

# roland barthes

## mitologías



# Índice

<b>Prefacio a la edición de 1970</b>	11
<b>Prefacio a la primera edición</b>	13
<b>1. Mitologías</b>	15
El mundo del catch	17
El actor de d'Harcourt	28
Los romanos en el cine	32
El escritor en vacaciones	35
El crucero de la sangre azul	38
Crítica muda y ciega	40
Sapónidos y detergentes	42
El pobre y el proletario	44
Marcianos	46
La operación Astra	48
Conyugales	50
Dominici o el triunfo de la literatura	54
Iconografía del abate Pierre	57
Novelas y niños	60
Juguetes	62
París no se ha inundado	64
Bichín entre los negros	68
Un obrero simpático	71
El rostro de la Garbo	73
Poder y desenvoltura	75

El vino y la leche	77
El bistec y las papas fritas	81
<i>Nautilus y el barco ebrio</i>	83
Publicidad de la profundidad	86
Algunas palabras del señor Poujade	88
Adamov y el lenguaje	91
El cerebro de Einstein	95
El hombre-jet	97
Racine es Racine	100
Billy Graham en el Velódromo de Invierno	102
El proceso Dupriez	106
Fotos-impactos	108
Dos mitos del joven teatro	111
El Tour de Francia como epopeya	114
La <i>Guía Azul</i>	125
La que ve claro	129
Cocina ornamental	132
El crucero del <i>Batory</i>	134
El usuario y la huelga	138
Gramática africana	141
La crítica ni-ni	149
Strip-tease	151
El nuevo Citroën	155
La literatura a la manera de Minou Drouet	158
Fotogenia electoral	166
<i>Continente perdido</i>	168
Astrología	171
El arte vocal burgués	174
El plástico	176
La gran familia de los hombres	178
En el music-hall	182
<i>La Dama de las Camelias</i>	185
Poujade y los intelectuales	187

<b>II. El mito, hoy</b>	197
El mito es un habla	199
El mito como sistema semiológico	201
La forma y el concepto	208
La significación	213
Lectura y desciframiento del mito	221
El mito como lenguaje robado	225
La burguesía como sociedad anónima	232
El mito es un habla despolitizada	237
El mito, en la izquierda	241
El mito, en la derecha	245
Necesidad y límites de la mitología	253

## Prefacio a la edición de 1970

Los textos de *Mitologías* fueron escritos entre 1954 y 1956; el libro apareció en 1957.

Aquí se podrán encontrar dos decisiones: por una parte una crítica ideológica dirigida al lenguaje de la llamada cultura de masa; por otra, un primer desmontaje semiológico de ese lenguaje. Acababa de leer a Saussure y, a partir de él, tuve la convicción de que si se consideraban las “representaciones colectivas” como sistemas de signos, podríamos alentar la esperanza de salir de la denuncia piadosa y dar cuenta *en detalle* de la mistificación que transforma la cultura pequeñoburguesa en naturaleza universal.

Los dos gestos que se sitúan en el origen de este libro —evidentemente— ya no podrían trazarse de la misma manera en la actualidad (por esa razón renuncié a corregirlo). No es que haya desaparecido la materia, sino que la crítica ideológica se ha sutilizado o, al menos, requiere de sutilezas, al mismo tiempo que resurge brutalmente la exigencia de su utilización (mayo de 1968); y el análisis semiológico, inaugurado, al menos en lo que me concierne, por el texto final de *Mitologías*, se ha desarrollado, precisado, complicado, dividido; se ha transformado en un lugar teórico donde puede desarrollarse en este siglo y en nuestro Occidente, cierta liberación del significante. Yo no podría por lo tanto, en su forma pasada (aquí presente), escribir nuevas mitologías.

Sin embargo, lo que permanece, además del enemigo capital (la Norma burguesa), es la necesaria conjunción de estos dos gestos: ni denuncia sin su instrumento fino de análisis, ni semiología que no se asuma, finalmente, como una *semioclastia*.

R.B.

Febrero de 1970

## Prefacio a la primera edición

Estos textos fueron escritos mensualmente durante unos dos años, de 1954 a 1956, al calor de la actualidad. Yo intentaba entonces reflexionar regularmente sobre algunos mitos de la vida cotidiana francesa. El material de esa reflexión podía ser muy variado (un artículo de prensa, una fotografía de semanario, un filme, un espectáculo, una exposición) y el tema absolutamente arbitrario: se trataba indudablemente de mi propia actualidad.

El punto de partida de esa reflexión era, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante lo “natural” con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente-por-sí-mismo*.

Desde el principio me pareció que la noción de mito da cuenta de esas falsas evidencias. En ese momento yo entendía la palabra en un sentido tradicional; pero ya estaba persuadido de algo de lo que he intentado después extraer todas sus consecuencias: el mito es un lenguaje. Así, al ocuparme de hechos aparentemente alejados de toda literatura (un combate de catch, un plato de cocina, una exposición de plástica), no pensaba salir de la semiología general de nuestro mundo burgués, cuya vertiente li-

teraria había abordado en ensayos precedentes. Sin embargo, sólo después de haber explorado cierto número de hechos de actualidad, he intentado definir de manera metódica el mito contemporáneo; texto que he colocado al final de este volumen puesto que no hace otra cosa que sistematizar los materiales anteriores.

Escritos mes a mes, estos ensayos no aspiran a un desarrollo orgánico: su nexos es de insistencia, de repetición. Aunque no sé si las cosas repetidas gustan —como dice el proverbio—, creo que, por lo menos, significan. Y lo que he buscado en todo esto son significaciones. ¿Son *mis* significaciones? Dicho de otra manera, ¿existe una mitología del mitólogo? Sin duda, y el lector verá claramente cuál es mi apuesta. Pero, en realidad, no creo que el problema se plantee exactamente de esta manera. La “desmitificación”, para emplear todavía una palabra que comienza a gastarse, no es una operación olímpica. Quiero decir que no puedo plegarme a la creencia tradicional que postula un divorcio entre la naturaleza de la objetividad del sabio y la subjetividad del escritor, como si uno estuviera dotado de “libertad” y el otro de “vocación”, ambas adecuadas para escamotear o para sublimar los límites reales de su situación; reivindico vivir plenamente la contradicción de mi tiempo, que puede hacer de un sarcasmo la condición de la verdad.

R. B.

## EL MUNDO DEL CATCH

*...La verdad enfática del gesto en las grandes  
circunstancias de la vida.*

BAUDELAIRE

La virtud del catch consiste en ser un espectáculo excesivo. En él encontramos un énfasis semejante al que tenían, seguramente, los teatros antiguos. Además, el catch es un espectáculo al aire libre, pues lo que constituye lo esencial del circo o de la arena no es el cielo (valor romántico reservado a las fiestas mundanas), sino el carácter compacto y vertical de la superficie luminosa; desde el fondo de las salas parisienses más turbias, el catch participa de la naturaleza de los grandes espectáculos solares, teatro griego y corrida de toros: aquí y allá, una luz sin sombra elabora una emoción sin repliegue.

Hay personas que creen que el catch es un deporte innoble. El catch no es un deporte, es un espectáculo; y no es más innoble asistir a una representación del dolor en el catch, que a los sufrimientos de Arnolfo o de Andrómaca. Por supuesto existe un falso catch que se representa costosamente con las apariencias inútiles de un deporte regular; esto no ofrece ningún interés. El auténtico catch, llamado impropriamente catch de aficionados, se representa en salas de segunda categoría donde el

público espontáneamente se pone de acuerdo con la naturaleza espectacular del combate, como el público de un cine de barrio. Aquellas personas se indignan porque el catch es un deporte falseado (cosa que, por otra parte, debería liberarlo de su ignominia). Al público no le importa para nada saber si el combate es falseado o no, y tiene razón; se confía a la primera virtud del espectáculo, la de abolir todo móvil y toda consecuencia: lo que importa no es lo que cree, sino lo que ve.

Ese público sabe distinguir muy bien el catch del boxeo; sabe que el boxeo es un deporte jansenista, fundado en la demostración de una superioridad; se puede apostar por el resultado de un combate de boxeo; en el catch, no tendría ningún sentido. El combate de boxeo es una historia que se construye ante los ojos del espectador: en el catch, por el contrario, lo inteligible es cada momento y no la continuidad. El espectador no se interesa por el ascenso hacia el triunfo; espera la imagen momentánea de determinadas pasiones. El catch exige, pues, una lectura inmediata de sentidos yuxtapuestos, sin que sea necesario vincularlos. El proceso racional del combate no interesa al aficionado del catch; por el contrario, el boxeo siempre implica una ciencia del futuro. Dicho de otra manera, el catch es una suma de espectáculos, ninguno de los cuales está en función del otro: cada momento impone el conocimiento total de una pasión que surge directa y sola, sin extenderse nunca hacia el coronamiento de un resultado.

La función del luchador de catch no consiste en ganar, sino, en realizar exactamente los gestos que se espera de él. Se dice que el judo contiene una parte secreta de simbolismo; aun dentro de la eficiencia, se trata de gestos retenidos, precisos pero cortos, dibujados con justeza pero con trazo sin volumen. El catch, por el contrario, propone gestos excesivos, explotados hasta el paroxismo de su significación. En el judo, un hombre que cae trata de no permanecer en tierra, nada sobre sí mismo, se sustrae, evita la derrota o, si es evidente, sale inmediatamente

del juego; en el catch, si un hombre cae se queda exageradamente ahí, llena hasta el extremo la vista de los espectadores con el espectáculo intolerable de su impotencia.

Esta función enfática es igual a la del teatro antiguo, en el cual la fuerza, la lengua y los accesorios (máscaras y coturnos) concurrían a la explicación exageradamente visible de una Necesidad. El gesto del luchador de catch vencido, al significar al mundo una derrota, que lejos de disimular, acentúa y *sostiene* a la manera de un calderón, corresponde a la máscara antigua encargada de significar el tono trágico del espectáculo. En el catch, como en los antiguos teatros, no se tiene vergüenza del propio dolor, se sabe llorar, se tiene gusto por las lágrimas.

Cada signo del catch está dotado de una claridad total, ya que es necesario comprender todo sobre la marcha. No bien los adversarios están sobre el ring, el público es ganado por la evidencia de los papeles. Como en el teatro, cada tipo físico expresa hasta el exceso el lugar asignado al combatiente. Thauvin, cincuentón, obeso y desvencijado, cuyo horrible aspecto asexuado siempre inspira sobrenombres femeninos, ostenta en su carnosidad los caracteres de lo innoble, pues su papel consiste en representar lo que, en el concepto clásico del canalla (concepto-clave de todo combate de catch), se presenta como orgánicamente repugnante. La náusea inspirada en forma voluntaria por Thauvin va muy lejos dentro del orden de los signos: no sólo se sirve de la fealdad para significar la bajeza, sino que esa fealdad está concentrada en una cualidad particularmente repulsiva de la materia: el agobio desvaído de una carne muerta (el público llama a Thauvin “el bofe”), de modo que la condena apasionada de la multitud no se desprende del juicio, sino que se eleva de la zona más profunda de su sentimiento. Uno se impregnará, frenéticamente, con una imagen posterior de Thauvin totalmente acorde a su presencia física inicial: sus actos responderán muy bien a la viscosidad esencial de su personaje.