; si la revista nos dice que el cinturón es de piel, esa piel (y no la forma, por ejemplo) posee un valor absoluto; si nos habla de una rosa sobre un vestido, esa rosa es tan importante como el vestido; un cuello, un fruncido, al ser *dichos*, se convierten en vestido con estatuto pleno, igual que un abrigo. Aplicado al vestido, el orden de la lengua criba lo esencial de lo accesorio; pero es un orden severo, que condena lo accesorio a la nada de lo innominado.²⁹

Este énfasis del lenguaje conlleva dos funciones. Por un lado, permite relanzar la información general ofrecida por la fotografía, cuando esta, como todo conjunto informativo, tiende a desgastarse: cuantos más vestidos fotografiados veo, más se trivializa la información que recibo; la notación escrita contribuye a reforzar la información; además, cuando es explícita (*nótese...*) no suele aludir a detalles excéntricos, cuya intensidad informativa ya queda garantizada por su novedad, sino a elementos tan comúnmente ex-

28. De hecho, todo comentario de Moda es un *nótese* implícito; véase más abajo, 3, 9.

29. Por antífrasis, lo que denominamos *accesorio*, en Moda, es a menudo lo esencial, puesto que el sistema hablado tiene precisamente como tarea hacer significar lo *casi nada*. *Accesorio* es un término proveniente de la estructura real, económica.

puestos a la variación de Moda (cuellos, ribetes, bolsillos)³⁰ que se hace necesario recargar el mensaje que contienen; la Moda actúa en este caso igual que la propia lengua, para la cual la novedad de un giro o término siempre constituye un énfasis destinado a compensar el desgaste de su sistema.³¹ Y, por otra parte, el énfasis de la lengua al nombrar ciertos rasgos vestimentarios conserva una perfecta funcionalidad; la descripción no aspira a aislar elementos concretos para acentuar su valor estético, sino simplemente a conferir inteligibilidad analítica a los motivos que hacen de una colección de detalles un conjunto organizado: la descripción es aquí un instrumento de estructuración; permite, ante todo, orientar la percepción de la imagen: en sí, un vestido fotografiado no empieza ni acaba en parte alguna; ninguno de sus límites queda privilegiado; puede contemplarse indefinidamente o por un instante; se le dedica una mirada sin duración porque él mismo carece de itinerario regular;³² ahora bien, ese mismo vestido (no se ve otra cosa), al ser descrito, comienza en su cinturón, continúa con una rosa y termina en shetland; apenas si se menciona la prenda en sí. De manera que, al introducir una duración organizada en la representación del vestido de Moda, la descripción instituye, por así decirlo, un protocolo de desvelamiento: el vestido es desvelado en un determinado orden, y ese orden implica, fatalmente, determinados fines.

1.13. *Finalidad de la descripción*

¿Qué fines? Debemos ser conscientes de que, desde un punto de vista práctico, la descripción de un vestido de Moda no sirve

30. Son estos los géneros del vestido que mejor se prestan a la variación significativa (véase más abajo, 12, 7).

31. Véase A. Martinet, *Éléments*, 6, 17.

32. Un experimento poco fiable, llevado a cabo en Estados Unidos por una firma de ropa (citado por A. Rothstein, *Photo-Journalism*, Nueva York, New York Photographic Book Publishing Co, 1956, págs. 85 y 89), ha intentado, no obstante, reconstruir el itinerario de la mirada que «lee» la representación de una silueta humana: la zona privilegiada de lectura, allí donde con mayor frecuencia se centraría la mirada, sería el cuello, en términos anatómicos, y por lo tanto vestimentarios: también es verdad que la firma en cuestión vendía camisas.

para nada; no se puede confeccionar un vestido confiando únicamente en su descripción. de Moda. La finalidad de una instrucción de costura es transitiva: se trata de confeccionar algo; la del vestido escrito parece puramente reflexiva: el vestido parece *decirse*, remitirse a sí mismo, encerrado en una especie de tautología. Las funciones de la descripción, ya sean de fijación, de exploración o de énfasis, nunca aspiran a otra cosa que a manifestar un cierto ser del vestido de Moda, y ese ser solo puede coincidir con la Moda en sí; es verdad que el vestido-imagen puede *estar de Moda* (de hecho, lo está por definición),³³ pero no puede *ser directamente la Moda*: su materialidad, su totalidad misma, su evidencia, si así puede decirse, hacen de la Moda que representa un atributo y no un ser; *este* vestido, que me es representado (y no descrito), puede perfectamente ser otras cosas aparte de un vestido de Moda; puede ser cálido, extravagante, simpático, púdico, protector, etc., *antes* que estar de Moda; por el contrario, ese mismo vestido, descrito, solo puede ser la Moda misma; ninguna función, ningún accidente perturban lo evidente de su ser, ya que funciones y accidentes, si se mencionan, es porque derivan de una intención declarada de Moda.³⁴ En suma, el fin mismo de la descripción es orientar el conocimiento inmediato y difuso del vestido-imagen por un conocimiento mediano y específico de la Moda. Resurge aquí la diferencia notable, de orden antropológico, que opone mirada y lectura: el vestido-imagen se mira, el vestido descrito se lee, y probablemente esos dos usos correspondan a dos públicos distintos; la imagen dispensa de la compra, la sustituye; uno puede embriagarse de imágenes, identificarse oníricamente con el maniquí y, en términos reales, seguir la Moda únicamente mediante la compra de unos pocos accesorios de *boutique*; la palabra, por el contrario, despoja al vestido de toda actualidad corporal; al no ser más que un sistema de objetos impersonales cuya conjunción hace la Moda, el vestido des-

33. La oposición entre un sustantivo (*Fashion*) y un adjetivo (*fashionable*) traduciría mejor la oposición entre el ser y el atributo; pero el francés no dispone de ningún adjetivo que corresponda al sustantivo *Moda*.

34. La funcionalización del vestido de Moda (*un vestido de baile*) es un fenómeno de connotación; por lo tanto, forma parte en su totalidad del sistema de la Moda (véase más abajo, 19, II).

crita incita a la compra. La imagen suscita una fascinación, la palabra una apropiación; la imagen es plena, es un sistema saturado; la palabra es fragmentaria, es un sistema disponible: reunidas, la segunda sirve para *decepcionar* a la primera.

1.14. *Lengua y Habla, Vestido y Vestuario*

Se comprenderá aún mejor la relación entre vestido-imagen y vestido escrito, entre objeto representado y objeto descrito, si aludimos a una oposición conceptual hoy clásica desde que la formulara Saussure:³⁵ la de lengua y habla. La *lengua* es una institución, un cuerpo abstracto de restricciones; el *habla* es la parte momentánea de esa institución que el individuo toma y actualiza para sus necesidades comunicativas; la lengua emana de la masa de las palabras emitidas y, no obstante, toda habla es tomada, a su vez, de la lengua: esa dialéctica es, en historia, la de la estructura y el acontecimiento y, en teoría de la comunicación, la del código y el mensaje.³⁶ Ahora bien, con respecto al vestido-imagen, el vestido escrito posee una pureza estructural casi equivalente a la de la lengua respecto al habla: la descripción se basa, de forma necesaria y suficiente, en la manifestación de las restricciones institucionales que hacen que *este* vestido, aquí representado, esté de Moda; no se ve afectada en nada por cómo lleve el vestido un individuo concreto, aunque este sea «institucional», como la *cover-girl*.³⁷ Es esta una diferencia importante, y podríamos convenir en llamar, cada vez que sea necesario, *vestido* a la forma estructural, institucional del vestido (la que corresponde a la lengua) y *vestuario* a esa misma forma actualizada, individualizada, llevada (la que corresponde al habla). Por supuesto, el vestido descrito no es del todo general, sigue siendo

35. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, París, Payot, 4.ª ed., 1949, capítulo III (trad. cast.: *Curso de lingüística general*, Madrid, Alianza, 1998).

36. A. Martinet, *Éléments*, 1, 18. La identidad entre código y lengua, entre mensaje y palabra, ha sido discutida por P. Guiraud, «La mécanique de l'analyse quantitative en linguistique», en *Etudes de linguistique appliquée*, n.º 2, Didier, 1963, pág. 37.

37. Sobre la *cover-girl*, véase más abajo, 18, 11.

elegido; es, si se quiere, un ejemplo de gramática, no la gramática en sí misma; pero al menos, por decirlo en lenguaje de la información, no comporta ningún *ruido*, esto es, nada que perturbe el sentido puro que transmite: es *sentido*, en su totalidad: la descripción es un habla sin ruido. Esta oposición, sin embargo, solo es válida en el nivel del sistema vestimentario; ya que, en el plano del sistema lingüístico, es obvio que la propia descripción se sostiene en un habla particular (la de *esta* revista de Moda, en *esta* página); es, si se quiere, un vestido abstracto confiado a un habla concreta; el vestido escrito es institución (o «lengua») en el nivel del vestido, a la vez que acto («habla») en el nivel del lenguaje. Este estatuto paradójico es importante: regirá todo el análisis estructural del vestido escrito.