

Brumario

Revista de
**Ciencias
Sociales**

CINE, ARTE

SOCIOLOGIA, MODA

15

Cuadernos de **PENSAMIENTO**

Brumario

ISSN 1853-0362. OCTUBRE. 2016. República Argentina

Dirección postal: Pedro de Ledesma 2393 - Córdoba - Argentina

Mail: brumariodigital@hotmail.com - romulomontes@hotmail.com

Director

RÓMULO MONTES

Consejo editorial

CECILIA BUSTOS MORESCHI

SOL HERRERA PRIETO

SILVINA GONZÁLEZ

RÓMULO MONTES

Comité Académico

DRA. MARTA PHILP (CEA – UNC)

DRA. MARIA CECILIA CARO (UES21)

DRA. ANA FASS (UCC – UES21)

DRA. ALEJANDRA MARTINEZ (UES21 – CONICET)

DR. EDUARDO BOLOGNA (CEA- UNC- UCC)

DR. JAVIER MOYANO (CEA – UNC)

MGTR. BELEN MENDE – (UES21 – UCC)

MGTR. LUISA TILLERO SALAZAR (UES21)

MGTR. PABLO CABAS (UES21 – UCC)

Diseño Gráfico

FRANCISCO MONTES

Cuadernos de PENSAMIENTO

Editorial

Moda: - Señora Muerte, Señora Muerte...

Muerte: - Espera a que sea hora y vendré sin que me llames.

Moda: - Señora Muerte...

Muerte: - Vete al diablo. Vendré cuando no lo quieras.

Moda: - Como si yo no fuese inmortal.

Muerte: - ¿Inmortal? Pasado el año mil se terminaron los tiempos de los inmortales.

Moda: - ¿La Señora también es petrarquista como si fuese un lírico italiano del 1500 o del 1800?

Muerte: - Me son queridas las rimas de Petrarca porque en ellas encuentro mi triunfo, y porque hablan de mí casi en todas partes. Pero, vamos, quítate de encima.

Moda: - Dale, por el amor que le tienes a los siete pecados capitales, detente un poco y mírame.

Muerte: - Te miro.

Moda: - ¿No me conoces?

Muerte: - Deberías saber que tengo mala vista y que no puedo usar anteojos, porque no me sirven los que hacen los ingleses, y aunque los hicieran adecuados, yo no tendría dónde apoyármelos.

Moda: - Soy la Moda, tu hermana.

Muerte: - ¿Mi hermana?

Moda: - Sí. ¿No te acuerdas de que las dos nacimos de la caducidad?

[...]

Giacomo Leopardi, *Dialogo della Moda e della Morte*, en *Operette Morali*. Milan, Rizzoli Editor, 1951.

INDICE

ANA CUBEIRO RODRIGUEZ - Construir la presencia del cuerpo en la escena: reflexiones sobre el vestuario teatral	4
GABRIELA CONSTANZA ALVAREZ - Indumentaria escénica	9
RÓMULO MONTES - El primer romanticismo , arte y moda en los inicios del siglo XIX	16
MARGIE ESPINOZA MORALES - Indumentaria a partir del proceso de hibridación cultural entre Perú y España	22
JAVIER FERREYRA - Pequeño esbozo para una sociología de la bicicleta	28
FLORENCIA GUZMAN CASSINA - Moda e imagen, una aproximación	32
JULIANA MEDORI - Moda y cine. Una lectura sobre Orlando	41
DALIT SCHOR - Moda en la edad de la inocencia	46
AMIRA TANUS MAFUD - Lencería, modeladora de la figura femenina	50
GIACOMO LEOPARDI - Diálogo de la Moda y la Muerte	53
THORSTEIN VEBLER - Teoría de la clase ociosa	55

Imagen de la obra *Mira'm*, de Marta Carrasco

CONSTRUIR LA PRESENCIA DEL CUERPO EN LA ESCENA: REFLEXIONES SOBRE EL VESTUARIO TEATRAL

POR ANA CUBEIRO RODRÍGUEZ¹

En el teatro, el cuerpo es el protagonista. Los actores se desplazan por el escenario, gesticulan, manipulan objetos, hablan, se ríen y lloran, gritan... acciones que pasan, inevitablemente, por el cuerpo. Un cuerpo convertido en material para la creación artística, material sin duda extraordinario y singular, "raro incluso", como señala la semióloga teatral Erika Fischer-Lichte.²

La condición corporal del hombre se manifiesta especialmente en el teatro porque se trata de una forma artística que se realiza en un espacio y tiempo, un aquí y un ahora, compartido por actores y espectadores. La copresencia física de actores y espectadores es precisamente la característica esencial del teatro. "La realización escénica tiene su origen en el encuentro de ambos grupos, en su confrontación, en su interacción", afirma Fischer-Lichte.³ La copresencia o convivio, según lo ha denominado Dubatti⁴, implica afectar y dejarse afectar, salirse de sí al encuentro del otro y también con uno mismo, en una situación marcada por la proximidad y su carácter efímero e irrepetible.

La copresencia marca de forma sustancial la forma en la que se percibe el cuerpo en el teatro, ya que en escena éste se presenta ante el espectador sin mediación alguna. El cuerpo del actor, aun cuando se transforma

en otro –el personaje–, es en sí el cuerpo físico y real del actor. El actor no se puede separar de su cuerpo, de su material de creación. De este modo, en la realización escénica se pone en evidencia una tensión entre el cuerpo fenoménico del actor –su físico "estar en el mundo"– y la interpretación de un personaje.

Sin embargo, el cuerpo que se presenta en la escena no es natural, sino que se trata de un cuerpo construido. Consciente de la mirada del espectador y en el proceso de generar un acontecimiento poético, el actor produce su apariencia y controla su cuerpo. Si algo distingue al teatro de otras formas de espectacularidad es precisamente este acontecimiento poético o de lenguaje. De este modo, "si bien se trabaja con la materialidad de los cuerpos, no se trata de un lenguaje natural, sino de una desviación, un écart que instaura –en términos románticos– una physis poética, diversa de la physis natural", apunta Dubatti.⁵

En nuestra opinión, la construcción del cuerpo encuentra su mejor expresión en el acto de vestir. El "cuerpo vestido", dice Calefato,⁶ es un sujeto "en proceso" que se construye a través del aspecto visible. Por este motivo, nos interesa profundizar en la relación que se establece entre el cuerpo y el vestuario en la escena.

EL VESTUARIO COMO MEDIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Hacia principios del siglo XX el director ruso Stanislavski,⁷ reconocido por su método de interpretación actoral basado en técnicas de interiorización psíquicas y mímicas, defendía sin embargo como crear un personaje implica también construir su apariencia externa. Ello conlleva a mantener un control sobre el cuerpo y la voz, componiendo por ejemplo un modo especial de andar y de hablar, pero comprende también la vestimenta, entendida como un medio a través del cual encontrar la esencia del personaje. .

En El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, el direc-

¹ Licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad Pompeu Fabra), Licenciada en Arte Dramático (Institut del Teatre - ESAD). Docente de la Universidad Siglo 21, Córdoba. Contacto: ana.cubeiro@ues21.edu.ar

² FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.

³ *Ibid.*, pp. 77.

⁴ DUBATTI, Jorge, *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones*, Centro cultural de la cooperación, Buenos Aires, 2003.

⁵ *Ibid.*, pp. 25.

⁶ CALEFATO, Patricia, *Mass moda (Moda de masas)*, en *Actas del curso Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*. Museo del Traje, Madrid, 2007, pp. 33.7

⁷ STANISLAVSKI, Konstantín, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Alba Editorial, Barcelona, 2009.

tor ruso señala la importancia de la caracterización externa a partir del relato de un ejercicio de entrenamiento actoral. Konstantin describe los resultados del ejercicio que el maestro Tortov propone a sus alumnos bajo la siguiente consigna:

Cada uno de los alumnos debe crear una imagen externa y ocultarse detrás de ella. [...] Un comerciante, un campesino, un militar; un español, un aristócrata, un mosquito, una rana, o lo que se les ocurra. El guardarropa y el maquillaje del teatro están a su disposición. Vayan y elijan trajes, pelucas, maquillaje.

Konstantin elige una vieja y raída chaqueta con cierta inquietud: Excitado, inquieto, salí del guardarropa llevando conmigo un enigma: ¿quién es ése al que he visto con una chaqueta raída?

Desde ese momento, el joven se ve impulsado a buscar y crear el personaje:

Yo no era yo, tal como me sentía habitualmente. O, más exactamente, yo no estaba solo, sino con alguien a quien buscaba dentro de mí, sin poder hallarlo.⁸

En el desarrollo del capítulo, la vieja chaqueta no sólo es el disparador para la creación del personaje, sino que a través de ella Konstantin logra construir un personaje real e individual, más allá de gestos y conductas estereotipadas. En este sentido, el maestro Tortov afirma como “la caracterización es lo mismo que una máscara que oculta al actor-individuo. Resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picantes de su espíritu”⁹

En este ejemplo propuesto por Stanislavski el vestuario se concibe como medio para revelar y descifrar la esencia del personaje, lo cual se desprende del concepto de encarnación que el director ruso defendía. La encarnación requiere que el actor se transforme en el personaje hasta el punto de experimentar sus vivencias internamente, siendo el vestuario un recurso para lograr este proceso de metamorfosis. Aunque gran parte del teatro que se realiza hoy en día todavía es heredero de los postulados de Stanislavski, cabe decir que el concepto de encarnación hace tiempo que ha quedado obsoleto tal y como observaremos al finalizar nuestra argumentación.

El director y autor inglés Declan Donnellan¹⁰ relaciona el actor con el concepto de “persona”, proveniente de la psicología de Jung, que describe la parte del individuo que se relaciona con el mundo exterior, separada del yo. La persona se define por cómo se comporta, por sus acciones, y no por sus pensamientos o sentimientos. No es casual que la palabra de origen romano “persona”, que proviene del término etrusco *phersu*, signifique hombre enmascarado. Según Donnellan, cualquier objeto llevado por el actor, como unos zapatos, puede ser concebido como máscara. Los objetos funcionan como tal desde el momento en que permiten al actor ver y moverse de un modo diferente, no como él mismo sino como el personaje. Al mirar a través de los ojos de la máscara, el actor se libera y puede percibir otro mundo, al igual que el público. De este modo, la máscara permite al actor y al público ver lo que de otro modo no

hubieran podido ver.

Tanto para Stanislavski como para Donnellan, el vestuario es un recurso que traspasa el ámbito de la apariencia o caracterización externa. En ambos autores se manifiesta la idea de que el traje puede ser un medio a través del cual se puede descifrar la esencia del personaje. Coinciden en la idea también socialmente instaurada de que el vestido puede convertirse en una prolongación del yo y expresar su individualidad. Como describe Entwistle¹¹, en las sociedades modernas y especialmente en las ciudades, al aumentar el anonimato se puso mayor énfasis en la apariencia como medio para interpretar a los demás.

Ahora bien, en el extremo opuesto, también existe la creencia social de que las apariencias pueden ser engañosas. El vestido es un disfraz bajo el cual se oculta el individuo, una “armadura del mundo social”¹² que permite a la persona públicamente.

En palabras de Laura Gutman¹³:

Pues no es solo para abrigarnos, para ornamentarnos o para marcar nuestra pertenencia a un determinado sector de la sociedad que nos vestimos. Nos vestimos y nos desvestimos para demarcar ese espacio ficcional que resulta de la construcción de la propia imagen.

En este sentido, el vestuario conforma un mecanismo de enmascaramiento y ocultamiento, un dispositivo fundamental de la convención y el artificio que caracterizan el acontecer teatral. En el grotesco este mecanismo se ve claramente plasmado. El grotesco, que se remonta al Romanticismo y al Expresionismo, se ha retomado con fuerza en el teatro contemporáneo. Según la Real Academia de la Lengua, grotesco, proveniente del italiano *grottesco* y derivado de *grotta* (gruta), significa ridículo, extravagante y, en otra acepción, irregular, grosero y de mal gusto. Según Mijail Bajtín¹⁴, uno de los principales teóricos que ha reflexionado sobre el grotesco, éste se encuentra ligado a lo carnavalesco. Tal y como describe Bajtín, en la época medieval el carnaval se instauró como un ritual de inversión, en el cual el pueblo se liberaba de sus ataduras cotidianas e invertía el orden del mundo y el poder establecido. Lo carnavalesco se unía así, desde sus orígenes, al ritual y también al concepto de máscara.

⁸ *Ibid.*, pp. 32.

⁹ *Ibid.*, pp. 59.

¹⁰ DONNELLAN, Declan, *El actor y la diana*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2005.

¹¹ ENTWISTLE, Joane, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Paidós, Barcelona, 2002.

¹² *Ibid.*

¹³ GUTMAN, Laura, *Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral*, en *Cuaderno, Centro de estudios en Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo*, n° 39, Buenos Aires, 2012.

¹⁴ BAJTÍN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1990.

¹⁵ FONS SASTRE, Martín Bienvenido, *La interpretación grotesca en el teatro de María Carrasco*, en *Revista Signa, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, n° 21, Madrid, 2012, pp.



Fons Sastre¹⁵ describe como entre 1916 y 1925 surge en Italia el teatro del grottesco, basado en la idea de que el hombre posee una máscara o apariencia que le permite vivir en sociedad y bajo la cual oculta su verdadero rostro. Lo grotesco se produce cuando el individuo presenta simultáneamente su máscara (el galán, el funcionario, el doctor) y su rostro (el cobarde, el humillado, el soberbio), entrando en conflicto aquello que se muestra y aquello que se desea esconder.

En el grottesco, los elementos que conforman la caracterización, como el maquillaje, el uso de postizos y evidentemente el vestuario, despliegan su potencialidad. En el caso del bufón, el cual es considerado un personaje grotesco emblemático por Fons Sastre¹⁶, su apariencia se elabora a través de los más variados objetos, siempre en búsqueda de reforzar lo inusual y lo deforme. Mientras el clown se caracteriza por el uso de la máscara más elemental –la nariz roja–, según Lecoq el bufón necesita producir un cambio integral de su cuerpo: “Traemos telas, trozos de gomaespuma, prendas de ropa, objetos, cintas, cuerda, y cada uno trata de construirse libremente su cuerpo de bufón”.¹⁷

La coreógrafa y bailarina española Marta Carrasco ofrece un claro ejemplo del grottesco contemporáneo. En sus espectáculos, como *Mira'm* (2000) o *Ga-gà* (2005), los personajes se construyen desde la deformidad de los cuerpos, el travestismo y el uso de máscaras. Especialmente en *Ga-gà*, los personajes se presentan en un mundo de inversión que remite a lo carnavalesco, y no es casual que su caracterización aluda a los bufones y clowns.

En síntesis, podemos afirmar que el actor construye artificialmente su apariencia externa a través del traje, su cuerpo –como mencionábamos líneas atrás– es un cuerpo que se construye. Pero incluso el desnudo sería en teatro una envoltura imaginaria y artificial del cuerpo. Así lo entienden

diversos autores, desde Laura Gutman hasta Patrice Pavis. El desnudo es la forma en la cual el cuerpo del actor queda más expuesto como material para la creación artística y, a su vez, pone de manifiesto hasta qué punto es un cuerpo producido y controlado. Por ello, en el marco de esta reflexión sobre el vestuario teatral, nos parece interesante detenernos a pensar el desnudo.

EL CUERPO DESNUDO

Desde un punto de vista sociológico, el cuerpo desnudo es inapropiado en la mayoría de situaciones de carácter público pero también en el ámbito cotidiano. “El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos”, según afirma la socióloga Joane Entwistle.¹⁸ En las artes escénicas, la desnudez también es inusual, salvo en ciertos géneros como puede ser el strip-tease. El vestuario constituye la apariencia “normal” del cuerpo en escena, por su familiaridad y por su adecuación a nuestros valores sociales. De este modo, plantear un desnudo en la escena puede conformar un desafío, pero sobre todo constituye un redescubrimiento del cuerpo que se revaloriza y resignifica ante la mirada del Otro.

En las artes plásticas, el desnudo es un tema que cuenta con una larga tradición, sin embargo cabe destacar cómo la desnudez también está sujeta a convenciones sociales y culturales. En *Modos de ver*, Berger¹⁹ nos invita a comprender la diferencia entre estar desnudo y el “desnudo” artístico. Estar desnudo significa simplemente estar sin ropa, desvestido. Se trata de un estado íntimo en el que se es uno mismo: “estar desnudo es estar sin disfraces”²⁰. Por el contrario, en la representación pictórica, el cuerpo desnudo se convierte en un “objeto” para ser visto por Otros. El desnudo artístico implica un proceso de cosificación del cuerpo humano, mayoritariamente del cuerpo femenino, dado que el espectador tradicionalmente ha sido masculino. Así mismo, el desnudo conlleva un proceso de abstracción, sobre

todo en el academicismo, donde el desnudo se representa según cánones ideales, lo cual supone una indiferencia respecto al modelo o el cuerpo real.

Podríamos considerar que el proceso de abstracción no se produce en la escena como en la pintura, puesto que es imposible eludir la presencia del cuerpo real del actor, sin embargo elementos como la iluminación y el maquillaje actúan como filtro. El cuerpo no se muestra desnudo como en la realidad sino inscripto en una cierta artificialidad. “Se trataría de otro cuerpo, vestido por el maquillaje, el tatuaje o simplemente por la luz que lo baña”, según describen Trastoy y Zayas de Lima.²¹

Otra cuestión importante del desnudo en el arte es la toma de conciencia del propio hecho del desnudo y de su exhibición ante la mirada de Otro. Berger reflexiona sobre las múltiples representaciones del relato bíblico de Adán y Eva y señala:

¿Qué es lo más notable de esta historia? Que cobran conciencia de su desnudez porque se ven uno al otro de manera distinta por culpa de haber comido la manzana. La desnudez se engendrará en la mente del espectador”²²

De este modo, en el momento de exhibirse ante otro, el desnudo adquiere carácter de atuendo o vestido.

Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma más de vestido, concluye Berger.²³

¹⁷ *Ibid.*, pp. 186

¹⁸ ENTWISTLE, Joane, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós, Barcelona, 2002, pp. 19.

¹⁹ BERGER, John, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (2ª edición).

²⁰ *Ibid.*, pp. 62.

²¹ TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla, *Lenguajes escénicos*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2006, pp. 112.

²² BERGER, John, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (2ª edición), pp. 56.

²³ *Ibid.*, pp. 62.

²⁴ PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós, Barcelona, 2000.



Este grado de conciencia es fundamental en el caso del actor teatral, quién sabe que es el centro de atención del espectador. Estar presente “aquí y ahora” en la escena y atraer hacia sí la mirada del espectador es, de hecho, uno de los principales trabajos del actor.²⁴ De modo que, sabiéndose observado, el actor controla su cuerpo y su apariencia en su desnudez, tanto o incluso más que al presentarse vestido.

Finalmente, cabe destacar cómo la desnudez se acentúa precisamente en contraste con el vestido. Un cuerpo totalmente desnudo es diferente a un cuerpo cubierto sólo parcialmente, y es que sugerir sin llegar a develar es la esencia de lo erótico. Como sugiere Velasco²⁵, unos pocos centímetros de tela pueden manifestar la diferencia entre lo correcto y lo incorrecto, lo moral y lo inmoral.

El desnudo adquiere sentido precisamente en el proceso o ritual de ir desvistiendo el cuerpo, lo cual es patente en el strip-tease, pero no exclusivamente en este género. En *Bloody-Mary*, peligran los vasos (2009, Teatro La Cochera) de Paco Giménez, reconocido director de teatro independiente cordobés, una actriz se saca su camiseta frente al público, sentada sobre una mesa y con una luz cenital que focaliza nuestra mirada sobre ella. Lo peculiar de esta escena no es que se desvista, sino cómo se repite la misma acción 9 veces. Se saca una camiseta negra y otra y otra, hasta contar 9 camisetas, que lanza al suelo con fuerza. Finalmente, bajo las múltiples capas, aparece una igual pero de color blanco. Esta vez no se la quita, en lugar de ello, se levanta, avanza hacia el público y se ríe en actitud desafiante. La acción de desvestirse tan vehemente e insistentemente planteada, nunca se culmina con el desnudo. Se trata claramente de una provocación al público, quién es interpelado a reflexionar sobre lo que acaba de ver en escena.

EL VESTUARIO EN AUSENCIA DEL CUERPO

Pensar en el vestuario teatral también nos induce a preguntarnos sobre lo que sucede cuando la prenda se presenta como objeto, sin acompañar al cuerpo. En la escena, la prenda aislada puede tener distintas lecturas. Asociada siempre al cuerpo, puede remitir a un cuerpo/personaje/actor en particular, o bien remitir a un significado más genérico. No debemos olvidar que la indumentaria está condicionada por fuertes convenciones culturales y sociales. Según señala Entwistle²⁶, una simple falda puede significar “mujer”, mientras que el pantalón significaría “hombre”. Así, estas prendas se asocian convencionalmente con la feminidad y la masculinidad. Pero, más allá de esta lectura genérica, el sentido más dramático de la prenda radica en su relación con el cuerpo –presente o, como analizamos ahora, ausente- y en la capacidad de proyectar el sujeto. Sin el cuerpo, el vestido se siente incompleto pues en él está inscrita la huella del sujeto que lo usó –o que imaginamos que lo usó-. Así lo entiende Entwistle, según la cual:

Al igual que la concha abandonada de cualquier criatura parece muerta y vacía, la toga o el traje una vez abandonado parece sin vida, inanimado y alineado de su propietario. Esta sensación de alienación del cuerpo es aún más profunda cuando la prenda o los zapatos todavía llevan las marcas del cuerpo, cuando las forma de los brazos o de los pies son claramente visibles.²⁷

El vestido remite directamente al sujeto a quién pertenece o, mejor dicho, a su ausencia, asumiendo de este modo una función metonímica de contigüidad (rota por la misma ausencia). Así lo entiende el artista Boltanski, quién en sus instalaciones usa frecuentemente prendas de vestir.

Los vestidos y las fotografías tienen en común que son simultáneamente una presencia y una ausencia. Son a la vez objeto y recuerdo, exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y un recuerdo de un sujeto.²⁸

Boltanski busca restituir lo que él denomina “la pequeña memoria”, es decir, la memoria de los sujetos anónimos y de las cosas triviales. Por ello, trabaja de forma deliberada con objetos usados que al exhibirse y recontextualizarse son dotados de una nueva vida. Estos objetos invocan la vida de quienes los usaron en una lucha casi perdida contra el olvido, “porque cuando alguien muere, esa memoria desaparece junto con él”, en palabras del propio Boltanski.²⁹



Imagen de la obra *Ga-gà*, de Marta Carrasco. www.martacarrasco.com

De un modo similar, en la obra de teatro *Los que no fuimos* (2007, Teatro La Cochera) del ya mencionado director Paco Giménez, una simple camisa militar se utiliza para evocar la pérdida de los que combatieron en Malvinas. En la escena vacía, los actores escriben en el suelo la palabra “MALVINAS” con cinta de enmascarar, mientras el público se acomoda en sus butacas. Un actor, con las piernas encintadas, realiza ejercicios de calentamiento ubicado sobre las letras. Depositamos un paquete a sus pies, que toma y abre, descubriendo una camisa militar de camuflaje. La extiende en el suelo, abotona el cuello y se recuesta sobre ella. Otro actor le pone un impermeable negro, con capucha rematada con pelo. El actor se levanta, se mete la camisa dentro del abrigo, apretándola contra su cuerpo, como si la arrullara.

Así comienza *Los que no fuimos*, en una escena en la cual la camisa nos trae a la memoria al soldado muerto, cuya huella está inscrita en la prenda que lo representa metonímicamente. Pero nuestra interpretación puede ir más allá, ya que en cierto modo la camisa se convierte también en un testigo mudo de la guerra misma, del dolor y de la pérdida.

EL VESTUARIO EN LA RUPTURA DE LA CONVENCION FICIONAL

En los ejemplos que hemos descrito se pone de manifiesto el estrecho vínculo que existe entre el cuerpo y el vestido. Éste tiene algo que lo distingue del resto de los objetos y es precisamente que no se puede separar del cuerpo. Como dice Patrice Pavis,³⁰ es difícil distinguir donde termina uno y empieza el otro. Ahora bien, tal y

²⁵ VELASCO, Arnulfo Eduardo, *La problemática de la desnudez: Intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad*, en *Sincronía*, Centro universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, nº 15, Jalisco, 2000.

²⁶ ENTWISTLE, Joane, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Paidós, Barcelona, 2002

²⁷ *Ibid.*, pp. 24.

²⁸ Citado por CHAVARRÍA DÍAZ, Javier, *Tu traje es un campo de batalla*, en *Actas del curso: Traje Identidad y sujeto en el arte contemporáneo*, Museo del Traje, Madrid, 2007, pp. 11.

²⁹ Citado por MELENDO, María José, *La pequeña memoria y lo irrepresentable. Usos de la memoria en la obra de Christian Boltanski*, en *Ramona. Revista de Artes Visuales*, Fundación START, núm. 51, junio de 2005, pp. 88 a 94.

³⁰ PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000.

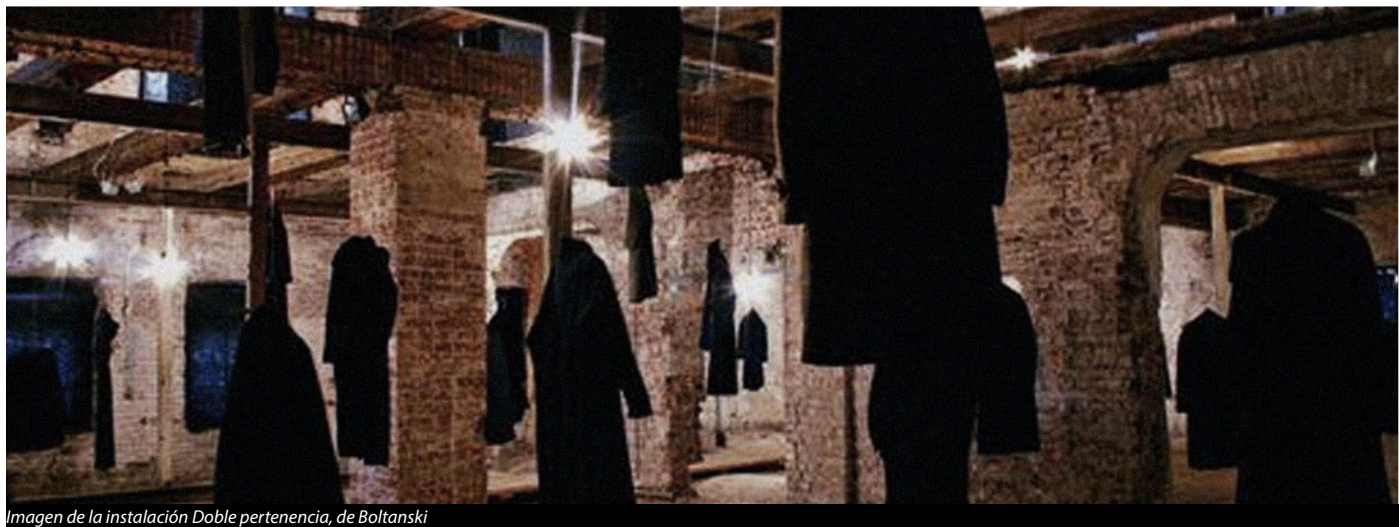


Imagen de la instalación *Doble pertenencia*, de Boltanski

como afirmábamos en el comienzo, el cuerpo del actor se encuentra en una situación particular atravesada por la tensión entre su ser fenoménico, su físico estar-en-el-mundo, y la interpretación de un personaje en el marco de la ficción.

En el teatro realista-psicologista de fines del siglo XVIII, cuya influencia todavía se mantiene vigente en las realizaciones más tradicionales, se impuso el concepto de encarnación bajo la idea de que el actor debía transformarse en el personaje. En este proceso de jugar a ser otro, el actor debe ocultar sus atributos físicos más singulares. Según Erika Fischer-Lichte, la encarnación supone en cierta medida una descorporización: “todo lo que remita al cuerpo orgánico del actor, a su físico estar-en-el mundo, debe ser eliminado de él hasta que quede un cuerpo semiótico <<puro>>”. Sin embargo, para la teoría teatral contemporánea y principalmente desde las vanguardias escénicas, el concepto de encarnación ha quedado obsoleto. Si hay algo certero en la escena es la presencia física del actor en su encuentro o convivo con el público. Es imposible ignorar su cuerpo real y singular. Como afirma Dubatti, “en los cuerpos en sí transformados en lenguaje poético, la physis natural permanece en tanto tal pero simultáneamente se transforma en physis poética”. De hecho, la condición necesaria para que el personaje pueda hacer su acto de presencia es precisamente el cuerpo del actor.

En el teatro posmoderno, la singularidad corporal del actor no busca borrarse como en el teatro realista-psicologista, sino que tiende a acentuarse. Es más, en ocasiones el cuerpo del actor no se corresponde con el personaje tal como se lo describe en la dramaturgia. Así sucedía por ejemplo en la puesta en escena de Hamlet de Tomaz Pandur (Teatro el Matadero, 2009). La actriz Blanca Portillo interpretaba el clásico personaje de Shakespeare y, a pesar del vestuario y del maquillaje de corte masculino, su feminidad no hacía sino enfatizar la distancia con el personaje y la imposibilidad de fusionarse con él.

Para directores como Grotowski o Robert Wilson, la tarea del actor ya no consiste en interpretar miméticamente un personaje en el marco de la convención ficcional. En sus realizaciones el acento está puesto en la presencia y el accionar del actor en la escena. La referencia al personaje es casi accidental, sostenida más por el vestuario y el maquillaje que por la propia actuación. De hecho, es usual que los actores abandonen el personaje en determinados momentos, presentándose como ellos mismos ante el público en un acto que desdibuja los límites entre ficción y realidad. El actor se acerca más al performer, como presencia física y psíquica que se aleja de la voluntad de representar o jugar a ser otro, tal y como lo entiende Pavis.

Por otra parte, en la escena contemporánea también es habitual que los actores cambien de rol constantemente, como un reflejo de nuestra sociedad donde las identidades ya no son armónicas y estables, según sostiene Bauman. Los elementos de caracterización externa, especialmente el vestuario, actúan como el único recurso capaz de dar forma a estos personajes fragmentados. A menudo, el

vestuario se convierte en el único signo por el cual podemos reconocer el personaje, aunque sólo sea de forma efímera y superficial.

De este modo, en la ruptura de la convención ficcional que atraviesa el teatro posmoderno, se enfatiza el estatuto artificial del vestuario, entendido como máscara por medio del cual se manifiesta la dicotomía entre ser y representar inherente a la actuación.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universidad, Madrid, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (2ª edición).
- CALEFATO, Patricia, *Mass moda (Moda de masas)*, en *Actas del curso: Traje, identidad y sujeto en el arte contemporáneo*. Museo del Traje, Madrid, 2007.
- CHAVARRÍA DÍAZ, Javier, *Tu traje es un campo de batalla*, en *Actas del curso: Traje Identidad y sujeto en el arte contemporáneo*, Museo del Traje, Madrid, 2007.
- DONNELLAN, Declan, *El actor y la diana*, Ed. Fundamentos, Madrid, 2005.
- ENTWISTLE, Joane, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Paidós, Barcelona, 2002.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011.
- FONS SASTRE, Martín Bienvenido, *La interpretación grotesca en el teatro de María Carrasco*, en *Revista Signa, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*, nº 21, Madrid, 2012, pp. 177-197.
- GUTMAN, Laura, *Habitar el traje. Una reflexión sobre el vestuario teatral*, en *Cuaderno, Centro de estudios en Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo*, nº 39, Buenos Aires, 2012.
- MELENDO, María José, *La pequeña memoria y lo irrepresentable. Usos de la memoria en la obra de Christian Boltanski*, en *Ramona. Revista de Artes Visuales, Fundación START*, núm. 51, junio de 2005, pp. 88 a 94.
- PAVIS, Patrice, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000.



INDUMENTARIA ESCÉNICA

POR GABRIELA CONSTANZA ÁLVAREZ ¹

Cuando hablamos del vestuario, nos introducimos en un mundo de infinitas posibilidades. Desde simples prendas de moda actuales hasta grandes producciones con vestidos de la época de María Antonieta, pasando por personajes simbólicos y fantasiosos. Lo cierto es que más allá del presupuesto destinado al vestuario, en esta disciplina o como en otro tipo de artes escénicas o el cine, implica un trabajo que es realizado por varias personas de distintos rubros pero con un mismo objetivo. De esta manera vestuario e intérprete se unirán logrando que el primero se convierta como en una segunda piel del segundo que lo terminará de definir ante su público. El objetivo de este trabajo es entonces mostrar según lo investigado cómo se trabaja el traje en el ámbito del teatro, culminando con una propuesta realizada para una obra de teatro independiente.

TEATRO

Para poder desarrollar todos estos conceptos comenzaremos por definir el teatro como disciplina y sus principales características. El término teatro, etimológicamente, se desprende la palabra griega *theatron* que significa “lugar para contemplar”. Este se aplica tanto al teatro como rama de las artes escénicas como así también al género literario, por lo que es necesario hacer una distinción. Se puede decir que es un arte grupal ya que combina el esfuerzo de varias personas especializadas en distintas áreas, tales como actores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas, técnicos en iluminación, sonido etc. En la actualidad se da una mezcla de géneros y con otras disciplinas como la danza, la pintura, el cine, etc., sumando además el aporte de las nuevas tecnologías.

Otro aspecto de esta disciplina es su carácter espectacular, ya que durante la representación se produce asombro y una ruptura en el espectador que hace que su interés

auge a lo largo de la obra (Trancón Pérez, 2004; 125).

El teatro también engloba el concepto de teatralidad y se refiere a “un rechazo al logocentrismo del texto dramático” (Arana Grajales, 2007; 80), con esto se quiere decir fundamentalmente que el texto teatral en sí, será desplazado y dejará de tener tanta importancia, para poner énfasis en la representación y sus elementos no textuales.

A su vez, posee un componente ficticio o artificial entendiendo éste como la proyección de imágenes o escenas contenidas en la obra misma (Arana Grajales, 2007). Dicho componente se realiza con la “interacción del actor, la acción espacio temporal a ejecutar y una au-

diencia” (Trancón Pérez, 2004; 127). En este caso personajes y público están conscientes del rol que representan, el primero como intérprete y el segundo como receptor (Arana Grajales, 2007). Dicho todo esto es importante destacar la naturaleza presencial de la teatralidad y su condición de espectáculo en vivo y fugaz, el aquí y ahora que hace que cada función sea distinta a la otra aunque estemos hablando de la misma obra con los mismos actores.

El teatro también implica un lugar o espacio de teatralidad que aporta un punto de vista, un ángulo de visión. Aquí se dan relaciones entre los diversos elementos que componen la representación para así conformar un todo significativo (Arana Grajales, 2007). Este concepto, por lo tanto, se define como el conjunto de signos que nacen de la escena, dicho de otro modo, como la conjunción de signos textuales, corporales y audiovisuales, sumado a la interacción dinámica presente con el público espectador que termina de leer estos signos dando un cierre con la producción de su interpretación del mensaje de la obra.

EL TEATRO INDEPENDIENTE EN CÓRDOBA

El teatro independiente se puede definir como aquel teatro que en sus comienzos llevaba una ideología y ansias de cambios sociales, políticos y revolucionarios, es decir llevar el arte a las sociedades. Su esencia estaba en diferenciarse de lo comercial y lo proveniente del Estado (Beaulieu, 2007). Sin embargo esta distinción actualmente trae consigo una serie de interrogantes que ponen en duda la definición de lo que es el carácter de independiente.

Con respecto al proceso creativo en donde surge la obra como un todo, hay diferencias entre los grupos y se ve reflejado en la pluralidad de propuestas. No poseen elencos estables u oficiales, sino que en cada montaje se trabaja con distintos actores. Algunos se manejan con lo que se define como la creación colectiva como por ejemplo La Cochera, en donde los miembros aportan ideas mediante improvisaciones. Otra forma de creación es el teatro que parte de un texto clásico o lo que se denomina teatro de autor, esto implica que un miembro se encargue de la dramaturgia y el resto de otras tareas, en contraposición a la creación colectiva.

A pesar de estas diferencias siempre se hace presente la experimen-

¹ Lic. en Diseño de Indumentaria y Textil- Universidad Siglo 21 – Córdoba gabrielacalvarez1@gmail.com

tación y el juego interdisciplinario como búsqueda de enriquecer las propuestas.

Los espacios destinados a las funciones se destacan por ser lugares no tradicionales adaptados a las necesidades de un teatro, por ejemplo casas antiguas, galpones o salones como María Castaña o Teatro La Chacarita, que son casas antiguas revalorizadas y adaptadas para las representaciones (Beaulieu, 2007).

Otro rasgo identitario es la autogestión de los recursos a través del dictado de talleres y cursos y financiación mediante subsidios de entes estatales. Luego se cuenta con la cantidad de funciones y la venta de las entradas para solventar y recuperar los gastos que conlleva un espectáculo nuevo.

Los medios de comunicación más empleados son el uso de sitios Web, blogs y redes, además de la entrega de folletos o la distribución de gráficas en centros estratégicos de la ciudad, gacetillas a diarios locales o mediante la publicidad radial.

El público de este tipo de teatro no es ni masivo ni popular. Según lo observado en distintas funciones y respaldado por el estudio realizado por Beaulieu (2007) se trata de un público joven, los cuales son estudiantes o profesionales y están ligados al arte de alguna manera. Los factores que condicionan al espectador a la hora de presenciar las obras son el tipo de espectáculo, sus comentarios y críticas, el costo de la entrada, la ubicación de la sala y en menor medida los artistas y director de obra, el conocimiento del tema de la obra y la crítica de medios de comunicación (Beaulieu, 2007).

EL VESTUARIO TEATRAL

El vestuario teatral no es un mero disfraz, sino que va mucho más allá. Es un elemento que, sumado al maquillaje y máscaras, conforma un sistema de signos que da forma al aspecto visual del personaje; como rasgos físicos también nos aporta indicios de rasgos psicológicos del mismo como son la personalidad o estado de ánimo.

Para que esto suceda, es fundamental una estrecha relación con el guion de la obra, ya que de ahí se desprenden las necesidades del vestuario que reflejan los aspectos mencionados y la evolución del personaje a lo largo de la obra, como así también nos ubica espacial y temporalmente. De esta manera podemos decir que el vestuario cumple con funciones simbólicas y estéticas que responden a parámetros culturales para que todos podamos decodificar el significado del traje como si fuera una pieza de un rompecabezas.

En relación a cómo puede leerse con respecto a los demás personajes, siguiendo el pensamiento de Patrice Pavis (2000), el vestuario puede ser leído como grupo, es decir que contiene indicios que lo separa del resto y acumula según estas características de similitud. En otras ocasiones puede dar referencias a oposiciones bien marcadas, se lee el traje en comparación a los demás pero con la presencia de algún rasgo estético que lo conecta, siguiendo una coherencia de pertenencia a la misma obra. Se puede observar también que el vestuario puede presentar un corte o un cambio brusco en la acción. Como así también }

pueden mostrar una transición como por ejemplo el cambio de una época a otra.

MÁSCARAS

Una máscara es el accesorio destinado a cubrir o desfigurar la apariencia del que la lleva, que puede amoldarse a su rostro o no. A lo largo de la historia sus usos han ido cambiando en función a la cultura.

Antiguamente cumplían con una función social y estética como por ejemplo delimitar las jerarquías o como parte de rituales religiosos. En el teatro griego por ejemplo se utilizaban para mejorar la visibilidad a grandes distancias y para representar papeles femeninos.

En el caso del teatro occidental, es un complemento a la caracterización del personaje que captura una determinada emoción, le otorga un carácter anónimo al intérprete ya que lo despersonaliza al no poder ver su rostro y lo distancia de la audiencia. Puede, también, otorgar un aire burlesco y cómico, como así también relacionar al humano con reminiscencias de animales como en el caso de la commedia dell'arte.

Para hablar de cuestiones meramente técnicas, este complemento puede presentar algunos inconvenientes al usuario: reduce la visibilidad y lo obliga a exagerar movimientos por la imposibilidad de realizar gestos y muecas. Además puede dificultar la respiración y puede resultar incómoda por el calor y el sudor (Trastoy- Zayas de Lima, 2006).

MAQUILLAJE

El maquillaje, al igual que las máscaras, cumplía con funciones estéticas y rituales. Ya en el teatro, se emplea como complemento a la caracterización del personaje.

Entonces podemos decir que el maquillaje es el traje que está inscripto en la piel, oculta y/o realza partes estratégicas del cuerpo ayudando a su correcta caracterización (Pavis, 2000), causando diversos efectos en el espectador. Su uso puede variar según la cultura y sus tradiciones, por ejemplo en el Teatro chino supone un lenguaje simbólico que conforma física y espiritualmente a los personajes, de modo que el público pueda identificar quienes son los personajes buenos y cuales los malos y sus jerarquías.

En el teatro occidental la caracterización física del personaje requiere un alto grado de credibilidad (Trastoy- Zayas de Lima, 2006), condicionados por pautas de belleza que varían según la cultura, buscando un equilibrio entre los rasgos del actor y los del personaje, sumado a los lineamientos del director.

En el ámbito teatral se necesita de caracterizaciones de rasgos expresivos y exagerados según la distancia que se encuentre la audiencia, es por esto que es primordial enfatizar de modo que luzcan naturales, sin embargo se tiene que cuidar el desempeño mímico del actor (Finchelman, 2006).

El maquillaje se torna autónomo cuando deja su tarea de realzar y ocultar rasgos y pasa a formar un sistema estético propio que desplaza al vestuario para lograr ser el centro, tal como el caso del body art (Pavis, 2000), en el que el cuerpo se transforma en lienzo o soporte para



Vestuario de la corte de la Reina Roja-Alicia en el País de las Maravillas (2010).



Izq. Máscaras de la Comedia del Arte- Máscaras del Carnaval de Venecia. || Der. Maquillaje y vestuario de la Opera de Pekín

pintarlo, maquillarlo o cubrirlo llegando a convertirse en un traje en sí.

VESTUARIO Y CUERPO

Hay una relación dialéctica entre cuerpo y vestuario ya que ambos se complementan, el traje se construye en función del cuerpo, sus movimientos y actividades que realiza (Saltzman, 2004), adquiriendo su entidad y volumen cuando se lo lleva puesto y, a su vez, uno ayuda al otro a encontrar su identidad ya que mediante ésta proyecta el personaje hacia el público. Es por esto que podemos decir que se da una relación ergonómica entre el traje y el cuerpo.

Algunos autores establecen que el vestuario debe estar “subordinado al actor y a la obra” (Heffner, Selden, Sellman, 1968 p. 577) como un elemento de carácter complementario, pero en otros casos se da lo que se denomina la “cosificación” (Trastoy- Zayas de Lima, 2006) del actor a través del vestuario que se manifiesta cuando este predomina sobre el actor por lo que le permite desaparecer en él. Por lo tanto esta relación de subordinación cuerpo-vestuario y viceversa está ligada más bien a las intenciones de la obra y su naturaleza. Vestuario y Personaje

En la creación de personajes hay un sinfín de posibilidades siempre teniendo en cuenta que se trabaja a partir del cuerpo del actor. Se puede realizar su figura como en el caso del ballet con sus movimientos etéreos o todo lo contrario, al deformarlo con el uso de prótesis, máscaras, etc.

Entonces para la caracterización de los diferentes personajes se pueden resaltar una serie de categorías en las cuales se modifica el cuerpo para construir una nueva anatomía de las que se destacan:

- La caracterización de un personaje no humano.
- Siluetas deformadas o exageradas.
- Extensión de Miembros.
- Multiplicación y ocultamiento de miembros.
- Alteración de la anatomía humana.

VESTUARIO Y PUESTA EN ESCENA

El vestuario debe estar pensado en función al tamaño del espacio físico donde se dará el espectáculo (Heffner, Selden, Sellman, 1968). En el teatro y en otras disciplinas como en la danza, la distancia es un factor importante a tener en cuenta, ya que los espectadores deben identificar bien a los personajes desde las butacas más alejadas del escenario. Es por esto que en espacios reducidos y más íntimos se permiten emplear vestuarios con detalles pequeños y más elaborados, en cambio si la representación se da en lugares de mayor capacidad de espectadores la distancia entre el intérprete y la audiencia aumentará por lo que el vestuario se hará más simple y se jugará con los volúmenes.

Vestuario, luz y color

Cuando se diseña vestuario de espectáculos, aparte de conocer la valoración psicológica del color, es necesario conocer el comportamiento de la iluminación respecto al traje, debido a que la luz coloreada o cambiante proyectada sobre el escenario modifica nuestra percepción del color.

Por lo general, la luz de colores no saturados es mucho más segura para el uso de trajes de varios colores como por ejemplo los trajes de

época. En el caso de los colores claros al ser iluminados por luces color ámbar y azul, pueden llegar a cambiar rotundamente (Heffner, Selden, Sellman, 1968). Por ejemplo al iluminar un objeto con una luz de un matiz complementario hará que el mismo se vea gris y una luz de color similar lo realzará (Heffner et al 1968).

La iluminación general hace que todos los elementos de la puesta en escena pierdan volumen. Por esta razón se trabaja con acabados o pátinas y maquillaje que exageran los detalles para que estos no pasen desapercibidos.

EL OFICIO DEL FIGURINISTA O DISEÑADOR DE VESTUARIO

El figurinista es aquella persona que forma parte de un gran equipo conformado por el Departamento de Arte donde encontramos la dirección artística, escenografía, vestuario, sonido, coreografía e intérpretes, (Echarri-San Miguel, 2008; p12). Tiene como objetivo interpretar la propuesta del director y plasmarla en bocetos.

Para comenzar se realiza el desglose del guion, es decir desagregarlo punto por punto para detectar las necesidades de vestuario y cuántos cambios hay, rasgos psicológicos del personaje y características del mismo: edad, sexo, clase social, status, emociones, objetivos, etc.

Para complementar la información recabada es necesario asistir a los ensayos para conocer a los actores y la visión que tiene el director acerca de los personajes, además para observar claramente otras necesidades pueden llegar a surgir. Tal es el caso de cambios rápidos de vestuario o alguna especificación que se desprenda del guion.

Luego se comienza con la búsqueda de documentación para obtener recursos a la hora de pensar el traje, a partir de la historia del traje, fotografías, pinturas y demás referentes estéticos para mantener así una coherencia y una línea clara.

La propuesta del figurinista tendrá que amalgamar su visión propia, sin descuidar la del director y los rasgos psicológicos de los personajes



La Sirenita, Broadway (2009). Los efectos de la iluminación en el vestuario como composición



Izq. Drácula por Eiko Ishioka (1980). || Derecha. Carne Viva, Teatro Lirico de Muñecas- Aplicación de la goma espuma.

ni dejar de lado que el vestuario es parte de un todo y que debe estar en armonía con la iluminación, escenografía y el resto del decorado.

Una vez definidos los diseños, se empieza la confección. Es indispensable realizar diversas pruebas de vestuario a los actores, sobre todo durante los ensayos, de manera que los actores lo hagan suyo y lo incorporen como un elemento fundamental de su interpretación, ya que en cierta manera el mismo condicionará dicha interpretación.

TÉCNICAS DE MATERIALIZACIÓN

Para cumplir con los requerimientos técnicos y ergonómicos anteriormente descritos el figurinista debe dominar una amplia gama de técnicas, recursos y algunos aspectos a tener en cuenta. En esta etapa es importante la experimentación para poder agotar todas las posibilidades que nos brinda un material y descubrir nuevos usos.

A la hora de la confección se tomará en cuenta los cambios de vestuario, por lo que el traje debe estar diseñado para facilitar el acceso rápido.

Otro elemento muy importante es la resistencia con la que se confecciona el traje ya que durante los ensayos, funciones y giras se realiza un uso intensivo del mismo, logrando que se ensucie o se arruinen costuras, acabados o el propio material de las prendas.

En el caso de incorporar la danza en la obra, el objetivo del vestuario será el de facilitar los movimientos y las posturas manteniendo la flexibilidad y extensión del cuerpo, a no ser que se busque una experimentación con el vestuario que restrinja de alguna manera dicha movilidad.

Durante los ensayos con el vestuario es necesario poner especial atención cómo se desempeña éste, si surge alguna dificultad que pueda causar algún accidente como resultado de la interacción del vestuario del resto de los intérpretes, para así realizar los ajustes convenientes. De esta manera podemos encontrar una serie de recursos que nos ayudarán con la materialización del traje. Estos son:

-Relleno y estructuras:

Son aquellas que permiten modificar el cuerpo del actor, otorgando volúmenes, extendiendo las extremidades por ejemplo. Los materiales más empleados son:

•Guata.

•Goma espuma

•Ballenas Metálicas o de PVC

Recursos Constructivos

Son aquellos que facilitan confeccionar las prendas adaptándolas a lo que es el vestuario.

•Accesos (abrojos, elásticos, etc.)

•Costuras reforzadas y remates

•Cuadradillos de tela (Echarri-San Miguel, 2008).

•Drapeados y frunces

ACABADOS O PÁTINA

Los acabados en el vestuario teatral son de gran importancia debido

a que se emplean para imitar las marcas y el desgaste, propios del uso de la indumentaria a lo largo del tiempo y así, otorgar más credibilidad al mismo en el caso que sea necesario. Además contribuyen a la mejor visualización de detalles a grandes distancias.

Este proceso por lo general se reserva para el final, una vez que el traje ha sido confeccionado y esté listo. Esta es una etapa que permite la experimentación. Ya que no todos los materiales tienen el mismo comportamiento y vida útil para este tipo de prenda, por lo que resulta fundamental el permitirse jugar con los textiles y demás elementos para ver cuál es la técnica más adecuada:

•Lacas o sprays de peluquería para fijar: Sirve para adherir pigmentos o elementos como arcilla para lograr efecto de suciedad.

•Jabón y Cera de velas: se aplican con el fin de imitar la suciedad en el textil.

•Decolorantes: el más común es el hipoclorito de sodio, que diluido en distintas proporciones destiñe los tejidos. La desventaja es que puede dañar las fibras si se utiliza en altas concentraciones.

•Pinturas acrílicas, para tela o látex: pueden ser aplicadas con aerógrafo o pincel según el efecto deseado.

•Cepillos metálicos o de cerdas duras, cortes y lijado: Empleados para raspar, rasgar y desgastar telas (Echarri-San Miguel, 2008).

•Vaselina Líquida: se emplea para simular transpiración o manchas de grasa.

•Aprestos: para dar rigidez al textil.

•Tinturas: Estos pueden ser naturales o artificiales. Dentro de los primeros generalmente se utilizan el té o el café para añejar telas claras, dando el característico tono amarillento del paso del tiempo. Cuando se quiere lograr variedad de colores se emplean anilinas, que dependiendo de la concentración se lograra un color más o menos saturado y sólido.

•Bordados: el bordado se refiere a inclusión de objetos al textil



The Walking Dead (2010) Efectos de la pátina en el vestuario para lograr desgaste.

logrando un diseño o una textura determinados, entre dichos elementos se puede incluir canutillos, mostacillas, cuentas de madera, metal, vidrio, semillas y cualquier otro elemento que surja de la experimentación que resista el uso de la prenda.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Para poder ilustrar todo lo que se expuso se desarrollará brevemente una propuesta de diseño de vestuario para la obra “Mala Muerte” escrita por la docente, actriz, gestora cultural y directora de María Castaña Centro Cultural Independiente: Sonia Daniel.

De esta manera se presentará un análisis de la obra o desglose de guion para poder establecer cuáles son las necesidades de vestuario y comprender el sentido de la obra.

Obra: sinopsis, desglose de guion

Sinopsis Mala Muerte

En las orillas del Mar, Ansenuza espera ser atendida por un peculiar funcionario: Greto, para que lea un papel y le diga cómo debe continuar su viaje. Greto desde su balcón con tono burlón y despectivo rechaza las súplicas de Ansenuza, quien debe esperar el “din don” para ser atendida.

Transcurridos 25 años, la historia da un giro cuando al fin Greto accede bajar a pedido de Ansenuza. En ese momento se descubre su fragilidad e inseguridad y pese a sus actitudes hacia Ansenuza, deciden esperar juntos la hora de su partida con la marea como testigo y compañía.

Desglose del Guion

En el siguiente apartado se procederá a analizar la obra siguiendo una serie de pautas para establecidas por Cantfield, (2002) y Hormigón, (2002).

•Género: teatro poético, drama.

•Estilo: Surrealista.

•Tema: “El abuso de poder”

•Sub-temas: la muerte como destino, la soledad, la angustia y la impotencia.

Intenciones de la autora: el mensaje que se quiere transmitir es una crítica a las situaciones que se viven diariamente en las cuales no podemos hacer nada y simplemente obedecer, unas más injustas que otras, que impiden que logremos nuestros objetivos. Pero no importa cuánto poder tenga esa entidad, siempre habrá una fuerza superior que nos haga ver que somos iguales y que nuestro destino puede ser igual de trágico. Como en este caso, la naturaleza arrasa con el pueblo, sin perdonar y sin hacer distinción de rangos ni clases sociales.

•Tono de la Obra: tono grave, mezclado con situaciones absurdas.

•Estilo de Lenguaje

•Estructura: 18 escenas.

•Líneas de Acción Principales:

-Se desarrollan entre Greto y Ansenuza, que son los diálogos entre ambos personajes y su relación.

•Líneas de Acción Secundarias: es la realidad que relata la marea desde afuera.

•Contexto

-Espacio: la acción se ejecuta en las orillas del Mar de Ansenuza. El espacio muestra un paisaje hostil, el suelo está cubierto por barro y piedras. Las casas están destruidas y sólo se mantiene su esqueleto o estructura. La topología del mismo es estilizada. Las acciones concretamente se desarrollan en un balcón donde habita Greto y Ansenuza que emerge desde un pozo en el mar. En la realidad el lugar se corresponde con la Laguna Mar Chiquita localizada en Miramar, Córdoba.

-Tiempo: la historia sucede a mediados de la década del 70, y luego se produce una elipsis que nos remonta a la acción veinticinco años después. En el año 1977 ocurrió una inundación que devastó el lugar, dejando en ruinas hoteles de lujo y demás construcciones.

•Conflictos: los conflictos presentes se dan entre las relaciones de la autoridad, poder y la impotencia de la gente desprotegida, el pue-

lo, representada en este caso por Ansenuza.

•Personajes

-La Marea: la marea figura como un personaje de dimensión teatral y de tipología simbólica, que se muestra imponente, y a través de sus cantos va dando indicios de cómo es el lugar donde se desarrolla la acción y además, los sentimientos de Ansenuza. De esta manera se presenta como testigo de lo acontecido. Es la fuerza que domina el pueblo amenazante, la inundación es inminente, destino que llevará a la muerte de los personajes.

-Ansenuza: es un personaje de dimensión teatral de tipología real. Representa a una mujer que lleva un vestido de novia, de cabellos mal recogidos que camina descalza por el mar, demostrando fragilidad. Las emociones que presenta son las de angustia y enojo. Dice estar destrozada y se muestra suplicante ante Greto.

-Greto: es un personaje de dimensión teatral de tipología real. Representa la autoridad, la clase alta, dando ante todos una imagen de hombre imponente, dominante y a su vez se muestra indiferente e irónico hacia los pedidos de Ansenuza.

Al abandonar su balcón, su zona de seguridad, se siente desprotegido. Está ciego y necesita de ayuda, por esta razón a pesar del rechazo que siente por ella le propone matrimonio para así compartir su soledad.

•Relaciones entre Personajes: las relaciones que se dan entre personajes son de poder y sumisión, la confrontación del débil ante el poder. El pueblo ante un Estado que no hace más que oídos sordos a los pedidos.

•Desglose de escenas: la siguiente tabla contiene información recabada del guion de Mala muerte escena por escena. La categoría de espacio brinda información de dónde y cómo es el lugar donde se desarrolla la escena. El resto de categorías contiene la información de vestuario, utilería y detalles a tener en cuenta correspondientes a cada personaje con el número de escena indicado.

Espacio y Tiempo	Greto	Marea	Ansenuza
<p>Espacio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - oscuridad -Paisaje hostil, esqueleto de casa enclavado en la orilla del mar. - Suelo cubierto de barro y piedras. -Balcón (alto y patético, con los ministros de Greto: muñecos de largas piernas y sin rostro, vestidos con elegantes trajecitos. Contiene también una pizarra. - Aves de rapiña. - Pueblo, iglesia abandonada. Campana oxidada. Santos y vírgenes. Moho y tela de araña. - Figura humana de barro (según la leyenda las aguas del mar de Ansenuza son curativas). <p>Tiempo:</p> <p>Medios de la década de los 70.- Transcurren veinticinco años.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reloj -Cartel colgante: abierto-cerrado. - Mangas y visera de contador. - Reloj cucú que sale del pecho. Pañuelo, cuaderno y anteojitos ridículos. - Máscara y libro de cuero de tapas duras. - Toga. 	<ul style="list-style-type: none"> - Inunda el pueblo. - Mansa a la vista, aunque no puede ocultar su ira. -Acompaña a los personajes hasta el momento de su muerte. 	<ul style="list-style-type: none"> - vestido de novia de arena y sal. Lleva papeles en su mano. -Cabello mal recogido, coronado con dos flores tristes. -Descalza- embarrada. - Tiza, mochila mediana. - Cuerpo de agua y sal. -Columna de hierro retorcido y oxidado. -Caracol. - Vestido desvencijado. - Falda desplegada.





Izq. Detalle de los accesorios de Ansenúa // Der. Greto en su balcon – Utilería: ministros y cartel.



PROPUESTA DE DISEÑO

La puesta en escena será de carácter estilizado, con algunas reminiscencias al expresionismo, ya que se trata de una obra que no intenta reproducir la realidad de forma mimética sino que parte de una combinación de personajes imaginarios y personajes tomados de la realidad, los cuales muestran emociones muy marcadas de fragilidad y angustia. A continuación se ejemplifica con algunas imágenes lo que es el vestuario en un escenario natural (Mar Chiquita) complementado con elementos de utilería como son los muñecos y el cartel que se verán más adelante.

CONCLUSIÓN

Para finalizar podemos decir que el teatro es parte de lo que se denomina como artes escénicas, su característica principal es que sus representaciones son en vivo, que lo distinguen del cine, y se enmarcan en un mundo ficticio. Es un arte multidisciplinar ya que requiere el esfuerzo de varios artistas o especialistas correspondientes a diversas áreas artísticas o técnicas. Además cuenta con un lenguaje propio y propone condicionantes a la hora de la representación ya sean estilísticos o los temas tratados. Dentro de estos factores encontramos los géneros teatrales y los estilos.

El teatro independiente en la Ciudad de Córdoba se caracteriza por tener una variedad de propuestas, además por la constante formación y experimentación. Dentro de la concepción de carácter independiente de este teatro se encuentran cuestionamientos que surgen a partir del alejamiento del compromiso social inicial del teatro y con la transformación de centros y grupos en empresas, cuyas producciones están limitadas por la rentabilidad de las mismas.

El vestuario, junto al maquillaje y las máscaras, es uno de los elementos materiales de la puesta en escena y es un complemento de la caracterización del personaje ya que termina de cerrar el trabajo del actor y facilita su lectura visual, inscribiéndose en él como una segunda piel. Para un adecuado desarrollo de la indumentaria e interpretación del personaje se deben tener en cuenta factores de significado, es decir lo que el personaje comunica a través de su interpretación y uso del vestuario, factores psicológicos, etc. Como así también aspectos técnicos como ser la relación existente entre el actor y las prendas, entre el resto de la escenografía, la iluminación y los demás intérpretes.

De esta manera el figurinista sigue un proceso de diseño que incluye el análisis de la obra y el personaje, búsqueda de documentación o referentes y la experimentación, para lograr una propuesta coherente entre el presupuesto, la visión del director y sin perder su fundamental aporte personal.

En este oficio la creatividad y la técnica se juntan para dar lugar a creaciones que van desde las más simples hasta las más fantásticas teniendo en cuenta al trabajo en equipo como eje central en todo el trayecto.

Bibliografía

- Beaulieu, P. (2007) “¿Quién asiste al teatro? Investigación sobre consumo cultural de teatro independiente en la Ciudad de Córdoba”. Córdoba, Argentina: Ediciones el Apuntador.
- Cantfield, C. (2002) “El arte de la dirección escénica” Publicaciones Asociación de Directores de Escena de España Serie Teoría y Práctica del Teatro n° 1.
- Echarri, M. San Miguel, E. (2008). “Cuadernos de técnicas escénicas, vestuario teatral”, (4ta edición) ÑAQUE.
- Finchelman, M. R. (2006) “El teatro con recetas. Colección homenaje al teatro argentino”. Buenos Aires, Argentina: Editorial Instituto Nacional del Teatro.
- Hefner, H.C. Selden S.Sellman H. D. (1968) “Técnica teatral moderna.”. Buenos Aires, Argentina: Universitaria de Buenos Aires.
- Hormigón, J.A. (2002) “Trabajo dramaturgico y puesta en escena Vol. 1” Publicaciones Asociación de Directores de Escena de España.
- Pavis, P. (2000). “El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine”. Barcelona, España: Paidós Ibérica
- Saltzman, A. (2004) “El cuerpo diseñado, sobre la forma en el proyecto de la vestimenta”. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Trastoy, B. Zayas de Lima, P. (2006) “Lenguajes escénicos”. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- El concepto de teatralidad. Thamer Arana Grajales. Artes, La Revista, N 13 Vol. 7/ enero- junio, 2007.
- Trancón Pérez. Texto y Representación: Aproximación A Una Teoría Crítica del Teatro. Tesis de doctorado. Universidad Nacional a Distancia, España, 2004.
- Acerca de las políticas del teatro independiente: propuesta concreta. Robino, Alejandro. Revista de artes escénicas El Apuntador, N° 18 enero/ junio, 2007.



EL PRIMER ROMANTICISMO, ARTE Y MODA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XIX¹

POR RÓMULO MONTES²

EL PRIMER ROMANTICISMO Y SU CONTEXTO

El primer Romanticismo siempre ha producido una especie de atracción sobre los historiadores del arte, atracción por el periodo histórico en el que se sitúa, por la atmósfera de cambios, por el clima revolucionario de ideas y por la instalación de un concepto de sociedad: la burguesa. El romanticismo europeo solida expresión de esa mentalidad burguesa — una claramente a épocas e ideas, a países y hechos, al arte y fenómenos sociales emergentes. Entre esos emergentes: la moda.

El romanticismo es un movimiento artístico que germinara ideas y estéticas durante casi todas las décadas del siglo XIX, por ello se hace necesario contextualizarlo históricamente para mejor comprenderlo. Es una época riquísima en cambios que se inicia con la apertura de la Revolución Francesa, verdadero cisma de la vieja sociedad feudal, y que tendrá varias etapas a lo largo del siglo XIX. Nosotros nos centraremos

en el primer romanticismo, que la mayoría de los historiadores sitúan entre la revolución francesa y 1848 cuando la tercera ola de rebeliones cierre el ciclo de la lucha por el poder por parte de la burguesía.

La importancia de la revolución inicial de 1789 ya era vislumbrada por sus contemporáneos, una rebelión tan profunda que hundiendo sus causas e ideales en épocas, sistemas y situaciones anteriores, tendrá la fuerza de un terremoto para los que la vivieron y no dejara de influenciar la vida política y cultural de Europa y el mundo muchos años después de apagarse sus fuegos primeros.

¹ Se ha dejado de lado, deliberadamente, los desarrollos y abordajes socio históricos que nos lleven a las figuras del Dandi y el Romántico en el siglo XIX, ese tema será abordado en otros trabajos.

² Profesor titular de la Cátedra de Estética de la Universidad Siglo 21 – Córdoba - argentina.



La idea de Libertad parida en la fragua francesa aun hoy nos guía, nos conmueve e informa en las sociedades actuales. Esa idea de libertad tendrá un primer gran impacto en el aun descentralizado fenómeno que es la vestimenta, ese impacto será la muerte del Rococó y el ascenso de una moda ciudadana y democrática, que por radical se apagará con los fulgores más violentos de la revolución. En los primeros años del siglo XIX, al calor de la inestabilidad continental que impone Napoleón y enmarcada en la hegemonía fugaz del neoclasicismo, la burguesía triunfante prepara en términos de moda la llegada del Romanticismo .

DEL CLASICISMO AL ROMANTICISMO

Si el clasicismo inicia la modernidad, podemos decir que el romanticismo consolida este proceso. Ello no significa hablar un desarrollo lineal y seriado de una misma estética en tiempos distintos, por el contrario se puede acordar en la existencia de cierta tensión, en antagonismo de ambos movimientos que

por otra parte coexistirán durante un largo tiempo.

Si el racionalismo de la Ilustración llegaba para superar el fundamento religioso del mundo de la verdad y la belleza que hasta aquí había regido, si sus herramientas eran el uso de la razón, las normas y reglas científicas, la tensión surge natural al levantar el romanticismo las banderas de la imaginación, de la pasión, de los sentidos.

Si el hombre clásico había apareado el arte a las normas y métodos que desde la ciencia se imponían con éxito, so pena de no poder acceder a la verdad, a la belleza, el hombre romántico desdeñara las ataduras que las leyes, que las convenciones puedan hacer a la creación.

Siguiendo a Cassirer, para el hombre del clasicismo *“se establece un paralelismo entre las artes y las ciencias”*, *“así como existen leyes fijas para la naturaleza habrá leyes para la imitación de la misma”*, nada más ajeno al hombre romántico que propone un arte sin fines utilitaristas, con un fin en sí mismo y cuyo camino por excelencia es la expresión en el lenguaje y no los símbolos matemáticos, no las normas destempladas de la ciencia.

El lenguaje permite acceder a la verdad y la belleza, el lenguaje permite correr el velo del misterio del fundamento del ser, el lenguaje implica subjetividad, los sentidos implican subjetividad, como vemos el romántico se aleja de la objetividad de los fundamentos científicos. Como expone Cassirer, para el clasicismo, el artista nace, pero en el proceso creativo debe perder aquel inicial impulso sensible, debe limpiarse de subjetividad no hay posibilidad de fantasía, debe terminar ajustando su obra a las normas, a la leyes objetivas que rige la naturaleza de las cosas, al arte hay que imponerle criterios de objetividad.

Cuanta diferencia con el romanticismo que nos propone un arte, en el cual las normas son puestas por el propio artista, un arte que incluye a la fantasía, a la imaginación, un arte que nos implica subjetivamente, *“el yo creador se da sus propias reglas”*.

ROMANTICISMO Y REVOLUCIÓN

Ante la universalidad pretendida de la Ilustración Francesa, y la gran influencia que en toda Europa adquiere su estética, los románticos proponen un regreso a las particularidades nacionales, invitan a desarrollar un arte que revalorice las poesías nacionales, que ilumine los mitos silenciados y perdidos del pueblo llano y que hacen a la nacionalidad, que hacen a la conciencia histórica de cada pueblo.

De la mano de la expansión napoleónica se dará en los inicios del siglo un periodo de surgimiento de movimientos nacionalistas, una valoración de las particularidades, nacen ideas de unidad nacional, que fecundaran posteriormente a los distintos países de Europa y valga la redundancia

darán nacimiento a “nuevos estados de vieja data”, no quedara región de Europa a la que no lleguen los vientos del nuevo movimiento y por supuesto sus primeros y mas fervorosos adherentes se encontraran entre la joven intelectualidad.

La idea de revolución se expande, y se suma a las ideas de independencia y nacionalidad (Irlanda y Grecia) como cita De Paz, *“entre romanticismo y revolución existe una afinidad esencial”*, y sin llegar a afirmar que uno sea consecuencia del otro, podemos decir que al inicio del siglo XIX, el romanticismo, nacionalismo y revolución habían parido una clara hermandad.

Surgen movimientos como la Joven Irlanda, Joven Alemania y la idea de una Joven Europa, por esto las pasiones nacionales, en el clima de efervescencia lírica al que apuntará la “primavera de los pueblos”, no parecen excluir o contradecir una solidaridad más profunda. A corto plazo, los movimientos nacionales encuentran unos poderosos refuerzos en las transformaciones económicas que comienzan o se aceleran hacia 1830, al decir de Palmade (2000) *“...el ferrocarril y las mejoras en los medios de transporte, al tiempo que prepara el advenimiento de los mercados nacionales, tiende a romper el aislamiento de los grupos humanos, ampliar sus horizontes, multiplicar sus contactos y facilitar sus desplazamientos”*

Es decir, el contexto histórico en el que se desenvuelve el romanticismo estará fuertemente marcado por la influencia de la Revolución Francesa, su nacimiento y su derrota, por las guerras napoleónicas y por el surgimiento de los movimientos nacionales, este panorama nos ilustra para entender el estado de convulsión permanente que vive Europa durante las primeras décadas del siglo XIX.

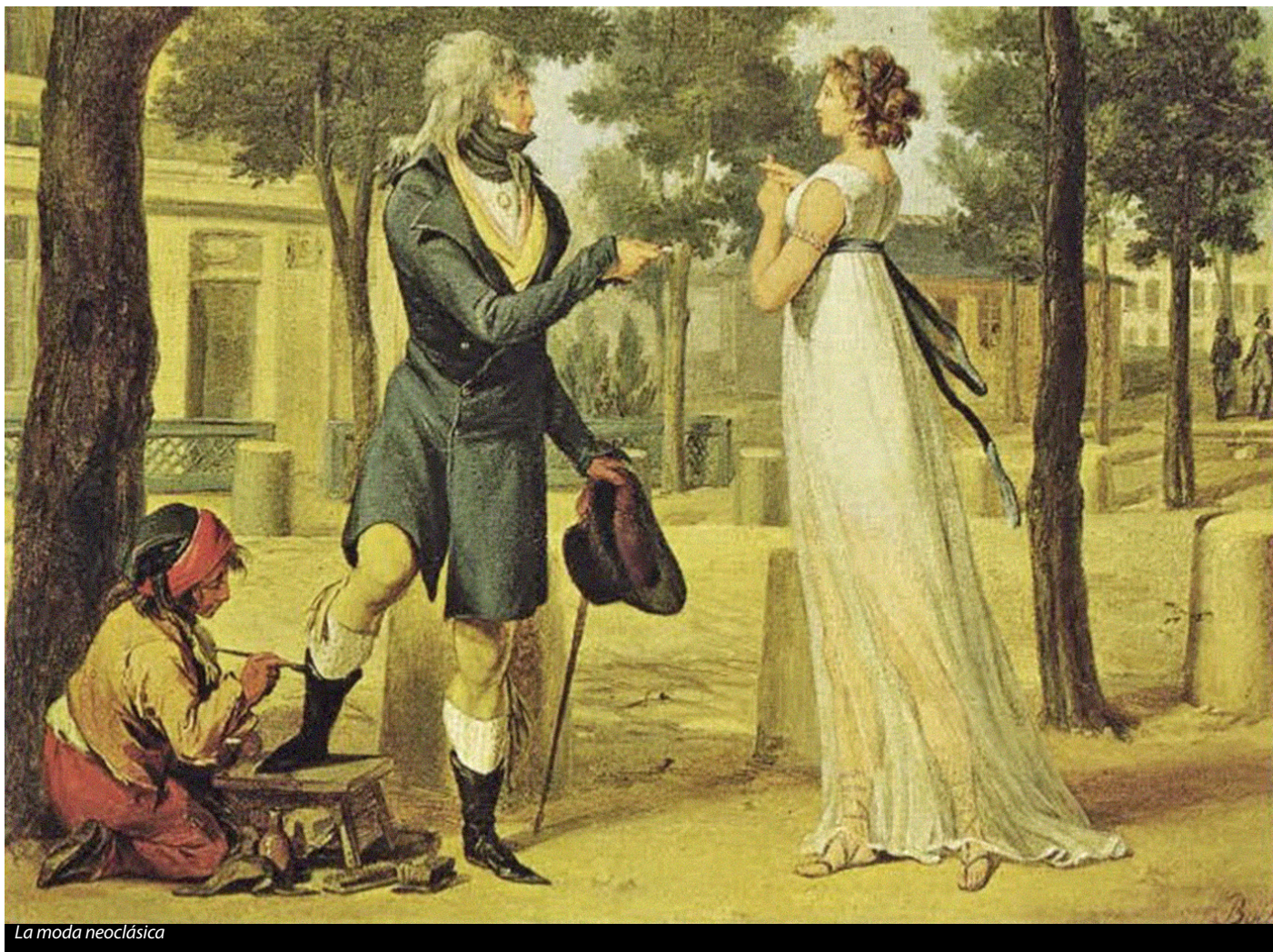
Este contexto trasladado al campo cultural implica para el arte en general una sensación de “crisis” (De Paz), que deviene en la necesidad de ruptura con el clasicismo francés imperante y con el racionalismo preexistente.

Dos claros antecedentes de este arte de crisis serán, por una lado el movimiento Sturm und drang y por el otro la publicación de “El Joven Werther” de Goethe. Este último tendrá una clara influencia en modas y posturas sociales por venir.

STURM UND DRANG

En ningún país encontraremos tan marcado la impronta del romanticismo como en Alemania, a tal punto que el romanticismo alemán será sinónimo de nacionalismo, de particularidad, no solo será reacción ante el clasicismo francés, será una valoración de la identidad germana.

Por otra parte el romanticismo alemán comparte con sus similares del resto de Europa, la necesidad de superar el rígido corsé puesto por el clasicismo a la creación de arte, pero lo que la distingue es su gran producción



La moda neoclásica

en el campo de la literatura, su revaloración del lenguaje y fundamentalmente su creaciones en el campo del pensamiento, de mas esta decir que su influencia en esta rama se hará sentir hasta bien entrado el siglo XX.

Como inspiradores de este movimiento se destaca J. Hamann, cuyos trabajos alrededor del lenguaje postulan el origen religioso del mismo y por lo tanto comprender el lenguaje significa comprender el universo, no será el conocimiento científico y racional el camino a seguir, se debe rastrear la verdad y la belleza legada por Dios en la palabra, en la poesía.

El siguiente precursor será J. Herder, con él la procedencia divina del lenguaje es superada, ahora se convierte en la principal facultad de hombre, la que permite el conocimiento, Herder postula reasumir el papel de los mitos, de entender a la mitología como elemento fundante de las particularidades, "lo mítico" que lleva a asumir la conciencia histórica a cada pueblo "cada historia hablo y pudo ser historia" (Casullo). El tercer autor importante es J. Goethe que veremos en el siguiente punto.

Según Casullo en el *Sturn und Drang* se prefiguran las características más salientes del romanticismo en plenitud, a saber, se realiza la importancia del sentimiento, las sensaciones y la imaginación en la creación del arte, la no existencia de reglas, cada artista se dará sus propias reglas, la importancia del lenguaje como camino del conocimiento, valoración del papel de los mitos, se remarca el papel del "genio creador", en él, no hay imitación, hay irracionalidad.

Aun con sus posturas revolucionarias respecto al pasado, aun con su fuerte sentido idealista, tanto el romanticismo alemán como el europeo en general no dejan de ser un arte burgués. Es revolucionario por su planteo estético, por la novedosa implicancia de la subjetividad del artista en su creación, por la valoración de la conciencia histórica, por el papel que asigna al espíritu de cada pueblo, pero nunca romperá los

límites de esta clase social, la estética romántica es y será una estética burguesa.

GOETHE "LAS DESVENTURAS DEL JOVEN WERTHER"

Muchas son las características de la novela de Goethe que lo emparejan con el movimiento romántico, y muchas de ellas preanuncian la estética por venir. Si bien no hay heroicidad en Werther, indudablemente es un "héroe romántico", mejor dicho es un arquetipo romántico ¿por qué?

Por su postura extrema y exaltada frente al amor, ante lo que ama. Por la totalidad casi irracional que lo invade al sentir la preeminencia de sus sentimientos.

Por la idealización de la figura femenina, en especial las virtudes de mujer encarnada en Lotte. Por el rechazo de los valores burgueses "filisteos" encarnados por Albert.

Porque nuestro héroe asume a lo largo de toda la obra su inevitable fin trágico.

Porque es un solitario, carece de entorno. Y porque a veces nos trasmite melancolía por un pasado más dichoso.

Werther se nos presenta como un artista, siente como un artista y el arte es su expresión. Carece de sentido economicista de la vida, a pesar de ello es un burgués y lo asume.

Al inicio de la obra Werther (12 de mayo) nos cuenta sus sensaciones ante la presencia de la naturaleza, el impacto que tiene en sus sentidos todos esos colores, esos olores y la necesidad de plasmarlos, de transmitir el placer de lo bello por lo bello mismo, aquí nos puede ayudar Kant y sus nociones de lo bello y lo sublime, dice Werther "desfallezco y sucumbo ante el poderoso esplendor de estas visiones", su actitud ante sus sentidos nos hablan de un romántico.

Hay un pasaje de la novela (12 de agosto), que pinta claramente la diferencia entre el pensar de Werther y Albert, cuando discuten so-

bre el valor y juicio de las acciones, luego de la broma del joven con las pistolas, Werther reflexiona ante el suicidio, frente a la acción desesperada de un padre o de un hombre en una situación extrema, Werther entiende que son justificables, difíciles de condenar desde su romanticismo, otras son las ideas de Albert, el no puede aceptar nada que se situó fuera del necesario respeto a la ley, nada que escape al orden burgués que él representa "el que sigue los impulsos de la pasión pierde totalmente la razón" nos dice Albert, "ay de vosotros los hombres razonables, ¡pasión! ¡embriaguez! ¡demencia!" contesta Werther.

Razón, normas, reglas, comportamiento lógico, el mundo del racionalista Albert, imaginación, sentimientos, locura, acciones desesperadas e irreflexivas el mundo de romántico Werther. Como buen romántico no se priva Werther de dedicarle a su terruño unas cálidas palabras, su recuerdo del lugar nativo son dulces, al regresar a él nos dice "un peregrino en tierra santa no encuentra tantos lugares de religioso recuerdo". (9 de mayo)

No obstante la lectura nos indica que Werther es un exiliado interior, en ningún lugar encuentra tranquilidad, ni cerca ni lejos de lo que ama, tanto ha maximizado su sentir que "no se haya", siempre está disconforme, "soy un peregrino del mundo"; ¿a dónde me dirijo?". (16 de julio)

La mejor definición de Werther como romántico y su postura ante el clasicismo, esta dado por el mismo, "... lo mejor que hecho aquí son mis dibujos. El príncipe siente el arte y lo sentiría con más fuerza si no estuviera limitado por la terminología de costumbre y el repugnante formalismo científico". (11 de junio)

ROMANTICISMO Y ESTÉTICAS DEL VESTIR

A este espíritu del romanticismo no será

indiferente la sociedad a la hora de la vestimenta, si la estética romántica buscaba exaltar a los sentimientos por encima de la razón, pues a la hora de vestirse se buscara exactamente lo mismo.

Si el Romanticismo como movimiento cultural proponía la exaltación del propio individuo y la naturaleza, también propuso la búsqueda de una identidad colectiva. Contradictoriamente a esta búsqueda apasionada de la libertad, es decir la libertad idealizada como realización se contrapuso e impuso un modelo conservador y paternalista. Paradójicamente el romanticismo terminó por alentar un ideal de mujer, sumisa y secundaria que la recluía casi exclusivamente al ámbito doméstico. Si, el romanticismo fue la tumba de las aspiraciones revolucionarias de la mujer, aquella que tomó las calles en 1789 y 1830. Aquella que bebió los vientos de libertad y movimientos en su propio cuerpo de manos de la moda del neoclasicismo.

Ese conservadurismo significó el retorno de elementos del Barroco y del Rococó como el corsé. El cuerpo de la mujer volvía a inmovilizarse acorde a su rol estático en la sociedad romántica, burguesa y patriarcal del siglo XIX.

Más a pesar de la retracción, llegaban de la mano de primer romanticismo, las etéreas gasas, los tules y sedas, los encajes y bordados, los terciopelos y brocados, los lazos y las flores, las piedras y plumas. Los elementos comenzaban a jugar a la hora de la nueva sociabilidad, los nuevos ámbitos y las nuevas formas de la comunicación social sus signos no lingüísticos: la vestimenta como representación de la propia identidad.

EL ROMANTICISMO Y LA REVOLUCIÓN BURGUESA EN EL ARTE

¿Cómo se despliegan las ideas que enarbola el artista romántico? ¿Como interpreta este hombre a su época y al pasado? ¿Qué ideas

tiene sobre sí mismo el romanticismo?

El Romanticismo se ve a sí mismo como un movimiento de ruptura, traducido al arte y la cultura significa transmitir en sus obras un espíritu de época propio y diferente, una estética, una ontología, que se entienda como un quiebre con el pasado, significa crítica y superación de las expresiones artísticas y aun políticas, preexistentes, justo es decir la fenomenal persistencia que opone el clasicismo, cuyos cánones a lo largo del siglo XIX mantendrán cierta vigencia.

Como partida tomemos la concepción de belleza de este movimiento, la cual se ubica de una manera antípoda con respecto al clasicismo existente, ahora no será la condición científica, ni la visión de cálculo, la razón, regla y método la que especificaran a la belleza, ahora serán aquellos sentidos o mejor dicho parasentidos negados por el racionalismo, a saber la imaginación, la intuición, las cuales darán origen y talla a su concepción de belleza, esto implica que el Romanticismo infunde a su concepción de verdad y belleza una visión fuertemente subjetiva.

Durante la vigencia de este movimiento veremos la importancia que sus intelectuales dan a la noción de Historia, la cual les permite entender y justificar la sana influencia que las particularidades, los usos, las costumbres de cada región tiene en el hombre y entender como cada particularidad nacional "la historia y la tradición" determinan la conciencia del hombre.

Es verdaderamente revolucionario la idea romántica de la importancia del "lenguaje" como trasmisor de la Verdad y la Belleza, el lenguaje convalida su existencia en este mundo, ya no serán los postulados racionalistas de leyes y normas los que necesariamente validen a la Verdad. Pronto le sumaran la imagen.

El Romanticismo se levanta como crítica



La moda ciudadana de la revolución



1) 1830, vestidos para el día. 2) Romántico de día. 3) 1830, vestidos para la noche. 4) Rococó, el estilo cortesano.

y protesta ante el avance de la modernidad, este avance que con sus nuevas tecnologías, sus nuevas relaciones sociales y económicas conllevan una concepción del hombre puramente utilitarista, este será el punto de palanca elegido por los románticos para erigir una concepción de la belleza fuertemente ligada al placer, a la imaginación, a los sentidos más profundos del hombre.

Descubrir la verdad y la belleza, será dejar atrás toda intención de aprehenderla racionalmente, el hombre en su búsqueda deberá dejarse llevar a las profundidades del alma,

se abandona con el romanticismo toda idea utilitaria de la belleza. Comprender la belleza, conocerla en "*función de algo*" es negado y superado, para el romanticismo la belleza adquiere un fin en si misma, sentir la belleza se convierte en finalidad.

No se puede pasar por alto el aporte que desde la filosofía trasmite Emanuel Kant, a las dos facultades, la de conocer y la de desear suma una tercera, la facultad de sentir, cuyo poder cognitivo es nulo, que por su libertad y desprejuicio permite reconocer la belleza, y por ello compren-

der su universalidad, la belleza siempre aspira a la universalidad, a ser aprehendida y reconocida por todos, Kant nos plantea la inexistencia de una finalidad intrínseca en el hecho artístico, no tiene utilidad que vaya mas allá de "*la pura contemplación*".

De Paz, explica al romanticismo como "una espiritualidad, como una estética de crisis", una rebelión ante el clasicismo francés que había expandido su influencia cultural a toda Europa, esta rebelión romántica e intelectual llevara como bandera "*las especificidades nacionales*" y

"las influencias e intercambios recíprocos", por todo el continente se extiende la condena al racionalismo imperante "la glorificación de la intuición, de la imaginación, de la pasión" (De Paz).

VESTIR AL ROMANTICISMO

Para 1830 se despliega imponente y hegemónico el primer romanticismo en la moda. El neoclásico que a duras penas se sostiene en la década del veinte es prontamente olvidado.

Retorna la circularidad al cuerpo, los hombros toman un volumen inusual y la cintura baja a una cadera que ya se muestra rotunda.

Peinados cuidadosamente esortijados y sombreros a los "bonnet" están a la hora del día en todo el continente. El cabello se trabaja para logara el efecto ondulado hasta formar pequeños rizos "caracoles" y luego se compartimenta en "tres protuberancias radiales: una en cada sien y otra a guisa de moña alta sobre la nuca".

Este tipo de peinados permite el uso desde capotas de ala ancha, enormes sombreros de grandes lazos y plumas hasta el más sencillo bonnet.

En este año se imponen las mangas "gigot" y las faldas toman volumen a base de la superposición de enaguas, aun se debe esperar unos años para la irrupción de la crinolina. La cintura se vuelve menuda a la presión del renacido corsé del rococó.

Las mangas gigot (jamón) se convierte en uno de los aspectos más salientes visualmente de la moda del primer romanticismo. Su gran tamaño se torna exagerado, " a las mujeres se las comparaba con las hormigas o las "bottle spiders", por sus cinturas diminutas y sus faldas en forma de campana. Había por lo menos una docena de formas diferentes de mangas con nombres como: "Cavalier", "Donna María", "Sultan", "Medici" o "Marino Faliéro"

En definitiva, el cuerpo vuelve a tomar sus curvaturas, que aunque no son naturales, se alejan de la inexistencia de curvas que había planteado la moda Imperio. Se acortan temporalmente los largos de los vestidos dejando ver la delicadeza de unos tobillos adornados por medias finas y ajustadas que retornaran con la moda victoriana.

Gracias a los desarrollos textiles de la revolución industrial, las telas se vuelven cargadas, adornadas, brocadas al estilo siglo XVIII pero baratas y ahora al alcance de una emergente burguesía y clase media.

A pesar de cierto éxito del escote tipo barco que daba una sensación de mayor ancho en pecho y hombros (de allí el uso de Pelerinas para cubrir hombros y pecho) estos elementos pierden ante el conservadurismo en ciernes.

El vestido escotado y los textiles más delicados serán reservados solo para ocasiones sociales, reuniones en salones donde se escuchaba música y se bailaba o para las funciones de teatro, es decir para los ámbitos de sociabilidad de la emergente clase burguesa.

Los trajes comunes para el día cuentan con un escote alto, cerrados. Las mangas gigot son más largas y más abullonadas en la parte superior para así facilitar la actividad de los quehaceres. Como dijimos se imponen los materiales rígidos, de colores apagados u oscuros y con estampados sencillos.

Dice Lucy Johnston (2007) "...la prenda fundamental para el cuerpo era el vestido enterizo o compuesto de falda y cuerpo, llamado en ambos casos "traje". De abajo arriba nos topamos primero con la falda acampanada que exhibe ampliamente la tela del vestido porque sólo recibe decoración en la pantorrilla (volante o pasamanería, flocaduras, tiras de encaje o bordadas). Subiendo, llegamos al centro de todas las atenciones: la cintura estrangulada por un corsé interno y un ancho cinturón externo de realce, flanqueada por dos enormes mangas acolchadas"

Para fines de la década de 1840 el primer romanticismo sufre los necesarios cambios; las mangas se alivianan en tamaño, según González (2005), era muy complicado mantener la forma hinchada de estas mangas ya que, a menudo, estaban hechas de telas finas. Algunas se sostenían con mangas interiores de bucarán (lino o algodón endurecido) que le daban forma. Se ciñen en la parte superior y se pasa de las curvas en forma de globo a una silueta más

angulosa inspirada en el estilo "gothic" (gótico). Poco a poco los cuerpos se hicieron más largos y con un pico que bajaba por delante, con lo que se destacaba la cintura. Poco margen queda para el movimiento, se trata de una indumentaria artificialmente voluminosa que convierte el cuerpo femenino en un cuerpo inmóvil.

Hay en el romanticismo una sensación rebeldía ante el clasicismo, ante el racionalismo, que habían establecido una armonía, un orden a respetar por el artista, tanto en la creación como en su relación con la sociedad, la respuesta del romántico es la ruptura, su ruptura es crisis.

No en vano se puede ver al romanticismo como un movimiento de características juveniles, para muestra, observemos el fervor, la pasión que ponen sus miembros, la generosa irracionalidad que los motiva, el rechazo a una sociedad "cuya norma es la mediocridad", el sino trágico que parece abrazar a estos jóvenes intelectuales.

Por lo anterior, será este movimiento el que dará a luz a la imagen del genio creador, "solitario y maldito", cuya popularidad llegara inclusive hasta nuestros días, "el romanticismo político era hermano del romanticismo de la vida interior". (De Paz)

En términos del vestir en el primer romanticismo se mezclan dos componentes contradictorios y permanentes del ideal burgués: el deseo de cambio por un lado, la intención de conservar por el otro.

La revolución francesa, pese a las expectativas de las actrices no se consolidó en un grito de libertad para las mujeres, y el romanticismo se llevó toda posibilidad. El ámbito "natural" volvía a ser el domestico. Es el retorno de los manuales de educación femenina, cuyo mayor exponente es La perfecta casada de Fray Luis de León, allí se describe que se espera de la mujer: fidelidad, servidumbre y amor a Dios, "no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídense con lo que son y conténtense con lo que es de su suerte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola".

Innovación y establecimiento de un nuevo orden marcan la emergencia de la sociedad burguesa, una vez instalado el instinto de conservar se torna en principal. El rol de la mujer será la del ángel del hogar, mientras afuera se apagan los fuegos revolucionarios.

Bibliografía

Cassirer E., "Problemas fundamentales de la estética" en "La filosofía de la Ilustración", FCE, Mexico, 1997

Casullo Nicolas, "Carpeta de trabajo", unidades III y IV, catedra AEHO, UVQ, 2000

De Paz Alfredo, "Romanticismo y revolucion " y "Una crisis global" en "La revolucion romantica ", Tecnos, madrid, 1992

Digital collections de Washington Educativa

Goethe Johann, "Las penas del joven Werther", norma, bogota, 1999

Gonzalez Pablo, Pieza del mes de Octubre 2005 del Museo del Traje.

Johnston Lucy, La moda del siglo XIX.

Palmade Guy, "La época de la Burguesía", editorial Siglo XXI, 2000.



“INDUMENTARIA A PARTIR DEL PROCESO DE HIBRIDACIÓN CULTURAL ENTRE PERÚ Y ESPAÑA”

POR MARGIE ESPINOZA MORALES¹

El presente trabajo se centra en el proceso de hibridación que se dio tras la conquista del territorio que actualmente es Perú por España, rescatando los elementos más importantes de la indumentaria de cada cultura. Mediante un proceso de diseño se hibridaron el arte textil peruano y las tipologías masculinas de España del siglo XVI generando nuevos productos de indumentaria femenina que se comercializan en la actualidad. Según Alejandro Jodorowsky (s/d): “Cuando los países se desmoronan y se caen, lo único que queda de ellos es la cultura, por eso es tan importante. Un país sin cultura va a la desaparición. Creo que hay que dedicar un capital a la cultura, crear productos útiles para el ser humano, tanto para su consumo como para su conciencia”.

INTRODUCCIÓN

Cuando por primera vez, en el año 1532, el conquistador español Francisco Pizarro y sus hombres desembarcaron en Tumbes, se sorprendieron al encontrarse con el Imperio incaico, que se extendía desde la actual República de Ecuador, pasando por todo Perú, más de la mitad de Bolivia y Chile hasta ocupar la región noroeste de

la República de Argentina; contando aproximadamente con doce millones de habitantes. Fue aquí donde, en los primeros años de la conquista española, se generó una situación de conflicto tal, que obligó al grupo dominado a adoptar rasgos de la cultura dominante. Esta adopción no implicó una verdadera asimilación por parte de los nativos que se resistían a dejar sus costumbres.

La conquista y colonización del Perú, marcada por el derrumbe de uno de los imperios más grandes e importantes de la América prehispánica y su reemplazo por otro de origen europeo, marcó la historia de este país, lo cual se ve reflejado en la actualidad, en su mestizaje cultural, en sus costumbres, que hacen de él un país fascinante.

Uno de los atractivos más destacados es su tradición textil, que a pesar del paso del tiempo se mantiene vigente, no solo reflejando el alto valor de sus materias primas, como el algodón y el aprovechamiento de las fibras de camélidos, sino también en las técnicas empleadas para su confección. Cada estilo contribuye a reconstruir una cultura que se resiste a desaparecer y da testimonio de un

¹ Licenciada en Diseño de Indumentaria y Textil – Universidad Siglo 21 – Córdoba

mundo diferente al occidental.

Por otro lado, España trajo los elementos propios de la cultura occidental, como por ejemplo, otros conocimientos intelectuales (científicos, literarios, filosóficos) transmitidos a través del idioma castellano, la escritura-fonética, la religión católica, el café, el papel y la imprenta. Sumado a ello, el traje español ha sido portador de valores jerárquicos, políticos, religiosos y estéticos, logrando desarrollar magníficas tipologías.

Las costumbres y estilos de vida del Perú previos a la conquista fueron reducidos ante las creencias de origen español y no se realizó una amalgama equitativa entre ambas. Por el contrario, la corona española impuso su dominio sobre los restos del Imperio incaico, oprimiendo y sometiendo a la población nativa al aprendizaje forzado de una ideología extranjera y desestimando la propia.

HIBRIDACIÓN

El concepto de hibridación tiene sus orígenes en la biología. Se define como la hibridación biológica a la fusión que se produce por el cruce reproductivo entre dos especies distintas, para dar lugar a otra con características mixtas. Puede ser un proceso natural, aunque es más común que sean las alteraciones intencionales del hombre las que producen este fenómeno. El concepto de hibridación pasó de la biología a su empleo en otras disciplinas. Ganando campos de aplicación, pero perdiendo univocidad, ha pasado a ser un término equívoco. Por ejemplo: en ecología, hibridación es el proceso de mezclar diferentes especies o variedades de organismos para crear un híbrido. En ciencias sociales, se usa el término para describir el proceso de mestizaje cultural (García Canclini, 2005), en el cual grupos sociales se apropian de múltiples identidades de diversas interconexiones culturales, cambiando la manera con la que hasta ahora se había hablado sobre identidad, cultura, desigualdad, multiculturalidad, mestizaje. La hibridación social es un fenómeno multiforme y de gran complejidad con el que se vinculan algunas de las transformaciones sociales de las tres últimas décadas. El término híbrido es una característica antigua del desarrollo histórico, existen antecedentes desde que comenzaron los intercambios entre sociedades, en los tiempos en que el trueque era la forma de comercialización, hasta que los primeros valientes viajeros se aventuraban en otras tierras llevando consigo objetos desconocidos que despertaban la curiosidad de los grupos humanos con los que se encontraban.

Otro de los hechos históricos al que se puede aplicar el término hibridación es para describir el fenómeno ocurrido a partir de la expansión europea hacia América a partir del siglo XV.

Con la llegada de los conquistadores españoles, que lucharon por conquistar e imponerse, que convivieron y se relacionaron con los habitantes de estas tierras, se generó el primer hito de hibridación. El encuentro de estas dos culturas generó las nuevas expresiones culturales, que también alcanzaron a la vestimenta.

La hibridación cultural trata de unir procesos socioeconómicos, en los que estructuras y prácticas discretas, que existían en forma separadas, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas. Donde pasan de formas distintas a otras más semejantes, sin dejar que ninguna sea pura, sino una mezcla de una variedad de acontecimientos (García Canclini, 2005). Las nuevas estructuras son el resultado de este proceso de hibridación, por lo cual no pueden ser consideradas fuentes puras. Pasando de formas más heterogéneas a otras más homogéneas y luego a otras relativamente más heterogéneas, sin que ninguna sea pura o plenamente homogénea, según lo describe el sociólogo Brian Stross (citado en García Canclini, 2005).

La hibridación expresa también una relación de conflicto entre prácticas sociales hegemónicas y subordinadas, considerándolo una fuerza social de cambio y contribuyendo a identificar y explicar múltiples alianzas fecundas de las culturas étnicas nacionales con las de la metrópolis, poniendo en evidencia el rendimiento y el poder innovador de muchas mezclas interculturales.

PROCESOS DE HIBRIDACIÓN CULTURAL

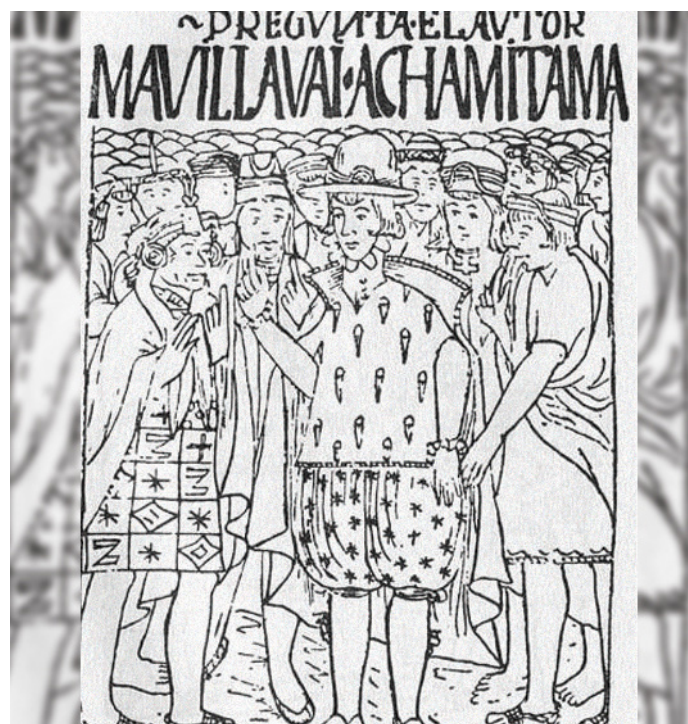
Los procesos de hibridación muchas veces suceden de modo no planeado o como consecuencia imprevista de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Surgen de la creatividad individual y colectiva, no solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico, buscando reconvertir un patrimonio para reinvertirlo en nuevos contextos, llevando a relativizar la noción de identidad.

Pierre Bourdieu define a una cultura de reconversión, como aquella que utiliza estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador, las burguesías nacionales adquieren los idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales económicos y simbólicos en circuitos transnacionales (citado en García Canclini, 2005). Asimismo, se encuentran estrategias de reconversión cuando los migrantes campesinos adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad o vinculan sus artesanías mediante la utilización productiva de recursos anteriores con usos modernos para atraer a compradores urbanos. Con la llegada de los españoles, los incas pasaron por una adaptación a las costumbres de la cultura española, que generó cambios pero al mismo tiempo lograron mantener parte de sus costumbres.

PROCESO DE HIBRIDACIÓN QUE SE DIO CON LA CONQUISTA DEL IMPERIO INCAICO

La conquista española (1531 – 1536) constituye un factor de ruptura en el proceso histórico de las regiones andinas; un acontecimiento que puso fin a un largo período de desarrollo autónomo y que marcó el inicio de un largo período de devastadora presencia hispánica en los Andes, cuyas consecuencias aún se pueden percibir en la actualidad. Sin embargo, debemos indicar que las poblaciones indígenas conquistadas no fueron totalmente aculturadas, ni disueltas en nuevas culturas concentradas, sino que respondieron de manera muy diversa ante la conquista y la dominación colonial españolas, generando nuevas expresiones culturales. Los nativos adoptaron fragmentos dispersos de la cultura europea incorporándolos a sus estructuras tradicionales.

La tripulación española estaba conformada sólo por hombres, lo cual hizo que se diera rápidamente el mestizaje, representando el encuentro biológico entre estas dos culturas (Wachtel, 1976). A la dieta básica de alimentación andina, basada en el maíz, la quinua, la papa y carne de llama, se le añadieron el trigo, la cebada, el ganado vacuno español, y a esta se sumó el cultivo de frutos y legumbres.



Llegada de Francisco Pizarro – Nueva Crónica y Un buen gobierno.



Convento de Santo Domingo-QORIKANCHA.

En 1580 se fundó la escuela de Huancayo para la enseñanza de los hijos de los curacas y los incas más ricos, enseñándoles la lengua y escritura española, pero manteniendo los quipus (cuerdecillas anudadas) que se empleaban para la contabilidad en el Imperio Inca (Baudin, 1938). A la vestimenta se le sumó el corte del tejido, no permisible en el mundo andino y la manufacturación de prendas por cortes. Es importante destacar que a pesar de la inserción de nuevas tecnologías, se mantuvieron otros elementos como el uso de las fibras metálicas, como aluden las crónicas al referirse a las prendas usadas en los eventos incas confeccionadas en oro y plata.

El varón empezó a usar pantalón hasta la rodilla, ceñido al muslo y chaquetilla. El Anacu (túnica) femenino se cambió por polleras y blusa. Estas piezas básicas de corte español fueron complementadas con piezas y elementos nativos, cuyo colorido, largo y ornamentación varió según los espacios geográficos (Rieff, 2008).

El vestuario inca estaba compuesto por una túnica (camisa) que para los hombres llegaba hasta la rodilla y en el caso de las mujeres hasta los tobillos, una capa rectangular (manta) y ojotas de cuero o de paja trenzada para ambos casos. Los hombres cubrían sus cabezas de cintas de colores y formas distintas que permitían saber el origen de quienes las llevaban y las mujeres un amplio cinturón (chumbi) de colores variables. A esta vestimenta se le incorporaron prendas de Castilla-España, materiales como el terciopelo o seda. Utilizaban en ciertos casos prendas del traje español como los calzones hasta las rodillas, zapatos, en algunos casos botas, jubón e incluso el sombrero que eran hecho con fieltro y que se utilizan hasta la actualidad en las zonas andinas.

LA HIBRIDACIÓN EN EL PERÚ ACTUAL COMO IDENTIDAD CULTURAL

La identidad es el conjunto de valores, tradiciones, creencias, símbolos y modos que se dan dentro de un grupo social, en el que los individuos que lo conforman se sienten identificados y con un sentimiento de pertenencia. La indumentaria que cada individuo elige llevar representa el lugar de pertenencia de la sociedad a la que pertenece (Estwistle, 2002).

La identidad cultural peruana, es resultado de una hibridación que se inició tras la conquista española, surgiendo nuevas costumbres, normas y estilos de vida que se mantienen hasta la actualidad. La mayoría de la población peruana es mestiza, los idiomas oficiales son el español y quechua. Es considerado un país religioso, tras el impulso de la llegada de las órdenes evangelizadoras como los dominicos, los franciscanos y los agustinos, los cuales lograron que el catolicismo se convirtiese en la religión con mayor número de fieles. En la mayoría de las ciudades se pueden encontrar iglesias católicas construidas sobre restos de templos incas. Las imágenes que se encuentran en estas iglesias son de artistas

locales que hicieron sus propias representaciones de los santos españoles según sus tradiciones incas. En las ciudades más importantes, se pueden observar grandes balcones tallados en madera por los esclavos del virreinato del Perú. Lima, la capital del Perú, se le conoce como la ciudad de los reyes por la gran importancia que tuvo durante este período, y cuenta con una arquitectura muy característica de la época.

El virrey Francisco de Toledo, estableció sustituir este vestido típico de los nativos por el atuendo que utilizaban los campesinos españoles. El resultado fue una mezcla de las dos formas, ya que los nativos adoptaron la forma del vestido español, sumándole los colores tan característicos de su vestimenta típica mediante las técnicas del bordado. Hoy podemos apreciar esta vestimenta en las comunidades andinas y en los trajes de las danza típicas.

Ejemplo de esta hibridación es la marinera, baile típico del norte del país que tiene sus orígenes en Europa. Durante esta danza, en algunas ocasiones el hombre-Chalán acompaña a su pareja montado en un caballo mientras que la mujer va a pie.

PERÚ, UN PAÍS LLENO DE RIQUEZA TEXTIL

Perú es un país que presenta una diversidad étnica y cultural, con una historia que se basa en lo andino y que no obstante, tuvo influencias generadas por la conquista española. Su historia, su cultura, su arte, sus danzas y su indumentaria son el reflejo del proceso de hibridación que se dio como resultado de la integración de las costumbres europeas y las incaicas. Cuenta con uno de los legados textiles más importante del mundo, heredado de las antiguas civilizaciones precolombinas (cuya máxima expresión se dio en la cultura Paracas, situada a lo largo de la costa sur central del Perú). Los antiguos peruanos desarrollaron extraordinarias técnicas textiles (tejido, teñido, etc.), supieron cultivar el algodón (en la costa se produjeron hasta seis tonos naturales) y aprovechar las fibras de los camélidos andinos; tradiciones que hasta la actualidad han sobrevivido y se han industrializado posteriormente (Instituto de Cultura de España & Instituto de Cultura del Perú, 2010). Los primeros testimonios arqueológicos de la manufactura textil han sido registrados hacia el 8.000 a.C., en la cueva seca Guitarrero ubicada en el Callejón de Huaylas en el departamento de Ancash. Las piezas más antiguas muestran tramas enrolladas manipuladas con los dedos (Rieff, 2008).

Con la aparición del telar aproximadamente el 2.000 a.C. se estableció un hito que permitió complejizar las estructuras y contar con una infinidad de técnicas de representación y terminaciones, alcanzando una verdadera producción de imágenes cuyos efectos son posibles apreciar hasta hoy en los textiles andinos. Motivos de animales, humanos y geométricos que se repiten, invertidos, entretreídos y dispuestos como reflejos exactos omnipresentes de la cultura andina (Rieff, 2008).

Cumplieron funciones, no sólo de protección y abrigo, sino rituales y de demarcación del lugar social de quien los portaba. Al dios de los tejedores incas se le conocía con el nombre Topaco Viracocha.

El arte textil alcanzó un gran desarrollo debido al uso de diferentes materiales y técnicas para su elaboración, no olvidemos que la cultura inca se enriqueció gracias a la conquista de otras etnias andinas). Utilizaban el pelaje de los camélidos y el algodón para la elaboración de sus textiles. La lana se obtenía del pelo fino de los “carneros de la tierra”, nombre que dieron los españoles a los camélidos (la alpaca, la llama, el guanaco y la vicuña). La llama y la alpaca fueron los primeros animales domesticados por los incas, los cuales se criaban muy bien en el clima frío de las montañas. La llama era utilizada como un animal de carga, su vellón se mezclaba con las fibras de alpaca para obtener mejores resultados. La fibra de alpaca, sedosa, fina, rizada y esponjosa, presentaba la mayor cantidad de colores. La vicuña, la más pequeña de los camélidos sudamericanos, es valorada incluso en la actualidad por poseer la fibra más fina del mundo.

La lana de estos camélidos presenta propiedades que ninguna otra fibra artificial puede igualar, como la capacidad de absorber la humedad, manteniendo un calor agradable en tiempo de frío, repelencia inicial al agua, capacidad de enfieltarse, etc. Los camélidos se esquilaban cada dos años en una ceremonia llamada “Chaccu” y luego eran puestos en libertad, así protegían la especie. Esta técnica antigua se continúa practicando por las comunidades andinas peruanas.

Los antiguos peruanos utilizaron el algodón en sus confecciones textiles. El hilado del algodón fue utilizado en la tapicería inca y antes en las culturas de la costa del Perú como la paracas, la nazca y la huari. Éstos emplearon esta fibra para tejer sus ropas y de esta manera poder luchar contra el calor, ya que permitía el paso del viento y proteger la piel. Lo conocían bajo el nombre de “uctu”, en quechua, y era apreciado por sus cualidades de resistencia, suavidad, finura y brillo, que al tacto se sentía como seda. Se cultivó en los valles costeros del norte peruano, donde los arbustos de algodón crecían de 3 o 6 pies de alto. (Gillow & Sentance, 2000).

Hoy, cual maravillosa herencia, está aún viva en las delicadas prendas que se confeccionan con esta fibra, acopiando y seleccionando previamente el mejor algodón de Perú. Los artesanos lo utilizan en sus creaciones junto con la lana, el diferente grosor de ambos materiales da un aspecto característico de relieve.

Hacia 1400 AC, la cultura paracas había desarrollado una gama de más de 100 matices diferentes de color, Los tintes se obtenían de diversas materias primas de origen animal, vegetal y mineral. Pero la gran mayoría de ellos eran extraídos de las plantas. La calidad y definición extraordinaria se mantienen hasta la actualidad en los mantos hallados de esta cultura (Taranto & Marí, 2003). Los colores

fueron aplicados a la lana y al algodón de diversas maneras, antes de hilarlos o en el tejido mismo (Gisbert, 1987).

Los procesos que se desarrollaron para elaborar tejidos fueron son diversos, la técnicas dependía del tipo de prenda a confeccionar, el tipo de material e hilos empleados. Se podían realizar tejidos utilizando únicamente los dedos, mediante la técnica del anudado (Quipus), pero los resultados más interesantes se lograron con el uso del telar. En el Imperio inca existieron básicamente tres tipos de telar: el de cintura, el horizontal y el vertical. La técnica de tapicería era para la confección de prendas más gruesas, con la técnica del brocado se realizaban paños y la cara de urdimbre servía para tejer uncus (Martínez Armijo, 2005). Los incas usaron principalmente las técnicas de cara de urdimbre y cara de trama para la confección de sus vestimentas tanto femeninas como masculinas. De los textiles encontrados se hace difícil distinguir las urdimbres de las tramas, debido a que pudieron ser tejidos en ambas las direcciones, y a los bordados que cubren los mantos.

DISEÑOS EN LOS TEXTILES

Para la manufactura de los textiles, todo era pensado con anterioridad, nada era dejado al azar, incluso a la elección de la materia prima, dependiendo de la función que iba a desempeñar la pieza final. El espacio (que en el textil está relacionado con el lugar de trabajo) y el tiempo, nos dan a entender que el manejo del calendario para el buen uso de los materiales así como cada uno de los motivos representados en los textiles, tienen un significado. En la actualidad hay estudios que demuestran que los motivos representados en los textiles fueron una forma de escritura que se dio en el Imperio inca.

Los motivos que se encuentran son del ámbito de la naturaleza: la tierra, el mar y el cielo. Entre los del ámbito religioso están los personajes de rituales, como los danzantes disfrazados y las deidades antropomórficas. El cóndor, que representa la independencia, es el mensajero de los dioses y de los espíritus, el puma simboliza la sabiduría, la fuerza, la inteligencia. La serpiente, que simboliza el gobierno, evoca el mundo de los muertos, la cruz representa a los 4 suyos por los que estaba constituido el Imperio. El diseño compositivo de la superficie tejida se caracteriza por dos tipos de estructura:

Convencional y simétrica, que utiliza módulos repetidos en forma de damero o elementos sueltos que se alternan, cambiando o no el color. Pueden contener al personaje mítico, vegetal o animal.

Asimétrica, con elementos sueltos y diversos. Este criterio fue menos utilizado.

Los diseños textiles incaicos se forman con motivos bordados o pintados que se repiten a lo largo del textil, modificando el color del motivo. La mayoría de los motivos están bordados en dos estilos diferentes. Por un lado, está el bordado geométrico, que



Centro de Textiles Tradicionales del Cuzco.

consiste en líneas rectas y ángulos con versiones más pequeñas del motivo principal que va en el centro. Los motivos pequeños van cubriendo los espacios en blanco del textil. Los dibujos lineales o geométricos presentan temas como jaguares, pájaros y serpientes, siempre de contorno angular. Por otro lado, existe el bordado curvilíneo, en el cual cada una de las figuras es única y exótica, y se repiten con variantes menores. Los dibujos curvilíneos, presentan motivos de bailarines, guerreros, pájaros, peces. Es normal ver combinaciones de varias figuras para formar monstruos en forma de dragón o demonios que en parte tienen aspecto humano.

ESPAÑA EN EL SIGLO XVI - CONTEXTO HISTÓRICO

En 1469, se produjo la unión matrimonial de los reyes católicos entre Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón formando así el reino de España. Este acontecimiento tuvo como consecuencia la unificación española bajo una sola corona y religión, el catolicismo. Ambos reyes fueron reconocidos por la iglesia como los defensores de la fe y como soberanos, lo cual significaba que tenían la autoridad de hacer leyes, modificarlas y hacerlas cumplir mediante la legislación. La sociedad estaba dividida en distintas clases con sus propios símbolos sociales expresados en costumbres, moral e indumentaria, marcando las diferencias entre éstas. La clase alta debía dar una imagen de ocio y felicidad permanente, demostrando su abundancia de recursos y de gusto refinado (Bianchi, 2005).

Uno de los acontecimientos más notables que se dio en este siglo es el proceso de expansión y crecimiento del comercio como resultado de la conquista de América. Este gran acto histórico abrió las rutas comerciales a través de los océanos lo cual efectuó profundos cambios en la percepción del planeta, revolucionando la ciencia en cuanto a sus investigaciones, que se habían



Rutas del comercio español s. XVI.

hecho más extensas e importantes. Finalmente vale mencionar el surgimiento e imposición de una nueva filosofía, el humanismo, que proponía una nueva la visión sobre la realidad. El siglo XVI, se vio marcado por movimientos culturales e intelectuales italianos que exaltaban la cultura clásica: el Humanismo y el Renacimiento. Ambos tenían como fundamento buscar e impulsar la cultura a través de la recuperación del legado de la época clásica de Roma y Grecia (Ibarra y Rodríguez, 1913).

LA INDUMENTARIA

La estética de la indumentaria no podía quedar de lado en esta época. Anteriormente, cada país tenía su propia vestimenta, este siglo se diferencia del pasado por la unificación gracias a la comunicación y el transporte de mayor rapidez y efectividad.

Los hombres comenzaron a tener mayor conciencia de sí mismos, por lo que la indumentaria adquirió mayor importancia. Tanto con sus actitudes y como por su vestimenta, los reyes generaban un fuerte impacto en la sociedad, donde la moda era el pasatiempo de las clases altas y una preocupación de las próspera clase media (España, 1998).

Las prendas eran confeccionadas por sastres, quienes adaptaban sus creaciones a las exigencias y gustos de los clientes. Cada modelo estaba reglamentado por su poderoso gremio. En España en 1516, se realizó un censo por oficios, con el cual se había confirmado la existencia de 116 sastres. Desde allí, se dio comienzo a la creación de redes de negocios estrechamente relacionadas con oficios específicos por regiones, pueblos o ciudades. El desarrollo de estas redes fue de gran importancia durante la época. La tienda, el hogar y el taller se localizaban en el mismo lugar y era habitual que un cliente realizara varias visitas sólo por una sencilla prenda. Los sastres ambulantes atendían a la gente de campo que no podía acceder fácilmente a los centros urbanos (Dalmau & Janer, 1947).

La clase alta tenía un extenso guardarropa ya que se consideraba a las prendas como inversión y por eso, se les dedicaba tiempo a su mantenimiento y reparación. Al inicio del siglo XVI, la moda se caracterizó por su variedad, riqueza de color y libertad. Sin embargo, a partir del año 1530, comenzó una nueva etapa en España, que dejó de ser receptora de estilos para crear el propio (Dalmau & Janer, 1947). Entre los estilos más influyentes y permanentes se encontraba el conocido "acuchillado" en que se cortan las prendas o las costuras para así generar aperturas que dejan expuesto el forro, que por lo general era de otro color. Aunque esta técnica se usaba principalmente en los trajes masculinos, también aparecía en la indumentaria de las damas (Cosgrave, 2005).

La gorguera apareció en España en 1554 y rápidamente se convirtió en un elemento destacado en la indumentaria de ambos sexos. Su aparición se debió a una dama que tenía un lobanillo en el cuello y lo usó para esconderlo (Dalmau & Janer, 1947). Comenzó como el efecto de fruncir con un cordón el escote de la camisa con la apariencia de un volado que luego se convirtió en un elemento independiente de la prenda. Este típico accesorio alcanzó su perfección gracias al almidón que teñía el blanco del volante y añadía un matiz azulado y amarillento. Las personas encargadas de almidonar los cuel-

los se llamaban abridores y para abrirlo utilizaban un instrumento específico de hierro, más tarde pasó a denominarse cuello o lechuguilla.

Los frunces de la gorguera se plegaron cada vez más, sobresaliendo y agobiando por su altura, estaban hechos de gasa con bordes de encaje dorado o plateado. Las mangas eran muy lujosas y anchas, desmontables y dobles, con una caída hacia atrás. Era posible sujetarlas a la prenda interior o al jubón y se aplicaban diferentes mangas en un solo vestido (Cosgrave, 2005).

Durante la primera mitad del siglo, los trajes de las clases altas eran de un colorido muy vivo, hechos de terciopelo y forrados con tela de oro. Apareció el bolsillo, pero no logró imponerse ya que se corría el riesgo de que porten armas. El bordado español era de color negro sobre fondos blancos y, por los encajes de relieve a la aguja, ha sido considerado uno de los mejores de Europa. España también se dio a conocer refinados guantes de piel adornados con hilo de oro y ribeteados. A los caballeros elegantes se les exigía llevar pañuelos de lino fino bordado o ribeteados con encaje.

A mediados del siglo, a causa del emperador Carlos V, hubo un gran cambio en la moda española: desaparecieron las prendas ceñidas, coloridas y de formas fantasiosas, que fueron remplazadas por una indumentaria de colores más oscuros, preferiblemente negra. Carlos V era conocido por la sobriedad de sus prendas y por el crecimiento económico de la monarquía española. En 1556, Felipe II sucedió a Carlos V como rey y la moda de la corte española fue admirada por toda Europa, donde la copiaron vistiéndose casi siempre de negro por ser el color preferido del rey, marcando así las pautas dominantes de la moda (Laver, 2003). En 1589, en Madrid, apareció el primer libro de geometrías prácticas y patrones de sastrería cuyo autor fue el sastre Juan de Alcega.

El vestir estaba contenido por las leyes suntuarias dictadas por los reyes de España de los siglos XVI y XVII, que tenían como objetivos conservar la distinción de clases y reservar ciertos artículos de lujo para los ricos a través de la regulación y vigilancia de la moda entre las clases sociales, las cuales eran desafiadas por la clase baja, que se burlaba de dichas reglas, vistiendo e imitando comportamientos de la vida que llevaban la clase alta, creando la confusión al querer distinguir la pertenencia de un individuo entre una clase u otra.

LA INDUMENTARIA MASCULINA

La silueta de las prendas masculinas de esta época acentuaba el físico marcando los hombros, acolchonados al igual que los pectorales como un símbolo de poder. También se acolchaban los abrigos y se usaba un cinturón. El relleno de las prendas consistía en trapos de lana, crin de caballo, algodón e incluso salvado. Este trabajo generaba rigidez, que daba un claro reflejo de la característica imagen masculina durante la segunda mitad del siglo XVI (Laver, 2003). El traje masculino estaba compuesto principalmente por el jubón, las calzas y el cuello de lechuguilla, que aumentaba su tamaño y ornamento progresivamente. Las prendas inferiores acuchilladas llegaron a tal extremo de parecer hechas trizas. Aparte, se hacía mucho énfasis en las tiras de las piernas a través del uso de distintos colores y motivos. La ropa diaria masculina mostraba signos de creciente modernidad. El guardarropa contaba con una



Trajes, armas y muebles del s. XVI

variedad de elementos indispensables: La camisa o camison de corte amplio, era de lino blanco símbolo de riqueza, los puños de la camisa, llamados lechuguillas, eran de gran tamaño y almidonados. Su nombre proviene de la manera de la que se disponen los moldes con forma de lechuga (Dalmau & Janer, 1947).

El jubón ha sido la prenda principal del traje masculino, que se reforzaba y rellenaba para generar volumen. Además, tenía una apertura en el centro dejando ver la bragueta. Llegaba hasta las rodillas, con mangas “desmontables” que se podían atar, o no, con cordones en la sisa. La mayoría de los jubones terminaban en punta y se usaban encima de la camisa, y siempre, muy ceñidos al cuerpo, para una mayor exigencia y esbeltez (Laver, 2003). Las Calzas estaban cosidas a las medias y eran la prenda que cubría los miembros inferiores. Las medias se convirtieron en una prenda ajustada y confortable debido a tejedores profesionales. Anteriormente, se cortaban en tejido y se anudaban sobre la rodilla con las jarreteras (cintas finas) que pasaron de ser un elemento funcional a un adorno. Los calzones cubrían el cuerpo desde la cintura hasta las rodillas y contaban con dos fundas, una para cada muslo. Los gregüescos y las trusas eran calzones rellenos con

acuchilladas que se sujetaban a la mitad del muslo y que llegaban desde la cintura hasta la altura de la rodilla generando una prenda semirrígida. El justillo era la prenda equivalente a la moderna chaqueta de traje y se llevaba abierto dejando ver el jubón y las prendas inferiores. Podían tener cuello alto o bajo con mangas desmontables cuyos contornos se terminaban con ribete. El sobretodo se acortó hasta llegar a ser una capeta, el cuello caía sobre los hombros.

CONCLUSIÓN

Las costumbres, la indumentaria, los textiles y sus accesorios forman parte de la cultura y son un testimonio de la forma de ser y de pensar de una sociedad, es decir, son el fiel reflejo del tiempo que les toca vivir, formando parte primordialmente de la historia de la humanidad. El diseño de indumentaria no solo vuelve su mirada al pasado para plasmarlo en el presente, sino que también para proyectar en el futuro. La indumentaria y los textiles deben su desarrollo y su evolución a las culturas ancestrales.

Se toma el concepto de hibridación no para explicar los hechos históricos que se dieron en Perú sino para entenderlos como un proceso de hibridación cultural que generó la identidad actual peruana. Donde

el encuentro de dos culturas distintas se unieron para mejorar sus prácticas. Buscando mediante la unión del arte textil peruano y las tipologías femeninas españolas del siglo XVI generar un proceso de hibridación que permitiera conciliar diferencias entre estas dos culturas en el ámbito textil. Generando productos que sean un reflejo de identidad de la sociedad peruana actual.

Además es importante destacar que en la actualidad se busca rescatar e identificar las identidades locales y nacionales. El diseño como generador de cambio y de difusión y representación se convierte en una herramienta transformadora de cultura.

Bibliografía

- Arrieta, F. (2011). *Fatima Arrieta*. Recuperado el 21 de Agosto de 2012, de <http://www.fatimaarrieta.com/>
- Astor Landete, M. (2008). *La memoria del vestido a través de las fuentes gráficas. En actas del curso "Folklore, literatura e indumentaria"*. Madrid, Museo del Traje.
- Aymarás, C. d. (2010). *Mujeres Aymarás*. Recuperado el 12 de septiembre de 2012, de <http://www.mujeresaymaras.com/>
- Baudin, L. (1938). *El imperio de los Incas y la conquista española* (Segunda ed.). Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional Del Litoral.
- Bernis, C. (1979). *Trajes y Modas en la España de los reyes católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del consejo superior de investigaciones científicas.
- Bianchi, S. (2005). *Historia social del mundo occidental Del feudalismo a la sociedad contemporánea*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Cosgrave, B. (2005). *Historia de la Moda desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dalmau, R., & Janer, S. (1947). *Historia Del Traje*. Barcelona: Dalmau.
- España, M. d. (1998). *La Joyería Española - De Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: García Canclini, N. (2005). *Culturas Híbridas - Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Gillow, J., & Sentance, B. (2000). *Guía Visual De Las Técnicas Tradicionales. Tejidos Del Mundo*. Hondarribia (Guipúzcoa): Nerea, S.A.
- Gisbert, T., Arze, S., & Cajías, M. (1987). *Arte Textil y Mundo Andino*. La Paz: GISBERT & CIA. S.A.
- Hollen, N., & Saddler, J. (2005). *Introducción a los Textiles*. Distrito Federal - México: Limusa, S.A.
- Instituto de Cultura de España, & Instituto de Cultura del Perú. (14 de Febrero de 2010). *MANTOS PARA LA ETERNIDAD - TEXTILES PARACAS DEL ANTIGUO PERÚ*. Recuperado el 23 de Mayo de 2012, de http://www.exposiciones-virtuales.es/mantos_para_la_eternidad/
- Laver, J. (2003). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Lothrop, S. (1988). *Los Tesoros De La AMÉRICA ANTIGUA - Artes de las Civilizaciones precolombinas desde México al Perú*. Suiza : SKIRA - Ediciones Destino.
- Martínez Armijo , I. A. (2005). *Textiles Incas en el contexto de la Capacocha*. Recuperado el 23 de Mayo de 2012, de Acllahuasi: http://www.acllahuasi.com/wp-content/uploads/2010/09/tesis_isabel_martinez_2005_cuzco.pdf
- Moscovich, V. R. (s.f.). *El khipu como registro textil en el Imperio inca*. Recuperado el 23 de Mayo de 2012, de Iberoamerica Global: <http://iberoamericaaglobal.huji.ac.il/Num2/Viviana.pdf>
- Pireme, H., & Domenchina, J. J. (1942). *Historia de Europa: desde las invaciones al siglo XVI*. México, D.F: Panamericana.
- Rieff, P. (2008). *Historia Del Vestido*. Barcelona: Blume.
- Rivera, B. / (s.f.). *Bergman / Rivera*. Recuperado el 31 de Agosto de 2012, de http://www.bergmanrivera.com/es_certifications.php
- Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Taranto , E., & Marí, J. (2003). *Textiles Argentinos*. Buenos Aires, Argentina: Maizal
- Wachtel, N. (1976). *Los Vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española*. Madrid: Alianza.



PEQUEÑO ESBOZO PARA UNA SOCIOLOGÍA DE LA BICICLETA

POR JAVIER FERREYRA¹

"Esos cuerpos hermosos, de bellas piernas, de hermosas caderas, con rostros sanos y descansados, con aspecto ágil y astuto..."

Toda nueva tecnología transforma al cuerpo. Por tecnología entendemos, a la manera de Michel Foucault, toda forma externa al sujeto que opera modificaciones de distinto tipo. Cuando el cuerpo entra en contacto o relación con lo externo, la experiencia del cuerpo tiende a transformarse, porque nada es inocente en la relación del cuerpo humano con su exterior. Ya se trate de un instrumento o de un saber, de una herramienta o de una condición natural, la incorporación de lo externo tiende, en mayor o menor medida, en mayor o menor intensidad, a transformar al sujeto. Los análisis de Norbert Elias nos permiten comprender algunos aspectos modernos del sentido que puede tomar la introducción de una tecnología y las modificaciones derivadas de la relación del hombre con un instrumento nuevo (ya sea una herramienta, ya sea un saber). Cuando Elias observa las transformaciones debidas a la introducción del tenedor en la Europa renacentista (Elias, 1993),

muestra cómo no se trata sólo de la circulación de un instrumento específico en las mesas de la época, sino que señala que el tenedor ha transformado toda una variedad de aspectos de la vida del sujeto: la comodidad, las maneras de mesa, la comensalidad, las reglas de etiqueta, la relación del sujeto con el mundo, la organización del espacio alimentario, el tratamiento de los alimentos, etc. Por un lado, el sujeto ha tenido que aprender a usar ese nuevo instrumento de acuerdo a reglas sociales codificadas y organizadas según códigos varios. Por lo que el saber del sujeto se ha transformado. Al mismo tiempo, se modifica la relación del sujeto con los sentidos sociales que exige la adecuación a un código estricto de uso de ese instrumento. Esto supone un conjunto de técnicas de manejo de los protocolos de uso, de las variedades adecuadas a este uso, de un conjunto de saberes precisos y definidos sobre las maneras de mesa y de reflexión sobre los sentidos que el buen uso del tenedor implica en las relaciones

sociales y las maneras de relacionarse con el otro. Además se define una relación precisa de manejo del cuerpo: usos apropiados y maneras adecuadas de utilizar el tenedor, coordinación de movimientos, reglas precisas de control, protocolo de relación con los alimentos, etc.

Esto conlleva a una gran variedad de cambios en la relación del individuo, no sólo con los demás individuos (reglas de comensalidad, protocolos de clase, distinción, elegancia, etc.) sino también con otros objetos (el uso del tenedor permite cuidar la higiene de las manos y con esto el cuidado de la ropa) y consigo mismo (aprender un saber codificado y adecuarlo a las diferentes situaciones de uso). De forma tal que la introducción de un instrumento simple y sencillo como el tenedor implica una variedad de cambios que relacionan el cuerpo,

¹ Licenciado en Letras Modernas (UNC). Docente de Semiótica y de Sociología de la moda (UES21) y de Historia del Arte (La Metro). Investigador, periodista y fotógrafo.

² Los textos de Michel Foucault en los que desarrolla este concepto son varios. Para una aproximación precisa a

los saberes y las relaciones entre el individuo consigo mismo y con la sociedad. Elias está interesado en señalar lo que llama “el control de las emociones”, es decir, la conciencia del sujeto sobre sí mismo y las reglas de adecuación sociales, en cuanto a que el sujeto incorpora saberes que permiten y exigen controlar el propio cuerpo: reglas y códigos de conducta y de adecuación derivadas en este caso de una nueva tecnología. Por esto para Elias la civilización se define como una transformación de las cosas, lo que Foucault llama las “tecnologías del yo”.

En este sentido, rastrear a lo largo de la historia la aparición, difusión y aceptación de una determinada tecnología nos permite comprender el largo camino de la deriva del sujeto en su relación con el mundo y la construcción de una conciencia de sí que nunca es puramente psíquica o mental, sino que siempre está en relación con tecnologías que ponen en juego diversos aspectos del sujeto, el contexto, las emociones, capacidades y conciencia de sí como construcción de uno mismo.

BICICLETA: MÁQUINA VELOZ, MÁQUINA ERÓTICA

En la monumental e incompleta obra de Walter Benjamin El libro de los pasajes encontramos una serie de pequeñas anotaciones que nos pueden iluminar el estudio de algunos de los problemas en la relación entre el cuerpo y la tecnología, y las relaciones que se producen y que implican un profundo cambio en diversos aspectos del sujeto. En el apartado “Moda”, Benjamin señala la aparición de la bicicleta como un objeto singular que implicó un cambio profundo en diversos aspectos de la vestimenta, llamando especialmente la atención sobre las implicaciones que la aparición de la bicicleta tuvo en la emergencia de la sensualidad de la mujer.

Benjamin anota que la bicicleta aparece como un nuevo instrumento aclamado a cambiar ciertas formas, no tanto de transporte como de disposición del cuerpo. Por un lado, señala la “similitud de los pasajes con las galerías cubiertas en las que se aprendía a montar en bicicleta. En estas galerías, la mujer adoptó su figura más tentadora: la del ciclista” (p: 91). Tenemos en esta acotación dos aspectos importantes de la novedad que implica la bicicleta en el París de mediados del siglo XIX. Asimilar el pasaje, espacio mítico y novedoso, templo del consumo moderno y, desde la perspectiva de Benjamin, el gran espacio que da lugar a la modernidad⁴, es un aspecto singular que vincula la bicicleta con ese espacio novedoso que da origen al consumo moderno.

Por otro lado, está la mujer montando bicicleta y adoptando, en este gesto de conjunción con el objeto técnico, una disposición del cuerpo que implica una modificación erótica en la presentación del cuerpo de la mujer. Tenemos, entonces, el enfoque de la bicicleta con un doble aspecto: por un lado la relación con el consumo y la modernidad que se relaciona con la conversión en máquina (la asimilación del cuerpo y la máquina, cuerpo-engranaje). Por el otro lado, el cuerpo erotizado, la novedad del deporte y la conjunción con la moda que implican un lento y progresivo despojo de ropas de la mujer y una funcionalidad nueva del cuerpo que desarrollan una serie de aspectos relacionados con el erotismo femenino.

En relación al aspecto maquínico de la bicicleta, Deleuze y Guattari en Mil Mesetas observan la relación entre las armas y las herramientas como una distinción de uso: destruir hombres o producir bienes. Tanto las armas como las herramientas tienen un origen idéntico en el que se intercambian sus determinaciones, en el sentido de que tienen a la propulsión como momento esencial. En ambos casos existe una acción a distancia: golpear al otro/horadar el suelo. Ambas tienen una relación con la velocidad: el objeto (arma o herramienta) es inerte y depende del vector velocidad en su aplicación (sobre el cuerpo del otro, sobre el objeto a modificar). El arma es móvil mientras que la herramienta es movida. De estas acotaciones se desprende el tema de la bicicleta como herramienta, y el sentido de una domesticación similar a la de la montura que depende del jinete y que confiere la velocidad al objeto domesticado. Esta misma relación es la que observa Benja-

min en la semejanza del caballo y de la bicicleta en sus comienzos. En la medida en que el sujeto se agencia del objeto, éste objeto se convierte en elemento técnico: “no la máquina técnica que de por sí es un conjunto de elementos, sino la máquina social y colectiva, el agenciamiento maquínico que va a determinar lo que es elemento técnico en tal momento, cuáles son sus usos, su extensión, su comprensión, etc.” (Deleuze-Guattari, 1988:400).

La relación con la velocidad es sustancial al maquinismo de la sociedad moderna, en especial a partir del siglo XIX. El ritmo de la vida moderna es uno de los ejes sobre los que reflexiona Benjamin cuando observa el modo de surgimiento y de aceptación de la bicicleta. Primero reemplazando al caballo como máquina en la ciudad, más cerca de la artefacto urbano que del desplazamiento guerrero. Todo el universo del ritmo de la ciudad moderna puede observarse en la aceptación de la bicicleta como máquina femenina, ya que es un instrumento más refinado y dócil para la mujer, que el caballo, aún relacionado con su sentido militar o rural como máquina de trabajo. Ya Simmel había planteado la observación del ritmo de la vida moderna como eje central en las modificaciones pasionales de los individuos, en especial la pasión por los viajes y los estímulos derivados de la velocidad (el tren, los carruajes pequeños y cada vez más veloces). Esta estimulación de los sentidos debida a la velocidad implica nuevas experiencias de la sensorialidad humana que derivan en un autodesarrollo de los sentidos. La modernidad, para Peter Sloterdijk, es justamente esta capacidad de generar espectáculo exterior, cautivadoras experiencias debidas a la velocidad, el sentimiento vital, la acción y la creatividad. Los efectos de la velocidad modernizan las almas, en cuanto a que enriquecen los sentidos y amplían la adquisición de saberes, dice Sloterdijk (2009). En este sentido, los máximos exponentes son el reloj y el engranaje, como tecnologías perfeccionadas que implican el orden de la industrialización, el automatismo y los movimientos uniformes, algo que llamó la atención fuertemente a Engels en el sentido de la conversión progresiva del cuerpo en máquina.

LA NOVEDAD DE LA SEDUCCIÓN: EL CUERPO EROTIZADO

Dice Benjamin:

“El traje de la ciclista, como prefiguración inmadura e inconsciente de la indumentaria deportiva, corresponde a las prefiguraciones oníricas que aparecieron un poco antes o después para la fábrica o el automóvil. Del mismo modo que los primeros edificios fabriles se aferran a la forma tradicional del bloque de viviendas, y las primeras carrocerías de automóviles imitan carrozas, en la vestimenta de la ciclista la expresión deportiva lucha aún con el ideal tradicional de la elegancia, y el resultado de esta lucha es ese cariz obstinado y sádico que la hace incomparablemente provocativa para el mundo masculino en aquellos años” (p: 91).

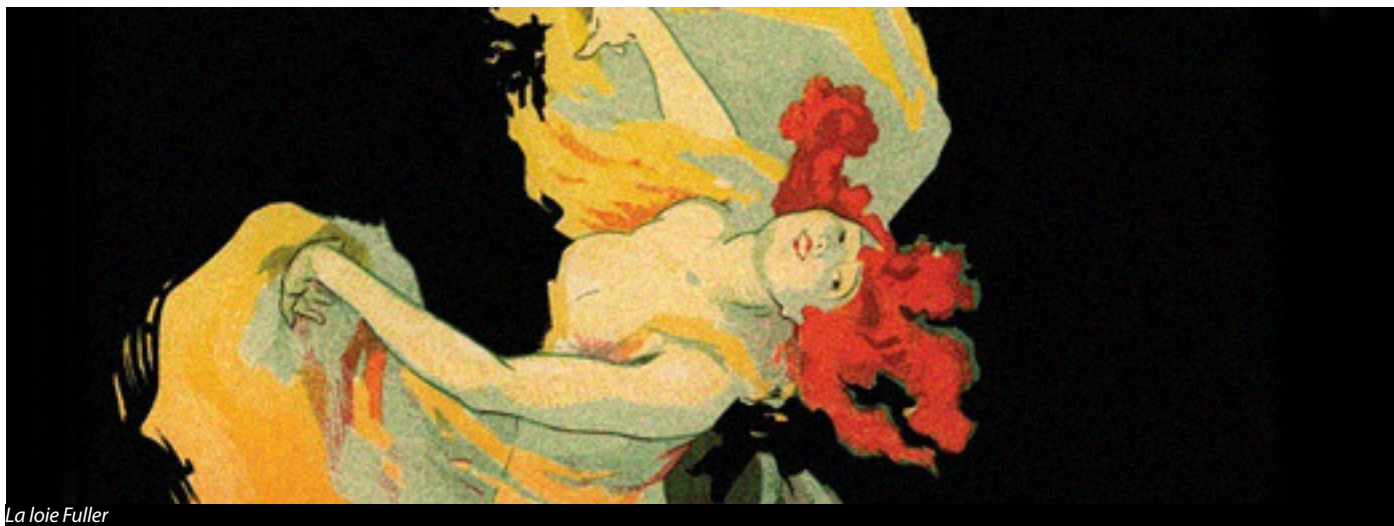
Esta anotación nos brinda una serie de pautas de análisis culturales muy ricos en consecuencias. Por un lado la relación del traje del ciclista con la naciente moda deportiva (casi exclusivamente masculina pero, en función de ciertos atributos de clase, también femenina, como en el tenis, esgrima, caminata, natación, golf), cuya aceptación paulatina tiene que ver con la aceptación que tuvo la ropa del ciclista. Al aceptarse el uso de la bicicleta en los círculos de las clases burguesas, la moda de la época tuvo que adaptar la vestimenta para esa nueva función. En el caso de las mujeres,

³ El libro de los pasajes (*Das Passagen-Werk*) consta de una inmensa variedad de anotaciones y citas de textos de diversa índole que Benjamin fue recogiendo durante años trabajando en un estudio sobre Baudelaire y las condiciones de París durante el siglo XIX. Fue editado de manera póstuma, organizado por apartados más o menos coherentemente, sin que esto pueda configurar un libro o un estudio minucioso. Justamente por eso es por lo que es un texto moderno e iluminador sobre diversos temas.

⁴ La reflexión sobre la importancia de los pasajes parisinos y la relación con los estudios de Benjamin ver especialmente el texto de José Miguel Marinas *La fábula del bazar, orígenes de la cultura del consumo*.

⁵ Simmel, Georg. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Península, Barcelona, 1988.

⁶ Podemos mencionar los análisis ya citados de Georg Simmel y especialmente el notable análisis en la relación con el prestigio que concede la dedicación al ocio que



La loie Fuller

aparecen los talles más ceñidos y simples para adecuar los mismos a la bicicleta (y posteriormente a los otros deportes). En este sentido, el deporte se configura como una de las tendencias sociales más importantes en relación a la moda. Las recomendaciones médicas y las formas de prestigio social que implicaban la ejecución de algún deporte hacen que la vestimenta empiece a ser considerada como un factor importante en relación con el confort y la performance del cuerpo. Adecuar la vestimenta a las necesidades del deporte, fue un cambio radical en la moda hacia finales del siglo XIX (Vigarello, 2009).

La adopción por parte de la burguesía de la bicicleta, puede tener que ver con que el caballo y todo lo relacionado con lo hípico, estaba muy vinculado con la aristocracia militar, mientras que la bicicleta, un medio muy similar al caballo, adopta y refleja las relaciones propias de la modernidad: máquina, engranaje, velocidad, elegancia, prestación, visibilidad, al mismo tiempo que supone una relación con las recomendaciones médicas en torno al cuidado del cuerpo. Entonces, para la burguesía, montar en bicicleta es el sucedáneo moderno y urbano de andar a caballo.

El surgimiento del interés de la mujer por el deporte y la aceptabilidad que tiene en los círculos burgueses la mujer que realiza deporte, implicaron, hacia 1880, una transformación de la moda en relación con la búsqueda de una funcionalidad⁷, por lo que, si bien permanecieron las faldas acampanadas y ricamente elaboradas (puntillas, pliegues, flecos) se simplificaron las formas, se ajustó el talle y se acortó el largo de los vestidos. Esta funcionalización de la vestimenta femenina implicó una consecuencia en principio no buscada: la erotización. En efecto, tal como señala Benjamin al reseñar diversos textos de la época, la sorpresa a los ojos masculinos de la Europa de finales del siglo XIX,

es la atracción insistente por el cuerpo de la mujer, que, ya sea a caballo, o en su nuevo derivado, la bicicleta, al usar las ropas ceñidas al torso y desplegadas en las piernas, resultan de un atractivo erótico novedoso e inquietante.

Por eso Benjamin va a señalar la lucha entre el ideal de elegancia y la expresión deportiva.

“¿Quién sabe hoy día en qué lugares de la última década del siglo pasado mostraba la mujer al hombre su imagen más seductora, la promesa más íntima de su figura? Era en los pabellones cubiertos y asfaltados en los que se aprendía a montar en bicicleta. Es como ciclista como la mujer le disputa a la tonadillera la hegemonía en los carteles, y le imprime a la moda su línea más atrevida.” (p. 92).

La mirada de Benjamin está enfocada en establecer la relación con la erotización del cuerpo de la mujer en la medida en que adopta la bicicleta como medio de diversión (ya que aún no es adoptada como medio de locomoción en sí). En los grabados de Chéret que cita Benjamin podemos comprobar esa idea de las motivaciones insospechadas de la erotización del cuerpo femenino que de pronto brinda la bicicleta: las faldas al viento dejando ver las piernas, el arremangado, el descontrol del cuerpo en función del control necesario para mantener el equilibrio de la bicicleta. Todo un conjunto de movimientos y formas nuevas del cuerpo que transforman el cuerpo femenino y lo ponen ante la mirada de los hombres. George Vigarello ha señalado la importancia de la moda y de los modelos de belleza en relación con la domesticación del cuerpo: las cremas, afeites, vitaminas, gimnasia, baile, deportes, han sido, en la historia del cuerpo, tecnologías tendientes a domesticar el cuerpo en función de modelos de belleza y salud que ha ido acondicionando el cuerpo y generando nuevas maneras de relación del indi-

viduo con su cuerpo (Vigarello, 2009). La búsqueda de flexibilidad y fluidez son los nuevos condicionantes para el cuerpo en la medida en que operan una mayor libertad: el teatro y luego el baile, imponen una serie de acondicionamientos de los gestos del cuerpo en relación con la movilidad y la gracilidad que se van a desplazar a las diferentes formas de manifestación corporal.

Los dibujos de Chéret dejan ver esa erotización insinuante ya que podemos observar no sólo el progresivo desnudamiento del cuerpo que tiene como consecuencia la exhibición de ciertas partes del cuerpo que antes no se veían (los talones, incluso partes de las piernas, el ajuste de la cintura, el busto, las caderas, los brazos), sino que además podemos observar una extraordinaria diversidad de gestos nuevos y sensuales en los rostros de las mujeres. Y lo que los dibujos de Chéret nos dejan ver, es la insospechada relación de la bicicleta con el baile y el cumpio. Es decir, en el uso de la bicicleta emergen nuevas formas de sensibilidad y de expresión de una libertad provocativa junto con una sensualidad despojada de la rigidez y seriedad consagrada al cuerpo femenino. Y en esto es en lo que podemos relacionar la bicicleta con el baile.

En efecto, si observamos los registros de la época (carteles, pinturas, publicidades) podemos observar sugestivas similitudes entre la forma del cuerpo de la mujer en el baile y en el paseo en bicicleta, diferente a la mujer en otros deportes como el tenis o la caminata, en donde se impone un sentido estricto y

⁷ Por eso la importancia de las calles de macadam en París: este beneficio técnico implicó, tal como señala Benjamin en diversos pasajes de su obra, una mejora en las cualidades sensoriales: ya no había que hablar a los gritos en los cafés, y la velocidad de los carruajes por las grandes y anchas avenidas exigía un conocimiento de las propias capacidades del cuerpo y un refinamiento de los sentidos a la hora de cruzar la calle. Una larga serie de estudios podrían emerger del análisis del significado de la pavimentación con macadam en París.



Cartel de Jules Chéret (1830 - 1860)

Cycles Daring Poster

formal. Es indudable el relativo escándalo que podía provocar la visión de la mujer en bicicleta: el mismo tipo de escándalo (sólo que más controlado) que la mujer en el baile. De esta manera, una de las conclusiones que podemos extraer es que la bicicleta, como tecnología novedosa, permitió una serie de modificaciones y cambios en el cuerpo femenino: por un lado con la moda, ya que se despojaron los atuendos del adorno inútil y se impusieron telas más vaporosas y livianas como el algodón, para facilitar el movimiento del cuerpo; además, se aceptaron las faldas más cortas, el talle ceñido y los hombros despojados, todo en beneficio de la comodidad que exigía conducir este nuevo instrumento aceptado por la burguesía como un elemento de prestigio.

Y al mismo tiempo que las ropas se hacen más flotantes y menos ampulosas, el cuerpo femenino aparece despojado, mostrado, exhibido a la mirada en las anchas avenidas y los luminosos pasajes, haciendo emerger el factor de seducción y erotismo, tal como lo podemos observar en los registros icónicos de la época. El cuerpo insinuado (porque como dice Benjamin, el cuerpo nunca está totalmente desnudo y en eso se da el factor erótico) en las mujeres de la alta burguesía francesa, implican la aceptación de este factor en el seno de esa clase social, ya que los gestos de la bailarina sólo están permitidos y aceptados en el espacio cerrado del salón de baile. Poco después vendrían los baños de mar y aquí se termina de dar el despojo completo del cuerpo de la mujer.

De esta manera, observando sociológicamente la emergencia de la bicicleta como una tecnología nueva en relación al cuerpo y la sociedad, la bicicleta puede ser considerada un factor determinante en la progresiva deriva erótica del cuerpo femenino: una tecnología que se acopla al cuerpo, y en esta incorporación produce una alteración de los parámetros de vida y un conjunto de modificaciones sensoriales, afectivas, de agenciamiento y acción. No es sólo un objeto o una herramienta. Es una tecnología que implica efectos sobre el cuerpo individual, los sentidos y la sensibilidad del conjunto social.

En estos carteles de Jules Chéret (realizados entre 1830 y 1860) podemos observar ciertas similitudes entre el cuerpo femenino en la bicicleta y en el baile. La fluidez, el ritmo, la exhibición del cuerpo (talones, busto cintura, caderas, piernas) y los gestos sensuales y libres son muy semejantes. La correspondencia entre el uso de la bicicleta y el motivo del baile es sugestivo.

La velocidad es otro eje sustancial de análisis: implica la relación con el juego y la necesidad de sensación, los mismos sentidos que trata de explotar el flaneur, el paseante, el poeta, el aventurero.

Bibliografía

- Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005
 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Pre-textos*, Valencia, 1988
 Elias, Norbert, *El proceso de la civilización*, FCE, Buenos Aires, 1993
 Foucault, Michel, *Tecnologías del yo*, Paidós, Barcelona, 1986
 Marinas, José Miguel, *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo, La balsa de la Medusa*, Madrid, 2001
 Simmel, Georg, *Sobre la aventura*, Península, Madrid, 1988
 Sloterdijk, Peter, *En el mundo interior del capital*, Siruela, Madrid, 2010
 Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Hyspamérica, Buenos Aires, 1992
 Vigarello, Georges, *Historia de la belleza, Nueva Visión*, Buenos Aires, 2009

MODA E IMAGEN

UNA APROXIMACIÓN

POR FLORENCIA GUZMAN CASSINA¹



Robert Plant, vocalista de Led Zeppelin

El presente ensayo de investigación es un recorte de mi Tesis de diseño, dicho trabajo está orientado a analizar y comprender la relación entre el rock y la moda a lo largo de la historia. Esta es la base para llevar a cabo nuestra idea, la que consiste en el diseño de indumentaria y asesoramiento de imagen aplicables a músicos que formen parte de bandas pertenecientes al género indie en la provincia de Córdoba.

ANTECEDENTES

Entendemos por antecedentes a lo que se refiere a circunstancias que se han producido con anterioridad y anticipación a otras y que normalmente pueden servir para juzgar situaciones o acontecimientos posteriores o comparar hechos pasados con hechos presentes y futuros. Afirmamos que hay mucho material en lo que respecta a antecesores de nuestra temática en este proyecto.

La relación entre vestuario y música existe desde siempre, pero acotamos nuestro estudio en lo que se refiere a antecesores a partir del momento en el que surge el rock and roll. El rock and roll es un género musical nacido en los Estados Unidos a mediados del siglo XX. Se caracterizó por la creación de una melodía muy simple, pero que incitaba al público a bailar gracias a sus ritmos pegadizos. Con la llegada del rock, aparece el fenómeno del fanatismo y la idolatría por parte de los seguidores hacia los exponentes de este género musical.

Los fans concebían a sus ídolos como si fueran dioses y modelos a imitar. Al mismo tiempo, el rock iba ocupando el trono en cuanto a género musical imperante a medida que transcurrían los años. Cada vez había más estrellas de rock, por lo tanto más modelos a seguir y más competencia. Quizás esta fue una de las razones por las cuáles los músicos comenzaron a marcar la diferencia de estilo a través de la moda, de la indumentaria. En la escena global, notamos como cada

músico va tomando su propio camino referido a estilo, alejándose de "el otro".

Dentro de la escena global el fenómeno del ícono de moda musical nace con Elvis Presley. Figuras como Freddy Mercury, David Bowie, The Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin y The Doors crearon las bases de ésta alianza que nunca más volvió a tomarse por separado.

De la mano de este contexto, aparece el fenómeno de las subculturas. En el acto de formar parte de algo y de alejarse de otra cosa, jóvenes a través del vestir hacen visibles su inclinación ideológica, sus costumbres, sus estilos de vida y lo más importante, sus preferencias musicales. Lefineau (2010) afirma que el lazo más importante que unifica a personas para conformar una subcultura en la era contemporánea, son las preferencias musicales. El vestir sirve para identificar la tribu urbana a la cuál pertenecen. Esto se afirma y comprueba al pensar en la esencia de cada tribu: los punks de culto con Sex Pistols y The Clash; los hippies que imitan el vestir de exponentes como Jimi Hendrix y Janis Joplin; los rollingas (en el ámbito nacional) que devienen de una estética "stone" depurada, llegando al estilo de los músicos nacionales que siguen esta línea; etcétera. En conclusión, toda tribu remite a un estilo musical. A modo de ejemplo exponemos el caso del hippismo, movimiento cultural devenido de un estilo musical, el rock psicodélico de finales de la década del '60.

Es precisamente en un festival musical, Woodstock llevado a cabo en el año 1969 dónde, según el mito, nace y muere el movimiento Hippie. Tres días de música, paz y amor. Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan son algunos de los músicos de la época que participaron en este festival. En el documental de Scorsese

¹ Tesis de grado de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad Siglo21. Córdoba.

sobre Woodstock se puede ver el núcleo cultural de estos jóvenes, el público de los músicos, en conjunto con sus exponentes musicales quienes están marcados por una línea ideológica a favor de la paz, en contra de la guerra casi utópica. Pero además podemos apreciar un quiebre en el estilo. Con la estética hippie impuesta por los músicos, los jóvenes de la época toman un patrón a seguir en cuanto a su estilismo.

Con el movimiento musical pop se afianzan las alianzas entre diseñadores/marcas y exponentes de este género. El clásico ejemplo es el de Madona como musa inspiradora del diseñador Jean Paul Gaultier. Y hablando de un ejemplo más contemporáneo, Britney Spears o Justin Timberlake vestidos por grandes marcas y promocionándolas. En esta instancia, para una marca, vestir a una estrella de la música, es una manera muy exitosa de publicitarse y de vender, ya que los fans van a imitar a estos ídolos.

Finalmente, vamos acercando el apartado de antecedentes a nuestro tema del proyecto: el Indie. Este término es la abreviación de “independiente”, alternativo. Hace referencia, en el ámbito de la música, a las condiciones de producción, dónde los músicos producen su música de manera independiente. Vulgarmente, hoy este término ha tomado otro significado, dando origen a un género musical nuevo. Este género se diferencia de los otros; y al mismo tiempo se hace reconocible como “Indie” por no tener un sonido convencional. Prácticamente, se define como Indie a todo sonido diferente, que va en contra de la corriente. Es por eso también que dentro de esta denominación, las bandas indies no suenan parecido las unas a las otras y existen pocas analogías entre ellas.

Las raíces del Indie devienen de los años '60 de la mano de The Velvet Underground, quizás por conformar su esencia a partir de la experimentación de sonidos musicales. Más adelante el género se identificó con el sonido particular que proponía The Smiths, generando toda una ruptura de estilo encabezada por su vocalista, Morrissey.

En nuestros días podemos encontrar infinidad de bandas indies contemporáneas a escala mundial que nos sirven como fuente de inspiración para nuestro proyecto y que conforman la cabecera de los referentes estéticos de nuestros músicos locales, tales como: bandas americanas de gran alcance encabezadas por The Strokes e Interpol; en Inglaterra Blur, The Libertines y el éxito total de los Arctic Monkeys; Phoenix, íconos fashions provenientes de Versalles; los suecos The Hives y Miike Snow, etcétera. Todas estas bandas tienen en común, además de su género, ser los máximos exponentes en lo que respecta a tendencias. Cada cuál tiene un estilo “particular” que marca la diferencia con la otra banda.

Hemos podido observar que el género Indie hoy en el mundo, en nuestro país y en nuestra ciudad está estrechamente relacionado con la subcultura denominada Hipsters. Los hipsters conformaron una minoría de jóvenes en los años '40 con intereses alejados de todo lo predominante. Tanto de la moda, de la cultura, de la música, del cine y de la literatura. Buscaban y elegían lo particular y alternativo. Éste afán por lo independiente se aplicaría tanto en el cine, en las revistas que consumían, en la selección de comida orgánica, como en la música. Elecciones de consumo no habituales.

Desde los años '90 en adelante, hubo un resurgimiento de esta subcultura. Tienen una concepción irónica de la moda, que sigue con la filosofía de lo “particular”, siempre alejados de lo masivo y haciendo hincapié en conductas de vida y de consumo no habituales.

Dada a la importancia que tienen para nuestro proyecto las referencias a los antecedentes, estas se expondrán con mejor detalle en el apartado “Moda y Rock” del capítulo de Marco teórico, en base a dos libros: “Prêt-à-rocker” de Victoria Lescano, para desarrollar antecedentes a nivel nacional, y “100 años de moda masculina” de Cally Blackman, en lo que tiene que ver con el nivel global.

MODA E IDENTIDAD

Según Joanne Entwistle (2002), la moda y el vestir van de la mano de la identidad de una persona:

Por una parte, la ropa que elegimos llevar puede ser una forma de expresar nuestra identidad, de decir a los demás algo sobre nuestro género, clase, posición, etc., por la otra, nuestra indumentaria no se puede leer, puesto que no habla directamente, y por consiguiente, está expuesta a malas interpretaciones (Entwistle, 2002, p. 141).

Es decir que la indumentaria de una persona marca la identidad de la misma, ya que nuestra vestimenta demuestra nuestras creencias y posiciones. Hay que tener en cuenta también que la ropa puede ser reveladora u ocultadora de la identidad.

Anka Moldovan (2007) afirma éste concepto de moda e identidad diciendo que la sociedad puede hacerse una idea del otro a través del vestir, identificando sus gustos, estilos, ideales. “De manera subliminal, por cómo viste, comunican un mensaje, un código que les unifica y diferencia a la vez” (Moldovan, 2007, p. 177).

Finkelstein (1991) dice que “sobre el aspecto y la identidad hay una contradicción fundamental: mientras queremos leer al otro a través de su aspecto y esperamos poder hacerlo con exactitud, al mismo tiempo somos conscientes de que las apariencias suelen ser engañosas” (En Entwistle 2002, p. 142).

A la vez, Finkelstein (1991) dice que la ropa que elegimos llevar “representa un compromiso entre las exigencias del mundo social, el medio al que pertenecemos y nuestros deseos individuales. Las modas son lazos que unen a los individuos en un acto mutuo de conformidad con las convenciones sociales” (En Entwistle 2002, p. 143).

Joanne Entwistle (2002) opina que, aunque la forma en la que vestimos indica nuestra afiliación a grupos y expresa ideas, valores y estilos de vida que compartimos, no queremos vernos igual que nuestros compañeros, es decir, los individuos pertenecen a ciertas comunidades



Julian Casablancas cantante de la banda The Strokes.

y su estilo a la hora de vestir expresa su procedencia.

Calefato aporta a esta teoría de significado la noción de intertextualidad, donde dice que la moda interacciona con la fotografía, el periodismo, la publicidad, la música, el deporte, el diseño y el cine, entre otros. Es así como afirma que “la indumentaria se convierte en portadora de deseos, se carga de significados sociales que vienen de otros universos comunicativos. Se desea o se elige vestir en un cierto modo que hace de puente hacia un determinado estilo de vida” (Calefato, 2002, p.26).

SIGNIFICADO Y LENGUAJE DEL VESTIR: LA VESTIMENTA COMO SIGNO

La moda es una de las áreas de las que transitamos en nuestro día a día con mayor cantidad de signos ocultos (pero legibles). Es un sector que juega de manera alucinante con las mentes de unos cuantos a través de falsas y vacías expectativas.

Según Roland Barthes (2005) la moda está desprovista de contenido, pero no de sentido. ¿Cómo es que esto funciona así? La moda se define por sí misma, porque un vestido no es otra cosa que moda decide que sea. Es así que se realiza un proceso reflexivo desde los significantes al significado, dónde el significado es de alguna forma despojado de todo contenido. El significante difunde sentidos sin cesar. El significante sería el vestido (cualquier tipología o prenda) y el significado sería la función que el vestido cumple, como por ejemplo abrigar, mostrar.

Para dar más fuerza a lo anteriormente expuesto que postula Barthes, agregamos una visión de Vásquez Rocca (2007) más contemporánea. El autor explica cómo el acto del vestir constituye la identidad. Hace una analogía entre el vestir y la teatralidad de la vida social. “Se produce un proceso de desiconización del símbolo en respuesta a la esterotipación e imposibilidad de reconocerse a sí mismo fuera de la sociedad” (Vásquez Rocca, 2007, p. 2).

El mundo de la moda emite sus significados a partir de un lenguaje. Su sistema lingüístico es el análisis de la indumentaria. Para Vásquez Rocca (2007) la indumentaria es un texto que oculta y devela cosas acerca de su portador. Para el autor es quizás esta característica la que la convierte en mediador con la sociedad.

Según Barthes (2005) para cambiar la moda hay que vencer las resistencias del orden sistemático y la resistencia del orden sintagmático. En cuanto al orden sistemático, la dificultad se centra en trasladar un término paradigmático a otro (por ejemplo en el caso de un músico sobre el escenario trasladarse de un pantalón pitillo a un pantalón pata de elefante). Lo interesante es modificar el rendimiento sintagmático de un elemento al crear una nueva asociación, operación que siempre es influenciada por las instancias culturales e históricas.

El valor de la semiótica aplicada en la moda y en la indumentaria está dado gracias al valor que recobran los signos en la vida social de las personas, pueden leerse a partir de la manera de vestir de una persona.

Todo objeto nos transmite un significado pero, según la cultura en la que estemos inmersos, variará.

A partir de la teoría expuesta por Saussure de que el sistema lingüístico es aplicable al sistema de la moda, exponemos las oposiciones con el objetivo de crear las estructuras. Nos resulta muy importante agregar a nuestra teoría la concepción de la vestimenta como signo, debido a que en nuestro trabajo asesoraremos a bandas musicales a llevar la indumentaria que los represente como banda y estilo musical.

Como ya hemos marcado, la vestimenta implica un estilo que destaca nuestra pertenencia a un grupo, expresa valores, creencias e ideas. El vestir habla por nosotros, refleja nuestras condiciones y tiene un sentido.

Eco dice que “el vestido es expresivo” (Eco, 1972, p. 18). Como este autor señala, la vestimenta hace y refleja las condiciones de la vida e imprime su sello en el modo que actuamos los indi-

viduos en los diferentes estadios de la vida, marca como nos sentimos y a qué grupo pertenecemos.

Además, afirma que “el vestido es comunicación” (Eco, 1972, p. 9). Entonces, es por esto que el vestido y por lo tanto la moda, no forma parte de la naturaleza, sino que es un artificio humano creado para comunicar algo.

A su vez, aporta que “hay casos en que el objeto pierde hasta tal punto valor comunicativo, que se convierte ante todo en signo y sigue siendo objeto sólo en segunda instancia. La moda es uno de esos casos”. (Eco, 1972, p.17)

El autor Balzac (1830) agrega y afirma que “el atavío es el más elocuente de los estilos” (en Saltzman, 2004, p. 117) y entiende que, por medio de los atavíos (incluye el aspecto personal del individuo, su peinado y los adornos que posee), se presentan “claves jeroglíficas” que revelan nuestra identidad, la posición social, el carácter, el estado de ánimo y la profesión entre otros.

A través de diferentes hipótesis surge la idea de la semiología del vestido. Barthes dice que el término referencial es “la psyche del portador del vestido: se supone que el vestido expresa una profundidad psíquica” (Barthes, 2005, p. 368).

Lo que este autor nos quiere decir es que la noción de la psicología es la expresión de uno mismo, de esta forma, el vestido reunifica al yo frente a los demás.

Barthes con su libro “El sistema de la moda” nos aporta que el vestido humano se estudia cómo:

Objeto mismo del parecer, satisface esa tan moderna curiosidad que sentimos por la psicología social, invita a sobrepasar los periclitados límites del individuo y la sociedad: lo que nos interesa de él es que parece participar de la máxima profundidad y de la máxima socialidad (Barthes, 2005, p. 363).

El sistema de la moda no funciona como hace años atrás. Hoy en día, la moda se asienta sobre parámetros más libres, se ha desestructurado. Podemos reafirmar ésta suposición a través de la autora Moldovan (2007), quien sostiene que los estilos contemporáneos (disfraces) son tomados como un juego el día de hoy, el juego de la moda. Y este juego implica ser tratado con seriedad.

Alison Lurie, en su libro el lenguaje de la moda, nos da un gran aporte que complementa a esto que venimos hablando sobre la vestimenta como signo explicando que, “el vocabulario de la indumentaria incluye no sólo prendas de vestir, sino también peinados, complementos, joyas, maquillaje y adornos corporales” (Lurie, 1994, p. 22).

Vale agregar que afirma lo siguiente: “elegir la ropa, en una tienda o una casa, es definirnos y describirnos a nosotros mismos” (Lurie, 1994, p. 22).

Para cerrar con la función de significación diremos que llevar un traje es “fundamentalmente un acto de significación, más allá de los motivos de pudor, adorno y protección. Es un acto de significación y, en consecuencia, un acto profundamente social instalado en pleno corazón de la dialéctica de las sociedades” (Barthes, 2005, p. 419).

Si pensamos en las tribus urbanas, podemos visualizar con más claridad esta teoría de la indumentaria como signo. Por ejemplo, en el caso de una persona que se auto define para sí mismo y para el mundo como “punk”, se vestirá y optará por un estilismo lleno de signos que comuniquen a la sociedad su visión del mundo. Chaquetas de cuero, pantalones rotos, borceguíes, crestas de colores, piercings agresivos, alfileres de gancho colgados en su cuerpo e indumentaria que se traduce en un gesto rebelde y agresivo. El uso de la trama escocesa en telas que nos remite a los orígenes ingleses de ésta tribu. Parches aplicados en su ropa, incluyendo siempre el símbolo de la anarquía, que nos transmite el gusto musical y la ideología política de la persona.

SUBCULTURAS

El autor Bergúa Amores (2008) designa una definición de tribus

urbanas, diciendo que éstas se caracterizan por juntar signos estéticos, música, tiendas o marcas, redes sociales y lugares dónde asisten. El autor sostiene que, a través de la tribu, se pretende designar un tipo de sociabilidad distinto del que significan los estatus, roles o clases.

Al analizar a Umberto Eco en su texto “El hábito hace al monje”, concluimos que los signos emitidos a través del vestir pueden transmitir la pertenencia o no a determinada clase social. Hoy en día está más ligado a acercarse (ser parte de) o alejarse (no ser parte de) de una subcultura, o tribu urbana. O, en nuestro caso, puede

entenderse como formar parte de un determinado género musical, o de otro.

Joanne Entwistle entiende que, “La indumentaria todavía puede marcar las fronteras entre los distintos grupos, y eso es especialmente cierto en el caso de las subculturas de los jóvenes. Las subculturas utilizan la ropa, así como otros artefactos populares, para resaltar las diferencias de gusto, estilo de vida e identidad (Entwistle 2002, p. 144).

Thornton (cit. en Entwistle), considera que los miembros de las subculturas juveniles incitan a sus integrantes estilos concretos de vestirse e implican el despliegue del capital subcultural en la interpretación y comprensión del estilo.

A su vez, de acuerdo a las ideologías de una subcultura e introduciéndonos en las tribus urbanas, Lefineau afirma que “cada uno de nosotros necesita tener un grupo de pertenencia, en el cual podemos intercambiar distintos puntos de vista” (Lefineau 2010, p. 13). Para este autor, las tribus urbanas son grupos de individuos con la necesidad de expresarse y pertenecer a un grupo con gustos similares, creando una red social de su ámbito, cumpliendo la función de pertenencia, actuación y representación.

Las tribus urbanas se caracterizan, particularmente, por un rasgo de identidad que es la música, de acuerdo a ella es como se definen las formas de vestir, hablar y moverse del grupo. Para Lefineau “la música une a individuos de estratos sociales muy diferentes de la sociedad, siendo el medio de expresión más importante” (Lefineau 2010, p. 14)

Tal como observa Brake (cit. en Entwistle), el estilo es fundamental para destacar la identidad cultural de un grupo. Algunas subculturas adoptan rasgos como propios, como marca particular y distintiva de la misma, con frecuencia éstos suelen convertirse en algo simbólico para los miembros.

Para concluir con el apartado de subcultura, agregamos la visión de Anka Moldovan (2007) con respecto al concepto de imitación pertinente en las subculturas. La autora afirma que los jóvenes encuentran en el acto de imitación el apoyo necesario para no sentirse solos y aislados en sus actos.

GÉNERO Y ANDROGINIDAD

En este apartado hablaremos sobre dos conceptos: el género, un factor muy importante en las prácticas de vestir y la androginia, un concepto que va de la mano con el rock y con el género indie. “La moda está obsesionada con el género [...], está siempre trabajando y rehaciendo las barreras del género” (Wilson, 1985, p. 117 cit. en Entwistle, 2002).

Según Wilson (cit. en Entwistle), la ropa llama la atención sobre el sexo de quién la lleva, de modo tal que cualquiera pueda identificar si el sexo es femenino o masculino. Esta obsesión por el género se traduce en el afán de querer marcar las diferencias de sexo. Es también interesante destacar que la ropa “tiene la función de infundir sentido al cuerpo, al añadir capas de significados culturales, que, debido a estar tan próximas al cuerpo, se confunden como naturales” (Entwistle, 2002 pág. 174).

Añade que, la indumentaria tiene una gran importancia para la lectura corporal, ya que se puede diferenciar el sexo de una persona aún si hay ausencia de un cuerpo. Es así cómo el uso de pantalones significa hombre y el uso de faldas significa mujer.

Para profundizar sobre el tema haremos una distinción entre



David Bowie

género y sexo. Ann Oakley, en su libro *Sex, Gender and Society* (1976) define el sexo como, “Una palabra que hace referencia a las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer, la visible diferencia genital, la diferencia relacionada con la función procreadora. Género, sin embargo, es una cuestión cultural: se refiere a la clasificación social de “masculino” y “femenino” (Ann Oakley, 1976 p. 16 citado en Entwistle, 2002).

Además, agrega que nuestro sexo se determina biológicamente, convirtiéndonos en hombre o mujer, pero esto no establece los rasgos de la masculinidad y la feminidad, ya que estos son producto de la cultura. Esta distinción permite ver cómo los cuerpos adquieren sentidos que son fruto de la huella de la cultura. De acuerdo a estos autores podemos decir que el género de un individuo se define en base a las características culturales de masculino y femenino y no a las categorías biológicas.

Joanne Entwistle afirma que, “la indumentaria es un aspecto de la cultura, es un rasgo vital en creación de la masculinidad y la feminidad: transforma la naturaleza en cultura al imponer significados culturales sobre el cuerpo”. (Entwistle, 2002, p. 177).

La moda convierte la cultura en naturaleza, naturaliza el orden cultural, como señala Woodhouse, “La indumentaria forma parte de un sistema de señalización social; se utiliza para indicar la pertenencia [...], sobre todo se emplea para distinguir el género, de manera que, aunque los símbolos cambien con la moda, el mensaje de género/sexo permanece igual; es decir, que la apariencia femenina indica sexo femenino y la apariencia masculina el sexo masculino” (Woodhouse, 1989, p. 13 cit. en Entwistle)

Con el fin de contrastar la opinión de Joanne Entwistle incluimos la visión que tiene Vásquez Rocca con respecto al género. El autor (Vásquez Rocca, 2007) relaciona la temática junto a lo que

él denomina la desiconización del símbolo. Se trata de estrategias, sobre todo utilizadas por las subculturas, inclusive en el indie, para no formar parte del estereotipo de identidad creada por la sociedad. Jugar con ese límite entre géneros y la androginia, es parte de estas estrategias de las que habla el autor, y son utilizadas para rebelarse y diferenciarse de el grupo dominante a través de la “feminización” de su imagen.

Patricia Calefato sostiene que el deseo de los hombres de acabar con la persecución de los símbolos de la vestimenta parece que hoy en día plenamente realizado. “El deseo masculino de comportarse un poco como las mujeres que, en el vestir, nunca han perdido el vínculo, aunque ambiguo y contradictorio, entre el traje y el cuerpo” (Calefato, 2002 p. 16).

Esta autora agrega que en la moda masculina se vuelve a hablar de “feminización”. Es así como, “este periódico enamoramiento del camuflaje de los roles sexuales en la moda ha tenido confirmaciones en los comportamientos relacionados con el vestir, confirmaciones que se pueden resumir al menos en lo que ya es universalmente conocido como unisex” (Calefato, 2002, p. 16).

Al hablar de unisex decimos que ha existido una feminización de la moda masculina y una masculinización de la femenina. Es así como a veces en nuestro vestir cotidiano, tomamos prestado del otro sexo prendas, accesorios y detalles para la ropa.

Agrega que la moda masculina, “Saquea un imaginario corriente de la ropa y lleva al extremo sus prácticas del vestir ya existentes en la denominada “moda de calle”, llevada por tipos de hombres que desde hace tiempo repudiaron su uniforme de género, tanto por razones estéticas como por elecciones relacionadas con sus preferencias sexuales (Calefato, 2002, p. 16-17).

A la hora de vestir, debemos tener en cuenta ciertos aspectos como lo es el espacio, este nos orienta para saber cómo debemos presentarnos en ciertos momentos.

ESPACIO Y ESCENOGRAFÍA

Según Erving Goffman, uno de los sociólogos más importantes del siglo veinte quién utiliza la metáfora teatral para referirse al comportamiento de las personas, el espacio es externo a los individuos cuando éste postula reglas y normas sobre ellos, e interno cuando éstos lo experimentan y lo transforman.

Podemos referir a Goffman, citado por Entwistle, “Existe un orden moral para el mundo social que se impone en los individuos que generalmente suelen reconocer que existen formas buenas y malas de estar en el espacio, correctas e incorrectas de presentarse (y vestirse)” (Entwistle, 2002, p. 50).

Como antes mencionamos, el espacio es un factor de gran importancia, ya que cuando nos vestimos debemos tener en cuenta las normas del mismo para presentarnos de la forma correcta y no causar la desaprobación por parte del contexto.

Según Saltzman (2004), el vestir cobra un sentido según el contexto en que nos desempeñamos. Esta afirmación se puede entender a través de un ejemplo citando a Umberto Eco, quien nos emite un ejemplo preciso de cómo el vestir cobra sentido, “Lleva una minifalda en Catania: es una muchacha ligera. Lleva una minifalda en Milán: es una muchacha moderna. Lleva una minifalda en París: es una muchacha. En Hamburgo, en el Eros: puede que sea un muchacho”. (Eco, 1972, p. 11).

A lo que este autor se refiere es que la indumentaria cambia de significado de acuerdo al contexto en el que se encuentre. Cabe destacar que la escenografía es un factor clave para llevar a cabo nuestro trabajo de aplicación, ya que las bandas musicales se presentan ante su público a través de una escenografía.

A los conceptos de espacio, acción y tiempo no hay que estudiarlos por separado sino que éstos se interrelacionan y ninguno existe sin la presencia del otro. El autor que tomaremos para la explicación de esto dice que el espacio se sitúa en la “intersección del mundo concreto de la escena (como materialidad) y de la ficción imaginada como un mundo posible. Constituye un mundo concreto y un mundo posible en el que se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del escenario” (Pavis,

2000, p. 122). Finalmente según Pavis (2000), la experiencia espacial es la manera en la que el espectador experimenta, evalúa y lee los espacios en los cuales se mueve e incluye a los elementos materiales de la representación y nos dice que todos los elementos de la representación son materiales, es decir, existen concretamente arriba del escenario como otras materias. Al espectador lo que le impresiona en primera medida es aquello que es visible y humano, el actor, los trajes y decorados y, por último, la luz.

A continuación, según Pavis, caracterizaremos sintéticamente cada uno de estos elementos de la representación. El traje, como cualquier signo de representación, es significativo y significado a la vez, ya que es de pura materialidad y está integrado en un sistema de sentido. A partir de este autor enunciaremos las funciones del traje:

Caracterización: medio social, época, estilo y preferencias.

Localización dramática: identificación de la acción del personaje.

Localización del gestus global del espectáculo: la relación con el universo social.

Cabe destacar que, es el cuerpo quien ayuda al traje y viceversa a encontrar su identidad sobre el escenario. Lurie agrega que el vestuario teatral, o el disfraz en sentido coloquial, “es un caso especial de fraude en el vestir, un fraude en el que el público coopera voluntariamente, reconociendo que las ropas que lleva el actor, como las palabras que pronuncia, no son suyas” (Lurie, 1994, p. 42).

EL DANDISMO

Como parte de la intención práctica de nuestro trabajo creemos que es totalmente relevante el “dandismo”, ya que a nuestro pensar, hoy, el trasfondo del dandismo renació con la moda de la customización y el “do it yourself”. Los cantantes y músicos suelen buscar esta distinción de la masa, como lo hacían los dandis, y muchas veces sus prendas son únicas. También se asemejan en el hecho de querer distinguirse de lo vulgar o la clase baja, pero a su vez alejarse de los ricos y de la clase alta.

Bergúa Amores (2008) afirma en su investigación a las tribus urbanas que en su gran mayoría son ellos los que construyen o reforman prendas y accesorios debido a la falta de tiendas especializadas en cada estilo particular. Esta lógica está estrechamente relacionada con el dandismo, cuyos integrantes practicaba el mismo tipo de acto de manipulación con sus prendas.

Para comprender lo que es el dandismo Barthes nos ayudará definiéndolo cómo, “el dandi es un hombre que ha decidido radicalizar la indumentaria del hombre distinguido sometiendo a una lógica absoluta” (Barthes, 2005, p. 405).

Nos dice también que, “fue el detalle (nadería, no sequé, manera, etc.) el que acaparó toda función distintiva de la indumentaria” (Barthes, 2005, p. 404). El detalle vestimentario es una manera sesgada de romper con el vestido, de deformarlo y de sustraerle todo su valor cuando nos presentamos frente a los demás. Así como aporta que “el vestido no es un objeto realizado, sino un objeto tratado” (Barthes, 2005 p. 405).

El dandi aparte de ser una ética es una técnica. Una técnica donde la conducta física sirve para la expresión de un pensamiento, estos tienen la concepción de un mundo totalmente singular de uno mismo, están forzados a inventar rasgos que los distinguen. El detalle es la manera en la que se distinguen del resto, Barthes dice que la función del detalle es, “permitir que el dandi rehuya la masa y no sea jamás alcanzado por ella; su singularidad es absoluta en esencia, pero retenida en sustancia, pues nunca debe caer en lo excéntrico, que es una forma eminentemente imitable” (Barthes, 2005, p. 406).

Aporta que, el dandi crea su vestido y éste es único, pero el vestido masculino se volvió industrial y el dandi tuvo que renunciar a un vestido absolutamente singular, ya que cuando la forma se estandariza deja de ser para siempre “única”. Lo que Barthes quiere decirnos es que “fue la moda la que acabó con el dandismo” (Barthes, 2005 p. 408).



Logo de la banda Rolling Stones

Es importante agregar la concepción de Baudelaire sobre el dandismo ya que su visión es global. Baudelaire (1863) convierte al dandi en un símbolo vivo del artista, un ser distinguido y extravagante que fijará para siempre la tipología del artista y la de estrella. Es en este mundo donde el dandi puede afirmar su singularidad, éste no busca cambiar el mundo; el dandi busca rebelarse contra los valores establecidos, sin querer superarlos o destruirlos. No puede querer cambiar nada porque no cree en nada y, por tanto, no tiene ninguna ambición.

IDENTIDAD CORPORATIVA

Para llevar a cabo el trabajo de asesoramiento de imagen y diseño de indumentaria para bandas de Indie rock, mencionaremos a la identidad corporativa, como un factor importante en el momento de definir la imagen de una empresa.

La identidad corporativa es, “un instrumento fundamental de la estrategia de empresa, de su competitividad” (J. Costa p. 24).

Según Joan Costa, hay 7 vectores que explican la identidad corporativa, éstos son:

El nombre o la identidad verbal: la identidad de una corporación comienza por un nombre propio. Este es el primer signo de existencia de la empresa, marca

o producto. Es un signo que la empresa utiliza para asignarse a sí misma frente a todo el público.

Logotipo: El nombre de la marca se hace visible a través de una traducción visual. Así, la empresa incorpora una identidad visual que resulta más potente que la identidad verbal.

La simbología gráfica: los símbolos icónicos de la marca nos dan identidad, asociados con el logotipo logran un fuerte “identificador”. La capacidad de impacto de un símbolo icónico es superior a la del logotipo.

Identidad cromática: La percepción del color es instantánea, más que la de un símbolo, el color es el lenguaje, tiene una función identificadora en el primer nivel de la sensación visual.

Identidad cultural: los cultuemas (signos culturales), definen un estilo, un modo de ser y hacer de la empresa. Los actos y las actuaciones indican un comportamiento global y estable, un modo de conducta que revela un carácter propio de la empresa.

Los escenarios de la identidad: La arquitectura corporativa Toda acción que se realice dentro de la empresa ya sea cultural o comunicacional, se lleva a cabo en algún lugar de la misma, estos lugares son llamados escenarios de interacción

entre los clientes y los representantes del público y los empleados. Estos espacios son una parte constitutiva de la empresa y de su identidad.

Indicadores objetivos de la identidad: en la identidad corporativa hay un componente objetivo, racional que se dirige exclusivamente a un determinado público. Este componente forma parte de la comunicación selectiva.

Son informaciones comprobables, los indicadores objetivos son hechos constitucionales: la existencia legal de la empresa, su capital social y su identificación fiscal, así también son indicadores el domicilio social y el equipo de la misma.

Expondremos a modo de ejemplo el caso de la mítica banda de rock inglesa The Rolling Stones, para trasladar los indicadores de Joan Costa anteriormente expuestos de modo empresa a modo banda, para concluir nuestro análisis.

El nombre o la identidad verbal: The Rolling Stones, podría traducirse del inglés al español como “las piedras rodantes”. Éste signo que la banda utiliza para auto-asignarse, evidentemente, no fue elegido al azar. La palabra “rolling” deviene del “rock and roll”, nombre del género musical surgido en los años cincuenta, y del cuál ésta banda forma parte. Por otro lado “stones”, piedras, puede hacer referencia al sonido que pretendía transmitir la banda: pesado.

En cuanto a la simbología gráfica, el isologotipo, la banda creó en sus comienzos una identidad visual muy fuerte: la famosa boca con la lengua, símbolo de un gesto rebelde. Instantáneamente cuando vemos éste gráfico identificamos a The Rolling Stones sin importar en el contexto en el que se encuentre.

El logotipo que sería la tipografía del nombre de la banda, que acompaña el gráfico de la lengua stone, refleja simpleza. Se trata de una tipología simple, clásica, de simple lectura que facilita el alcance a todo el mundo. La simpleza creemos que también es para no quitar el protagonismo al isologotipo que es tan fuerte.

La paleta cromática está compuesta por tres colores: rojo, blanco y negro. Tiene que ver con la bandera de Inglaterra, y también es una combinación de colores fuertes que nos transmite rebeldía.

MODA Y ROCK

A continuación haremos un breve recorrido a lo largo de la historia del rock, exponiendo los músicos más relevantes y su correspondiente relación con la moda. El criterio de selección que utilizamos consta de tomar a los personajes musicales que mayormente marcaron un impacto en el mundo de la moda, rompiendo lo establecido y de esta manera, generando nuevas tendencias. También quisimos dejar en claro la importancia de la relación entre el músico/banda y el estilista/vestu-



Elvis Presley, Jimmy Hendrix, Jhon Lennon de The Beatles

arista, como una unidad inseparable.

Nuestro recorrido toma en cuenta los íconos de estilo del mundillo musical de todos los tiempos, tanto en la escena global, como en la escena nacional.

El fin de exponer estos antecedentes de esta manera es analizar, entender y descubrir la fórmula de cómo es que estos músicos, con sus respectivos vestuaristas, lograron imponer modas, estilos y paradigmas en su tiempo y lugar correspondientes.

Para realizar el presente apartado teórico se utilizaron cómo guía el libro "Prêt-à-rock" de Victoria Lescano y "100 años de Moda Masculina" de Cally Blackman. Los ejemplos citados a continuación están ordenados cronológicamente con respecto a la historia del rock.

ELVIS PRESLEY

Con Elvis surge la figura del ícono de rock y, por supuesto, el afán de querer imitar a nuestros ídolos.

El cantante renuncia el papel de 'rebelde' mejor que nadie, combinando sexualidad manifiesta con elementos dispares de estilos diversos. Elvis era carismático. A pesar de haber sido dueño de unas facciones bellas y de un cuerpo armónico, éste no era lo que más atraía a todas las jóvenes, sino su actitud en el escenario. Y, como no podría ser de otra manera, su estilo formaba parte de esta actitud. Puso de moda una nueva estética que sería imitada por multitud de seguidores. Con su cabello engominado, sus largas patillas, una muy peculiar vestimenta en tonos estridentes y profusión de adornos (Blackman, 2009).

THE BEATLES: DOUG MILLIES, MARIJKE KOGER Y JOSKE LEEGE

Los Beatles tuvieron innumerables etapas en cuanto a su estética a lo largo de su carrera y, además, cada uno de los integrantes tenía su propio estilo. Pero vamos a tomar sólo algunos estilos de referencias para este proyecto, ya que nos parecen los más pertinentes para nuestra investigación.

La primera etapa de los Beatles, en la que aparecen en un intento de estar uniformados (recomendación de Brian Epstein, el manager) con sus típicas botas de taco cubano (un verdadero furor para las masas en ese momento, diseñadas por Anello & Davide), traje, corbata oscura y chaqueta sin cuello, estuvo a cargo del sastre Doug Millies. Este estilo sigue influenciando a bandas hasta el día de hoy (The Hives, Franz Ferdinand, en su estilo cuidadosamente uniformado). (Lescano, 2010; Blackman, 2009).

Una de las últimas etapas de la carrera de los Beatles, la etapa "psicodélica", estuvo en manos de los diseñadores holandeses

Marijke Koger y Joske Leege. Período donde se puede ver a los integrantes en un estilo "cuidadosamente" desprolijo, una verdadera explosión de color, flores, batik, cabelleras largas, barba, y blue jeans.

JANIS JOPLIN: LINDA GRAVENITES

Parece contradictorio que la máxima exponente femenina del hippismo dentro del género de rock psicodélico haya sido una exponente de la moda. El hippismo y la moda, a primera vista, no parecen ir de la mano. Hasta la rebelde y despreocupada Janis tuvo una asesora de imagen y vestuarista: Linda Gravenites, quien se ocupó de explotar este estilo de auto-costumización al máximo; bordando flores en las roturas de los jeans, posicionándose a favor de la mujer a "cara lavada", practicando técnicas de teñidos a las t-shirts, como el batik y el tye dye.

Y lo más interesante del estilo de Janis es que fue una musa para su época. Además de imponer el uso de jeans a la moda de masas, millones de adolescentes y jóvenes, hasta el día de hoy, imitan su estilo (Lescano, 2010).

JIMI HENDRIX

El cantante de género masculino es un referente del hippismo, pero también (contradictoriamente) un ícono fashion.

Hendrix fue una marca registrada en los '60 en cuanto a su estilo. Su cabellera larga y con rulos, que peinaba tipo afro, sus pantalones Oxford, sus grandes cinturones, sus infaltables camisas psicodélicas, pañuelos, bijouterie, tapados de piel.

La impronta del cantante era añadirle un plus étnico a sus outfits. Por todo esto consideramos incluir a Hendrix a las referencias, ya que es un verdadero mecenas de la moda (Blackman 2009).

PATTI SMITH Y SU ESTILO BAUDELAIRE POR ANN DEMEULEMEESTER:

Patti Smith es una cantante y compositora estadounidense, conocida por incorporar su visión del mundo intelectual al género punk. No es solamente un ícono de la música y del arte sino también de la moda. Su estilo aún es imitado el día de hoy por grandes diseñadores y por la gente de la calle. Ha marcado una tendencia que nunca pasa de moda. Su estilo es árido, andrógino, masculino, austero, monocromático, sencillo, cómodo, de líneas simples y depuradas. Tiene tintes rockeros y es desenfadado.

La encargada de pulir el famoso estilo de Patti Smith es la diseñadora belga Ann Demeulemeester. Tradicionalmente Ann es conocida por inspirarse en la poesía, la música y la fotografía. Su estilo es una combinación de elementos punks y japoneses. To-

das sus colecciones son caracterizadas por unas formas sencillas y el uso de colores básicos, el blanco y el negro.

Como Ann era fanática de Patti, le envió una camisa con una nota. Este fue el comienzo de una gran alianza generadores de un estilo único: Patti al estilo Baude-laire (Lescano, 2009).

MICK JAGGER

La imagen del líder de los Rolling Stones era manifiestamente sexual. “Difuminó los estereotipos de género con una combinación de ambigüedad sexual y agilidad femenina” (Blackman, 2009).

Mick marcó una época y de él deriva todo estilismo derivado de la imagen stone. Chaquetas llamativas, conjuntos monocromáticos o multicolor, los estilistas siempre se encargaron de remarcar la cadera y la pelvis del cantante ya que la identidad estaba determinada por su sensualidad. La indumentaria transmitía este concepto de una manera muy clara.

VIVIENNE WESTWOOD : SEX PISTOLS, THE CLASH, JOY DIVISION, DAVID BOWIE – ZIGGY STARDUST, NEW YORK DOLLS Y MARILYN MANSON

Al pensar en la relación moda y rock, es imposible no remitirnos inmediatamente a Vivienne Westwood, la reina del rock y el desenfado.

Se la considera la responsable de crear la estética punk que perdura en sus colecciones hasta nuestros días como sello identificador de sus diseños. Vistió a la banda de punk más icónica de la historia: Sex Pistols.

El personaje de Ziggy Stardust (sobre el músico David Bowie), hito universal del Glam rock, estuvo también en manos de la diseñadora al recrear esta idea de lo espacial, futurista. Ziggy, su vestuario y su puesta en escena parecían habitar otra realidad ajena.

La segunda etapa de la diseñadora, en el mundo de la música como recreadora de estilos, es su era New Wave, vistiendo bandas como los New York Dolls, en donde lleva su sello andrógino al extremo, así como también su impronta iconoclasta.

Vivienne también se dio el lujo de crear looks y vestir a figuras como Marilyn Manson, músico mayormente conocido por su trabajo de imagen y vestuario, en el que roza la fantasía, lo monstruoso, el estilo y lo innovador. (Lescano, 2010; Blackman, 2009).

FREDDY MERCURY

Entre los integrantes de Queen, Freddy fue el que siempre mantuvo la distinción y el conocimiento de lo que era el glamour y la elegancia. Él marcaba las pautas de vestir entre los demás integrantes de la banda, discutía con cualquiera de ellos con tal de que vistieran acorde al concepto de Mercury. El resto de la banda no compartía el estilo extravagante con el cual Freddy quería vender e imponer la imagen de la reina.

Gracias a cada uno de sus atrevimientos y locuras, en lo que refiere al vestir, logró ganar su propio lugar no sólo en el mundo de la música, sino en el mundo de la moda.

Además, destacamos del vocalista su versatilidad a la hora de vestirse y su capacidad de renovarse a través de los años. Conocemos al Freddy cubierto de sedas, mallas, maquillaje, tacones y diamantes en sus principios; al Freddy estilo rockstar inclinándose por una imagen más varonil elaborada en cueros; y al Freddy, impecable, luciendo smoking y cabellera engominada.

CHER POR BOB MACKIE

Otra alianza entre la música y la moda

es la de Bob Mackie vistiendo a Cher. Sus creaciones son de lo más fantasiosas y sólo se dedica a crear indumentaria para noche, rozando la alta costura. Logró dar un virtuosismo lujoso e imperante a la esbelta figura de la cantante (Lescano, 2010).

BOY GEORGE

El cantante de Culture Club tuvo una imagen fuerte en los '80, en donde la escena gay florecía en las grandes ciudades. Armó toda su carrera musical en torno al concepto de ser un niño que se vestía como niña (Blackman, 2009).

El look de Boy George marcó un quiebre, porque proponía una carga visual de una agresividad más solapada que la de sus antecesores. La ambigüedad sexual planteada por el cantante tenía un aire más cándido plagado de ingenuidad. Su look estaba inspirado, claramente, en los drag Queens.

Es interesante cómo, hasta el día de hoy, el estilo de Boy sigue inspirando a centenares de diseñadores en la creación de indumentaria.

JEAN PAUL GAULTIER: MADONNA

Madonna es para el diseñador la mayor musa inspiradora. La imagen de la cantante sobre el escenario, utilizando un corset con pechos cónicos, es quizás el símbolo más fuerte de esta alianza.

Gaultier se encargó de vestir y dar estilo a la cantante durante los '90. Proporcionó todo el vestuario para Madonna en su Blond Ambition Tour y en el tour de Confessions (Lescano, 2010).

Años más tarde, el diseñador crea su colección de primavera verano 2007, inspirado en Madonna. Durante el desfile suena de fondo “Like a virgin”, mientras la pasarela es recorrida por modelos cuya apariencia nos remiten a vírgenes y a todo el concepto de santidad.



Mick Jagger (Rolling Stones), Freddy Mercury (Queens), Ian Curtis (Joy Division) y David Bowie.



Patti Smith, Madonna y Janis Joplin

Más allá de que es imposible pensar en el estilo de Madonna sin asociarla a Jean Paul Gaultier, ella es una completa trendsetter (impone tendencias), un ícono de la moda. Lo interesante es que Madonna ha sabido reinventarse a lo largo de su extensa carrera. Pudimos verla en la piel de una rebelde en sus inicios con una cabellera platinada; como una geisha; la vimos en su etapa mística con un look muy elaborado; luego la encontramos rencarnando a la mismísima Eva Perón; inclusive descubrimos una Madona en su versión más humana, compartiendo su tiempo libre con sus hijos. Es la verdadera reina del estilo en lo que cabe al género femenino.

BJÖRK: MARJAN PEJOSKI, ALEXANDER MCQUEEN, MARTIN MARGIELA, HUSSEIN CHALAYAN, REI KAWAKUBO Y YOHJI YAMAMOTO

Björk es una canta-autora de origen finlandés. Es reconocida mundialmente por ser multifacética y vanguardista a la hora de hablar de estilo. Ella es capaz de llevar con gracia indumentaria completamente "imponible" y ponerla de moda.

Quizás uno de los trajes más criticados en todos los tiempos ha sido el de Björk en la entrega de los Oscars 2001 en manos del diseñador Marjan Pejovski: el vestido cisne. Una vanguardista total, que llevó el concepto de un traje para utilizar en puestas en escenas "teatrales", a un evento con alfombra roja (Lescano, 2010).

Números diseñadores han creado trajes para la cantante. Desde Alexander McQueen, responsable del look geisha con el que inclusive decide hacerla aparecer dando un show en Fashion Rocks, representando su sello como diseñador; Hussein Chalayan y su famosa chaqueta blanca diseñada para la cantante; Rei Kawakubo, creador de la Björk con vestigios de María Antonieta; Martin Margiela y Yohji Yamamoto. Estamos hablando de diseñadores muy experimentales. Ella los elige y ellos la eligen.

Referencia de Imágenes

Imágenes nº 1, 2, 3, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14, 15 y 21, extraídas de Blackman, C. (2009). *100 años de moda masculina* (p.167). Barcelona, España: Ed. Blume.
 Imagen nº 4: Flickr. Rescatada el 9 de septiembre de 2011 de <http://www.flickr.com/photos/amedo/4687239992/sizes/l/>
 Imagen nº 7: 2120 Blues and Classic Rock. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de <http://www.2120.cl/artista/janis-joplin/>
 Imagen nº 9: Ann Demeulemeester y Patti Smith
 Take a drag or two. Recuperado el 15 de octubre de 2011 de <http://takeadragortwo.com/2011/04/26/patti-smith-ann-demeulemeester/>
 Imagen nº 10: Patti Smith
 Take a drag or two. Recuperado el 15 de octubre de 2011 de <http://takeadragortwo.com/2011/04/26/patti-smith-ann-demeulemeester/>
 Imagen nº 16: The New York Dolls
 Josephine B, blog. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de <http://www.josephineb.com.ar/blog/page/2/>
 Imagen nº 17: Freddy Mercury
 El celuloide rosa, Blog. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de http://elceluloiderosa.blogspot.com/2009_11_01_archive.html

Imagen nº 18: Freddy Mercury
 Libertad, preciado tesoro. Magda Mascioli García. Blog. Rescatada el 15 de octubre de 2011 de <http://libertadpreciadotesoro.blogspot.com/2011/09/10-cosas-que-debes-saber-sobre-freddie.html>

Imagen nº 19: Freddy Mercury
 Frikifoto. Blog. Rescatada el 15 de octubre de 2011 de <http://frikifoto.blogspot.com/2011/09/feliz-cumpleanos-freddie-mercury.html>

Imagen nº 20: Figurines de Bob Mackie para Cher
 Bellandart Blog. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de <http://bellandart.blogspot.com/2011/04/bob-mackie-un-espectaculo-para-barbie.html>

Imagen nº 22: Jean Paul Gaultier y Madona
 Centro Moda. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de <http://www.centromodaonline.com/gaultier-y-la-lenceria>

Imagen nº 23: Alexander McQueen y Björk
 Musicanismos Blog. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de <http://musicanismos.blogspot.com/2011/02/alexander-mcqueen.html>

Imagen nº 24: Björk vestida por Marjan Pejovski
 Vanitatis. Rescatada el 15 de octubre de 2011, de http://www.vanitatis.com/cache/2009/02/20/album_43_cisne.html

Bibliografía

Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
 Baudelaire, C. (2008). *El pintor de la vida moderna*. Barcelona, España: Ed. Langre.
 Bergúa Amores, Diseñadores y tribus. Una aproximación sociológica a la creatividad en el ámbito de la moda. Revista española de Investigaciones Sociológicas. 124.
 Blackman, C. (2009). *100 años de Moda Masculina*. Barcelona, España: Ed. Blume.
 Calefato, P. (2002). *El sentido del vestir*. Barcelona: Ed. Instituto de Estudios de Moda y Comunicación.
 Cancela, D. y Pintos F. (2004). *Moda para principiantes*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Era Naciente.
 Costa, J. (2003). *Identidad Corporativa en el Siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: Ed. La Crujía.
 Eco, U. (1972). *El hábito hace al monje*. Barcelona, España: Ed. Lumen.
 Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
 Gastman, R., Neelon, C. Y Smyrski, A. (2007). *Cultura Urbana*. Barcelona, España: Ed. Océano.
 Kotler, P. (2003). *Fundamentos de Marketing*. México: Ed. Pearson.
 Lefineau, M. (2010). *Tribus urbanas. La indumentaria desde una perspectiva multicultural*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nobuko.
 Lescano, V. (2010). *Prêt-à-rocker*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Planeta.
 Löbach, B. (1981). *Diseño Industrial*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.
 Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
 Maslow, A. (1970). *Motivation and Personality*. New York: Ed. Harper & Row.
 Moldovan, A. (2007). *Lenguaje y comunicación en la juventud. Estudio de catálogos de moda*. Revista de estudios de Juventud. 78.
 Mulvagh, J. (2003). *Vivienne Westwood: an unfashionable life*. London: Ed. HarperCollin.
 Munari, B. (1983). *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.
 Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, España: Ed. Paidós.
 Posner, H. (2011). *Marketing de Moda*. Barcelona, España: Ed. Gili.
 Saltzman, A. (2004). *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
 Sorget, R. y Udale, J. (2009). *Principios básicos del diseño de moda*. Barcelona, España: Ed. Gustavo Gili.
 Vásquez Rocca, A. (2007). *La moda en la posmodernidad. La deconstrucción del fenómeno fashion*. DU&P. 11(4).



MODA Y CINE

UNA LECTURA SOBRE ORLANDO

POR JULIANA MEDORI 1

En este film, basado en el libro de Virginia Woolf, Tilda Swinton interpreta a Orlando; un noble inglés que, bendecido por la reina Isabel I, se convierte en una criatura que perdurará eternamente joven a través de los años. Será un ser melancólico pero libre, andrógino e inmortal que, con el paso de los años, pasa de hombre a mujer mientras se sumerge en el arte, la pasión y las incógnitas vitales.

La obra cinematográfica se encuentra basada en la evolución que obtuvo Orlando a través de cuatro siglos. Durante estos siglos, no sólo la vestimenta cambia, sino también se observan cambios socioculturales significativos.

El primer capítulo, llamado Death (muerte), transcurre en el año 1600. La apariencia física durante este siglo fue un elemento determinante de las relaciones sociales. El vestido jugaba un papel fundamental ya que, a simple vista, permitía establecer una jerarquización de los individuos y ser juzgados por su posición social y económica. Este capítulo comienza con Orlando sentado bajo un árbol vistiendo un doublet de terciopelo, gregüescos y medias de seda.

Durante este siglo, en Inglaterra se seguía la moda española pero con la ostentación con la que los ingleses la interpretaban. Tal ostentación al vestir se encuentra a la vista en el film cuando la Reina Isabel hace su aparición vistiendo una exuberante gorguera, un verdugado rojo bordado en oro, mangas exageradas y cadena de rubíes y perlas alrededor de su cuello, además de brazaletes, también de perlas. Esto, a su vez, se presenta en la escena en la cual la Reina le otorga la jarretera a Orlando. Allí se puede observar que la directora elige una cromática similar para el vestuario de todos los actores, obteniendo un resultado armonioso y aún más ostentoso.

Otra característica del vestir de la época se observa en la escena que representa la trágica muerte del padre de Orlando. Al estar de luto, todos vestían de negro; las mujeres llevaban velos cubriendo sus rostros y

los hombres, sombreros negros con plumas.

En el capítulo llamado Poetry (poesía), que comienza en el año 1650, frustrado con el amor, Orlando comienza a desarrollar una pasión por la lectura de poesía, como también una ambición por escribir sus propios poemas. Aquí se produce un pequeño cambio en la vestimenta influenciado principalmente por la moda holandesa. En ésta, el color negro con cuellos blancos de lino (lechuguillas) y encaje eran símbolos de puritanismo y austeridad. Los hombres llevaban calzas sobre las piernas: pantalones ajustados que primero fueron enteros y después se dividieron en dos piezas, medias y muslos, o muslos de calzas. Completaba el atuendo una camisa de lienzo, una capa y un sombrero de alas anchas y caídas, que servía para realizar un ceremonioso y complicado saludo.

El capítulo Society (sociedad) comienza en el año 1750 cuando Orlando regresa como mujer de su viaje. En esta época se produce el boom del Rococó, el cual se caracterizaba por la búsqueda del placer personal, existiendo un lujo desmedido y artificial en la vestimenta, que sólo se lo podían permitir los integrantes de la alta sociedad. La razón por la cual el acceso a estos lujos era restrictivo fue el hecho de que se necesitaban al menos dos personas (asistentes) para colocar el corset a la mujer, por ejemplo. Además, con esas prendas no se podían realizar labores ya que no permitían un movimiento regular.

En el film se desarrolla una escena donde Orlando viste un vestido watteau y con gracia representa el desafío de caminar, en aquel entonces, y evitar chocarse con las sillas. Este vestido, que es diseñado de manera especial para el film, es completamente blanco (contradiendo los colores reales de la época), y se podría interpretar como simbolismo del nacimiento de un ser nuevo, con un nuevo sexo, de alguna manera puro.

1 Estudiante de Diseño Gráfico Universidad Siglo 21. Córdoba, Argentina.

En este capítulo, hay una escena en la que Orlando se reúne con un grupo de hombres y mujeres en las típicas tardes de ocio, donde se tomaba el té y se mantenían largas conversaciones. Estos hombres eran, en su mayoría, poetas y personas a las cuales Orlando admiraba y quería conocer, en particular sus pensamientos. En un momento, comienza una conversación sobre las mujeres y su rol, y uno de ellos expresa que las mujeres son “animales hermosos” pero que estaban hechos para ser observados y debían mantenerse siempre callados. Aquí Orlando se siente defraudado ya que encuentra una contradicción entre las ideas de las poesías y prosas de los escritores, con lo que en realidad pensaban.

En el capítulo o placa llamado Sex (sexo), que transcurre en el año 1850, se pueden observar rasgos del Romanticismo. En este movimiento cultural se produce una búsqueda de la libertad auténtica a partir de una exaltación del individuo y la naturaleza. El vestido es una representación de las aspiraciones y anhelos sociales, tratando tanto de diferenciar como de asemejar a las personas.

Se produce una máxima exageración del estilo romántico: faldas muy amplias y clara silueta de reloj de arena. Una cintura cada vez más marcada en la mujer y mangas abultadas. Éstas se pueden observar en el vestido que lleva Orlando cuando cuida de su nuevo amante Shelmerdine; quien se describe como un aventurero, en busca de su libertad y con el afán de recorrer todo el mundo. Shelmerdine invita a Orlando a viajar con él y a que abandone los bienes materiales que le ataban.

LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

El film Orlando como toda adaptación, ha recibido tanto críticas positivas como negativas. Aquellas personas que han leído la novela –destacada por tener una lectura muy lenta pero estimulante, gracias a todas las metáforas, simbolismos, alusiones, que por momentos deja la prosa y se va a la poesía– encuentran la película como una obra maravillosa. Mientras que aquellos que no han realizado la lectura de la novela, no pueden comprender el cambio de sexo del personaje, como si no

existiera una tesis que lo explique. En el film se puede ver como éste cambio se hace de un momento al otro, dejando al espectador sorprendido y estupefacto. Además, en la novela se desarrolla una mayor caracterización de Orlando, en particular de sus sentimientos, generando así una mayor empatía con el lector.

En sumatoria, todas las críticas coinciden en que el film muestra de una forma exquisita e identificable cada época, como así también la complejidad femenina y el hermafroditismo del mismo. Virginia Woolf expresa este hermafroditismo:

Afortunadamente la diferencia de los sexos es más profunda. Los trajes no son otra cosa que símbolos de algo escondido muy adentro. Fue una transformación de la misma Orlando la que determinó su elección del traje de mujer y sexo de mujer. Quizá al obrar así, ella sólo expresó un poco más abiertamente de lo habitual algo que les ocurre a muchas personas y que no manifiestan. Por diversos que sean los sexos, se confunden. No hay ser humano que no oscile de un sexo a otro, y a menudo sólo los trajes siguen siendo varones o mujeres, mientras que el sexo oculto es lo contrario del que está a la vista.

Nadie se extraña de su renacer femenino, nadie duda de que Orlando sea la misma persona; y esa aceptación permite percibir el cambio no como una fantasía sino como una tesis de la autora: las diferencias entre los dos sexos no afectan a la psiquis ni el alma de la persona. En síntesis, la transformación de Orlando nos habla de la inmutabilidad del alma. Pero también hace hincapié en la idea, propia de la escritora, sobre que la vida es difícil para ambos sexos, tanto para lo masculino como lo femenino.

Este mensaje que se quiere transmitir se ve reflejado, primero, en el comienzo de la película cuando Orlando, siendo hombre, se ve comprometido a una mujer que realmente no ama pero es su deber desposarla. Mientras que, luego como mujer, al regresar de su largo viaje se la despojan de sus bienes por el hecho de ser mujer y se le obliga a casarse con un hombre y tener un descendiente varón para

poder recibir su herencia.

En cuanto a lo relacionado con los recursos cinematográficos y decisiones de producción, se puede destacar las miradas y diálogos directos a la cámara del personaje rompiendo la cuarta pared y, con ello, la ilusión de la ficción cinematográfica y generando un “vínculo” con el espectador, quien permanece atento a que esa conexión vuelva a suceder. Debe hacerse hincapié en que el vestuario realizado para cada escena, no sólo de Orlando sino del resto del reparto también, es exquisito y respeta cada época, siempre resaltando y dándole un toque especial al protagonista.

Asimismo, una de las críticas más positivas es la selección de la actriz Tilda Swinton para el papel de Orlando. Ella es perfecta para dar vida al personaje, por sus rasgos casi “élficos” y andróginos que por momentos son sumamente femeninos y delicados y, por otros, duros y varoniles.

Un último aspecto analizado por la crítica fue el hecho de que la película finaliza llevando a Orlando hasta la década en la que se estrena la película (1990) en vez de finalizar en 1928 como narra la novela. No obstante, este hecho tiene sentido ya que a través de toda la película y del recorrido histórico, Orlando mantiene una conversación, a través de frases y miradas, directa con el público. A lo largo de todo el film se percibe la sensación de que Orlando y el espectador son cómplices en el relato. Entonces, el hecho de que Orlando se “encuentre” de alguna manera con el espectador, genera aún más empatía y relación con el mismo.

AÑOS Y VESTIMENTAS RECORRIDOS POR ORLANDO

En la obra, como se mencionó anteriormente, Orlando evoluciona a través de varios siglos y épocas. Durante este tiempo, se producen una gran variedad de cambios en la vestimenta.

Año 1600

Las principales características que se pueden encontrar en este período son las mangas de gran amplitud y el uso de gorgueras o cuellos blancos. Entre los colores predominantes



Imagen de la primera escena de Orlando



Orlando luego de su largo viaje y cambio de sexo, vistiendo su blanco y puro

encontramos el negro, rojo vino, azul, verde y colores tierra.

Las telas eran de seda, lino y lana principalmente. El brocado era una influencia que no podía faltar en este periodo. Como ropa interior se utilizaba una camisa de lino blanco, manga larga y suelta. Los hombres y mujeres de la clase media utilizaban prendas con mangas desmontables o con doble manga.

Otra característica importante eran las agujetas que generaban suntuosidad en el vestido. El escote era en forma de "V" hasta la línea de la cintura. Las mangas que se abren a la altura de los hombros y de los codos, en la parte posterior, para dejar asomar por las aberturas las mangas de la prenda interior.

La vestimenta masculina acentuaba el físico, principalmente los hombros y pectorales. Se acolchaban los abrigos con heno y se colocaba un cinturón en la cintura. Las calzas fueron reemplazadas por las medias, aunque los hombres adinerados la seguían utilizando. El calzado que se utilizaba era el denominado pico de pato que poseía su punta ancha y redondeada.

Año 1750

En esta época existe una muy distintiva prenda de gran capa que cae por detrás sostenida en los hombros. Esta prenda es la ya mencionada watteau. Las mangas de este vestido se llaman pagoda porque imitaban aquellas casitas chinas de varios techos. Los bordados y estampados estaban dirigidos hacia temas de la naturaleza, grandes rosas, ramajes y lo pastoral. Predominan rasgos como el lino, la seda, los brocados y damascos, textiles gruesos de seda entrelazados con hilo de oro y plata, los terciopelos, los colores pasteles y los tonos neutros y suaves.

El traje del hombre seguía la línea que se promovió en el último periodo del barroco. Se usaba *la casaca con chaleco y calzas*. El cambio está en la cantidad de bordado y adorno que se le agrega a las prendas superiores. La casaca empieza a tomar otras formas dando lugar a nuevas piezas de sastrería, como el redingote usado para cabalgar y salir de caza.

Los zapatos siguen teniendo taco y adornos en la punta como moños y rosetones. El uso de peluca prolifera dando lugar a distintos tipo de peluca según su uso forma de uso. El color más común para este accesorio es el blanco y a veces el gris. Se completa el conjunto con un *sombrero tricornio* y el bastón como un símbolo de elegancia y perezosa del hombre adinerado.

Año 1850

El Romanticismo fue un movimiento cultural que puede dividirse en tres periodos en cuanto a la vestimenta:

1. Primer período: 1820-1850, permanencias del período neoclásico y progresivo cambio hacia cinturas más marcadas.
2. Segundo período: 1850-1870, máxima exageración del estilo romántico, faldas muy amplias y clara silueta de reloj de arena.
3. Tercer período: 1870-1890, decadencia de las formas típicas del Romanticismo, el volumen se mantiene sólo en la parte trasera del vestido.

Se dio un resurgimiento de formas barrocas y del Rococó, haciendo retornar a la vestimenta femenina el uso del *corsé entero* y *los armados de falda*. Se utilizaron encajes y bordados, gasas, sedas y tuls. Tejidos de lana, algodón, paño, terciopelo, brocados y variedad de pieles.

Las faldas poseían un armado consistente en aros concéntricos plegables conectados mediante correas o cintas, y forrado en entretela, lo que proporcionaba el ancho deseado sin el peso de la superposición de enaguas. Este nuevo armado de forma circular se llamó *crinolina*.

ESTEREOTIPOS SOCIALES REFLEJADOS EN LA OBRA

En el film se pueden observar varios estereotipos sociales vinculados a la vestimenta desde el comienzo, cuando en el capítulo del año 1600 muere el padre de Orlando y todos los personajes deben vestirse de negro por el luto. Si alguna persona no respetaba este luto se consideraba ir en contra de una costumbre. Totalmente inapropiado.

Otro estereotipo que se puede resaltar es el mencionado en la escena de Orlando con los poetas. Para estos hombres las mujeres son sólo lo que visten, son sólo un animal romántico para ser adornado con pieles, plumas, perlas y diamantes. No cuentan con opinión propia ni ambición. Esta idea además se ve reforzada y planteada de forma irónica cuando una de las mujeres del salón no exclama comentario alguno sobre estos dichos y uno de los hombres exclama que eso es la perfección.

LA SOCIEDAD BURGUESA DEL SIGLO XIX

El siglo XIX se subraya en la historia por ser el siglo de la Modernidad gracias a desarrollos como la industrialización, el crecimiento del capitalismo, la urbanización, el surgimiento del individualismo privatizado y el desarrollo de la cultura de masas. El sistema capitalista surge de la Revolución Industrial en Gran Bretaña: revolución social probada por la industrialización y por el individualismo burgués. También de la Revolución Francesa que fue más una revolución política que destituyó Antiguo Régimen. Luego de estos dos hechos, surgió una nueva clase capitalista para desafiar las ideas preconcebidas del poder y riqueza.

El siglo XIX fue dominado por el capital, donde mayor parte de la sociedad podía tener dinero para comprar tierras, llevar trajes de la corte y darse lujos que antes solo la aristocracia parecía merecer. La corte no solo perdió lugar sino también que dejó de ser influyente en la moda como lo era antes, en ese momento se imponía por la aristocracia.

Fue así que para este siglo la sociedad burguesa se dividió en dos: aquellos que habían adquirido riquezas y las invertían en las industrias (los banqueros, los industriales, los hombres de negocios); y la clase media compuesta por militares, comerciantes, pequeños propietarios, funcionarios, y profesionales liberales (médicos, abogados, arquitectos). Los burgueses disfrutaban de un cierto tipo de bienestar: llevaban un estilo de vida de clase media trabajadora pero también tenían como objetivo la prosperidad y valores de trabajo como el ahorro, además del aprecio por la cultura y el saber para garantizarse ese bienestar.

Los burgueses también introdujeron nuevas formas de vestir: la revolución industrial había agilizado la producción de bienes, esto influyó, entre muchas otras cosas, en la mejora del nivel de vida de la población y en la reducción en los precios de las prendas. Así las clases sociales más acomodadas, e incluso las incipientes clases medias, adquirirán numerosas piezas y complementos de vestir.

Arropado por todo ello se desarrolla una estricta etiqueta social con relación al atuendo, las señoras debían cambiarse de ropa siete u ocho veces al día para seguir los mandatos de la sociedad. Los siguientes términos, aplicados a los vestidos, son indicativos de las ocasiones en que



Izq. Pintura que refleja las reuniones y fiestas de la burguesía del Siglo XIX // Der. Imagen hombre "Dandi" del siglo XIX

éstos se utilizaban: *vestido de mañana*, *vestido de tarde*, *vestido de visita*, *vestido de noche* (para el teatro), *vestido de baile*, *vestido de etiqueta*, *vestido de casa*, y por último, *ropa de dormir*.

Se crearon numerosos tipos de prendas interiores adecuados a los nuevos vestidos. Además de la *camisola*, aparecieron las calzas largas o calzones y las enaguas, y toda la ropa interior femenina se llenó de encajes y adornos.

En este nuevo mundo, un poco menos opresivo, en el que se tiene más acceso a los lujos, y de alguna manera a la moda, esta última adquiere un nuevo significado. Por este medio, las personas descubren su identidad, caminan por la ciudad sin estar en la mira. La moda puede ser utilizada para crear una identidad individual y, a la vez, pasar desapercibido en esta nueva sociedad industrializada de masa gracias a la urbanización. Además, este cuasi anonimato dio nuevas posibilidades para los encuentros sociales, principalmente para las mujeres que podían visitar libremente lugares respetables como almacenes o cafés de la ciudad.

Se podían encontrar con otras personas en los nuevos jardines de recreo de París y Londres o en las nuevas calles que se creaban para los viandantes, o en los numerosos bares y cafés donde se podía pasar horas leyendo, charlando o simplemente viendo pasar la gente. Los clubes-cafeterías como el conocido Kit-Cat Club florecieron entre 1690 y 1720, fomentando debates regulares sobre literatura, arte, teatro y política.

LA FIGURA ARTIFICIAL DEL DANDI

El término "dandi", en el sentido más amplio, alude al hombre que se destaca por su elegancia y hace de los complementos su seña de identidad. Una persona muy refinada en el vestir, con grandes conocimientos de moda, proveniente de la burguesía, con una fuerte personalidad y poseedora de nuevos valores como la sobriedad o el uso de los avances traídos por la Revolución Industrial. Así, terminaría convirtiéndose en un referente para su época.

Los dandis plasmaban claramente las costumbres y modos de su clase social para reivindicar su condición de personas urbanas. No les importaba lucir los pantalones, la prenda de los revolucionarios franceses, en cenas y recepciones reales en el Reino Unido, ni tenían reparos en aparecer vestidos de blanco y negro, dejando boquiabiertos a los invitados que lucían los colores habituales.

Un dandi es una persona que viste bien, con buenas prendas, pero nunca como los demás. Introduce elementos transgresores en su forma de vestir. El dandismo insta el uso de prendas que puedan llamar la atención, dentro de un aire de elegancia, pero que a la vez destaquen. En Orlando, una característica de dandi se muestra claramente en la escena en la que el joven conoce a la hija del embajador moscovita, donde todos visten de negro pero este tiene un traje que resalta entre los demás por su brillo y su tela tan especial (este mismo traje es el utilizado en los afiches de la película).

LA AUTENTICIDAD DEL ROMÁNTICO

La nueva manera de ver el mundo en el Romanticismo llevó a escribir desde la subjetividad, describiendo sentimientos. Como la razón no era suficiente para entender la realidad, los románticos se refugiaron en los ideales, se escaparon a pasados remotos, a lugares exóticos (Oriente) o a lugares sobrenaturales y mágicos. El autor romántico se siente incomprendido por la sociedad, a la que él tampoco comprende, y ensalza su individualismo (su yo) frente al mundo.

En sí, este Romanticismo como movimiento cultural y político surge en Alemania y en el Reino Unido a finales del siglo XVIII. Nace como una reacción a la Ilustración y el neoclasicismo, una revolución en contra de la razón que impulsaba los sentimientos y la subjetividad. Su característica fundamental es la ruptura con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas. La libertad auténtica es su búsqueda constante, por eso es que su rasgo revolucionario es incuestionable.

En primer lugar, los peinados de los hombres se liberaron: cambiaron las pelucas por el pelo suelto, desordenado y sin ostentación. Una escena de Orlando que representa ese estilo es en el capítulo Poesía, donde aparece Orlando sentado en una silla alta leyendo un libro de poesía. Durante todo este capítulo el personaje busca expresar sus sentimientos mediante la poesía, no sigue su razón.

En cuanto a la ropa masculina, la moda del "caballero inglés" se impuso con el mencionado estilo dandi: artistas y literatos de la nueva burguesía que optaron por la sencillez y sobriedad de los pantalones negros (antes llevaban calzones), los bastones, los sombreros de copas y, sobre todo, los pañuelos y las levitas de chaqué o los fracs. Por contraste, el traje femenino será más aristocrático: vestidos enterizos y mangas acolchadas. Lo más representativo es que vuelve el corsé, una prenda muy mal vista durante la Revolución Francesa.

SIGNOS DE REPRESIÓN EN ORLANDO

El contexto histórico que parece ser la etapa más represiva sobre el cuerpo de la mujer, aparece en el film en el capítulo Sociedad. En el mismo se desarrolla la escena del grupo de poetisas mencionada anteriormente. Además, es la época en la que se necesitaban dos ayudantes para ponerse el corsé, y las mujeres casi no podían caminar con sus vestidos. Era claramente un cuerpo armado en la mujer. Esta represión se evidencia cuando Orlando escapa de su amigo que le ofrece matrimonio para poder mantener sus bienes y termina en un laberinto donde corre hasta llegar a 1850 (capítulo Sexo) donde cae al suelo y tiene un diálogo con Shelmerdine que cae de su caballo.

- ¿Te encuentras bien?

- Estoy muerta

- ¿Muerta? Eso parece grave, pero, ¿te pondrás bien?

- ¿Te casarías conmigo?

- Señora, me encantaría pero creo que me he torcido el tobillo.

El significado de este diálogo acude a la idea de que lo único

que podía llevar a una mujer a ser algo era el matrimonio. Claramente, el significado de la frase “estoy muerta” es que Orlando ha dejado de ser hombre. Este diálogo apela a que el público reflexione acerca de la sociedad patriarcal de la época en la que ser mujer significaba ser invisible.

CONCLUSIONES

A tono personal, la primera vez que vi la película, quedé abrumada con la cantidad de información y principalmente con la transición de hombre a mujer de Orlando, la cual no parecía tener razón lógica posible. Por ello, volví a verla para comprender y notar todos los detalles con mayor profundidad, y, así, caer en la cuenta de que la directora logra realizar una fuerte crítica de las sociedades en cada una de las épocas. Además, se pueden observar claramente los cambios de vestimenta, aunque de forma tenue en el comienzo, pero luego las diferencias con el tiempo aumentan cada vez más.

Al comienzo del film ya se puede distinguir la búsqueda de un cuerpo armado en la mujer y del hombre en el año 1600, como también la sociedad (sus mandatos) que imperaba. La apariencia física durante este siglo fue un elemento determinante de las relaciones sociales y se distingue muy notoriamente cuando realiza su aparición la Reina Isabel. Como ya se mencionó, se la ve con un verdugado rojo bordado en oro, mangas exageradas, toda exuberante. Rodeada de sirvientes y personas también vestidas de manera ostentosa. Sirvientes y personas que jamás contradecirían a la reina o la harían molestar; esto se representa en la escena de Orlando recitando una prosa que incomoda a la Reina y uno de sus ayudantes trata de calmarle.

Otro claro signo de esta ostentación en la vestimenta como también de la vida diaria, se aprecia en la escena en la que la Reina le otorga la jarretera a Orlando. La Reina está rodeada de ayudantes y de mascotas, que por momentos se volvían accesorios anexos a su vestimenta. Opino que además de mascotas animales, cuando la Reina Isabel le otorga la jarretera a Orlando y de alguna manera éste debe ponerse a sus servicios y estar con ella a todo momento, él también se vuelve una especie de mascota. Orlando vive con ella, es mantenido por ella y él, a cambio, le es fiel y cumple con sus órdenes (la orden principal de que nunca envejezca y siempre se mantenga joven, por ejemplo).

Durante esta época, el hombre tiene mayor libertad y la mujer no tiene voto en ninguna decisión y, además, se le exige una forma de comportarse tan rigurosa como su forma de vestir. Aun así, desde mi punto de vista, el hombre tampoco era tan libre ya que en el film, Orlando se enamora de la hija del embajador moscovita pero tenía un compromiso con otra mujer por la cual no tenía sentimiento alguno, situación que lo privaba de poder estar con su verdadero amor.

Cuando Orlando realiza su viaje durante diez años a Turquía creo que es el momento de la película en que la sociedad y la vestimenta impactan aún más. Esto es así porque la cultura y sociedad de este país no tenía mucha relación con la de Inglaterra; y creo también, es la razón por la cual él se queda tantos años allí. En Turquía, Orlando se despoja de sus trajes, sus calzas, sus pelucas y comienza a usar atuendos orientales, dándole prioridad a su comodidad y dejando de lado lo ostentoso y lo material. Se lo ve meditando en muchas escenas y casi separado completamente de su tradición europea que constantemente le exigía un modo de ser y vestir.

Al regresar de Turquía, en el capítulo Society (sociedad) opino que es el momento en el que se produce el mayor impacto entre vestimenta, sociedad y sexo. Orlando regresa como mujer, por lo cual la sociedad la condena y la quiere despojar de sus bienes por el simple hecho de ser una mujer sin maridos ni descendientes para recibir su herencia.

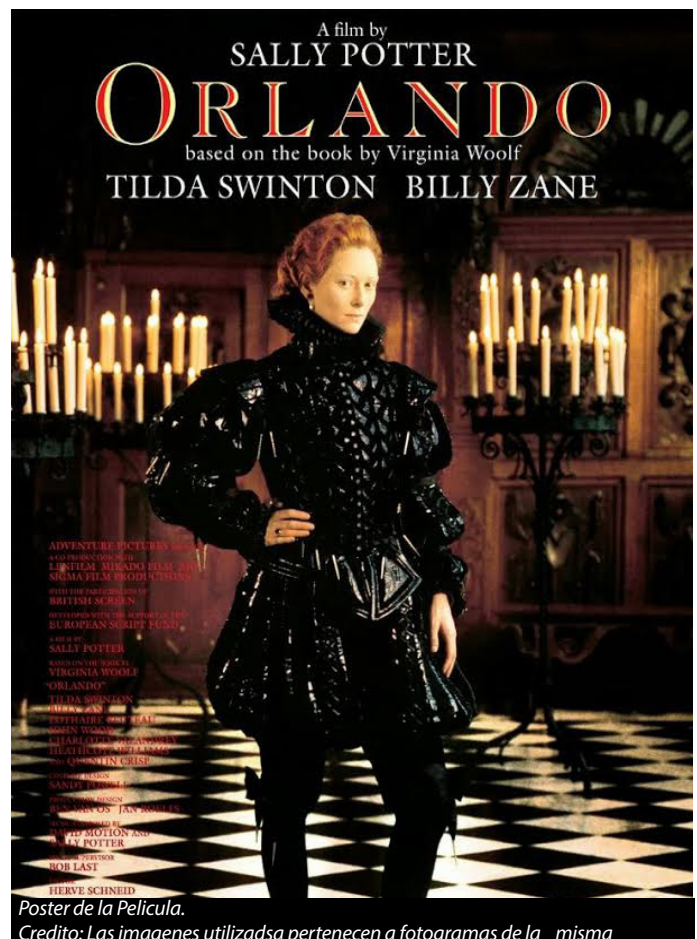
Como se comentó antes, en el año 1750 es cuando se produce el boom del Rococó, el cual se caracterizaba por la búsqueda del placer personal, existiendo un lujo desmedido y artificial en la

estimenta que solo se lo podían permitir los individuos de la alta sociedad. La escena de Orlando siendo ayudado por sus sirvientes a ponerse el corsé o tratando de caminar con sus grandes vestidos coloridos, demuestra el “cuerpo armado” en la mujer de la época.

En este capítulo, se desarrolla una de las mejores escenas, tal es así por el diálogo que se produce entre Orlando y el grupo de poetas. Descubrir que estos hombres escribían sobre su amor y admiración a las mujeres pero que, en realidad, pensaban que las mujeres no tenían rol alguno es una razón más por la cual les resiente. Además, luego de ser hombre, al convertirse en el otro sexo reconoce que las mujeres tienen muchas más tareas y menos derechos en la sociedad.

Luego de ese tortuoso capítulo, Orlando llega al año 1850 donde se pueden observar los mencionados rasgos del Romanticismo y la industrialización. Aquí Shelmerdine es la personificación de la exaltación del individuo, de la búsqueda de la libertad, la pasión, el disfrute de la vida sin ningún objeto material.

Al finalizar el capítulo anterior, comienza el denominado Birth (nacimiento) en el que se puede observar a Orlando pasar por un campo de guerra que representa la Primera Guerra Mundial mientras carga con su embarazo, hasta llegar a la década de los '90 (época en la que se realizó la película). Aquí, la vestimenta cuenta otra historia, Orlando como mujer viste pantalones oscuros, una camisa blanca simple, unas botas altas. Presenta ante un editor su libro, dejando en claro el avance sobre la igualdad entre hombres y mujeres. En mi opinión, lo más importante sobre este final, además de la voz en off del personaje, es cuando va a su hogar y se aquieta frente al cuadro donde esta retratada y nadie se da cuenta. Este hecho evidencia la sociedad de masas, capitalista e industrializada de los noventas. Hay tantas personas, tanta variedad, tantas modas que buscan identificar a los individuos, pero que de alguna manera hacen que los mismos pasen desapercibidos, se amalgamen, homogenicen y formen parte de esta masa.



Poster de la Película.

Credito: Las imágenes utilizadas pertenecen a fotogramas de la misma

MODA EN LA EDAD DE LA INOCENCIA

POR DALIT SCHOR¹

Cada momento de la historia es rico a su modo para analizar, las personas van cambiando así como su modo de pensar, actuar, dominar en los demás. Y éstas portan sus indumentarias dejando revelar sus características más profundas.

En el presente ensayo se busca analizar profundamente la película "La Edad de la Inocencia", dirigida por Martin Scorsese e inspirada en la novela escrita por Edith Wharton. La historia caracterizada por los vaivenes y conflictos del amor, refleja ávidamente y de manera excepcional la rígida sociedad de la alta burguesía de la década de 1870 en Nueva York. Los valores predominantes y las férreas convenciones sociales, una moral muy dura que -en parte- no es más que una farsa.

Personas que no llegan a ser realmente felices desfilan en la película. A pesar de no desarrollarse en Inglaterra, donde la Reina Victoria reinó por largos años, sigue siendo una fiel radiografía de la era victoriana. Un complicado mundo por dismantelar, pero no será difícil si se toman en consideración tanto escenas, actitudes de la películas así como lecturas que tratan sobre esta época.

La burguesía, como clase social ascendente, atravesó largos periodos de luchas por diversas conquistas. Nada fue fácil, pero logró alcanzar el poder económico gracias a la Revolución Industrial y el poder político a través de la Revolución Francesa. Sin embargo, buscaba algo aún más esencial: el estatus. Ser la clase a la que todos aspirarían. Pero, hacia 1850, ya conquistada la hegemonía cultural, la burguesía debe volverse conservadora porque "no todos pueden ser considerados respetables".

Este conservadurismo acarreará toda una tradición alrededor de esta sociedad; una moral victoriana repleta de valores utópicos en torno al matrimonio, la sexualidad, la familia, el honor y la reputación que colmarán la mente de los burgueses. Dignidad, respetabilidad, honorabilidad, honestidad, pureza, castidad, sumisión, religiosidad, virginidad, compostura, son algunos de los valores que prevalecían. El conflicto subyacerá en que todo recae con fuerza extrema sobre las mujeres, quienes debían soportar lo peor y más cruel de la sociedad.

La honorabilidad que debía ganarse el burgués, se trasladó por completo a la mujer; que se embistió de valores y era quien más dignidad debía mostrar frente a los demás. La mujer debía ser pura, casta y angelical. Era educada para aprender a controlar sus sentimientos, para realizar los actos que el entorno social esperaba de ella, para cuidar su casa e hijos. Ser fiel,

totalmente obediente y sumisa a su marido, para que hiciese cualquier cosa que la distraiga de caer en una tentación inmoral

Eran mujeres resultantes de una comunidad machista opresora, que las obligaba a enmascarar lo que realmente sentían. Había un pensamiento moral donde sexualidad y sensualidad eran palabras totalmente prohibidas. Además, e condenaba cualquier actividad sexual que no tenga como fin la reproducción.

May, personaje de la película, era el ejemplo perfecto de lo que una dama burguesa debía ser: culta, elegante, inocente, recatada, silenciosa, sumisa a los dictámenes sociales y a la voluntad de su marido. Ella calla toda su vida que su esposo Newland la engañaba porque ése era su deber: atenerse a cumplir su rol social sin provocar escándalos. Por ejemplo, en una escena se siente avergonzada porque piensa que ha llegado tarde a su casa, siendo las 7 de la tarde. Si una persona que cumplía con esta moralidad sentía que no lo hacía, inmediatamente la acorralaba la culpabilidad que intranquilizaba su conciencia. Era menos problemático ajustarse a la tradición. La abuela de May, Manson Mingott, es uno de los personajes que más defiende las normas. Para ella "el honor es el honor y el matrimonio es el matrimonio".

¿Entonces podemos dar la razón a historiadores que catalogan a esta sociedad de machista y paternalista? Sí, porque la única autoridad era el

hombre, que decidía todo por la mujer, ella era su bien más preciado que le permitía demostrar poder ante los demás. Por ejemplo se dice que la fe del conde queda rota tras la huida de Ellen ¿Y la de la mujer? ¿No importa? Esto es esperable, cuando la misma Reina (a pesar de ser mujer) apoyaba el machismo y manda a alargar los manteles del palacio para que se cubrieran las patas de la mesa ya que según ella podía incitar a los hombres a recordar las piernas de una mujer.

Como en todos los tiempos (y no parece haber excepción en ningún momento histórico), los límites están para sobrepasarse. Así, este mundo de valores tradicionalistas no logra imponerse igualmente en toda la sociedad y son enfrentados por un universo axiológico mucho más abierto. A pesar de que desafiar la tradición podría traer las peores consecuencias, en la



¹ Estudiante de la Licenciatura en Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad Siglo 21 - Córdoba

película hay personajes que no se privan de hacerlo. Se enfrenta el tabú de la sexualidad teniendo amantes. También se consideraba muy atrevido en la época colgar un cuadro de El Retorno de la Primavera, un desnudo, en el salón de una casa.

Ellen, reconocida en la elite como la condesa Olenka, representa el espíritu libre por excelencia, en oposición a las mujeres sumisas burguesas. Ella se escapa del conde en Europa por ser un esposo abusivo, buscando emanciparse de él, rompiendo con la idea de que la mujer obligatoriamente debe protegerse en la institución principal que era el matrimonio. Ella no quiere ser una prisionera, no acepta a esta sociedad machista donde el conde se toma el atrevimiento de estar con cuanta “ramera se le cruce” por dinero.

¿Y cómo las demás familias, si se atenían a todas las normas, podrían quedarse calladas ante alguien que las infringía? Claramente al ser tan dura la sociedad, no lograba aceptar actitudes contrarias a sus valores. Personas que no encuentran la felicidad en su propia vida, muchas veces la buscan en la vida del otro. El conflicto se engrosará por el hecho de que cualquier pecado a la norma hará perder a la mujer su respetabilidad. En principio, para todos era impensado que la condesa Olenka se presente en público en una Ópera y se la cataloga de “desgraciada”. Tanto la madre como hermana de Newland, destinadas a estar recluidas en sus hogares, la critican fervientemente y creen que es de buen gusto y decente que no haya asistido al baile ya que tiene una vida muy libre, independiente, antagónica a las suyas.

Hasta llega el punto de no querer asistir a su cena de presentación por considerarlo una deshonra. Era como si Ellen manchara la reputación de toda una familia con el solo hecho de hablar con ella. Y si acaso demostraba que se sentía atraída por Newland, perdería completamente el respeto de la sociedad que la titularía como una prostituta, como una mujer “vestida para el diablo” y una pecadora. En un momento, la película nos dice que la sociedad tiene la tradición de tolerar las mujeres vulgares, quizás era verdad pero no hay tolerancia para estereotipar a una mujer como vulgar. Así, Newland deseaba a Olenka pero nunca la podría tener y si siquiera se llegaban a enterar que él la miraba de más, se la iba a condenar por estar atrayendo la mirada de un hombre hacia su cuerpo.

Se destaca el proceso de divorcio por el cual atraviesa la condesa como el hecho que más escándalo genera. La legislación lo aprueba, pero las costumbres sociales no. Si la mujer era instituida para casarse y vivir toda su vida al lado de su esposo relegada al hogar hasta que la muerte los separe, querer terminar con eso por motus propio era indigno. Más furiosos están todos cuando decide irse a vivir sola, algo impensado, ya que por lo menos debía estar en compañía de su familia si no estaba casada. ¿Cómo una mujer podía ser independiente? Y como el conde amenaza con decir cosas desagradables de Ellen, la familia busca convencerla para que retorne a Europa para no verse envueltos en el desprestigio. ¿Quería Newland estar en una familia marcada por un escándalo?

En cierta manera, Newland busca también estar más allá de lo que se impone y defiende a la condesa dejándola frases muy representativas, como: “¿Se deshonra a ella misma? ¿No tiene derecho a rehacer su vida? ¿Cree que no debe tener la misma libertad que un hombre? Sin embargo, va a contener sus verdaderos sentimientos por temor a perder su posición.

No menos importante, encontramos el personaje de Julius Beaufort, quien también se muestra rebelde a lo establecido: es intrépido y tiene muchas amantes. Cuando él entra en crisis económica por sus sucios negocios, inmediatamente la actitud adoptada por todos es la condena a no ayudarlo por ser considerado indigno. Todos se reían de él. “Tu nombre es Beaufort cuando te cubría de joyas y debe seguir siendo Beaufort ahora que te ha

cubierto de vergüenza”, se dirige Manson Mingott a Regina, la esposa de Julius.

Pero este conservadurismo burgués esconde mucho más de lo que podemos imaginar. Si volvemos hacia atrás en la historia, encontramos al buen burgués que debía demostrar ante los demás su conducta recta, honesta. Sin embargo todo era una fachada que en lo más profundo y revelador escondía una doble moral.

Doble moral, porque se mantiene sobrio, religioso, puritano acallando emociones ante el resto de la sociedad mientras que cometen acciones sumamente inmorales en lo privado, fumar, hacer negocios ilegales y tener *affaires extramatrimoniales*. Mientras se retaba a la mujer cruelmente por un mínimo pecado, el hombre llegaba a caer en la prostitución: la esencia de esta doble moral sexual. La Edad de la Inocencia nos permite sostener ampliamente esta afirmación, ya que el mismo protagonista, sucumbido en la pasión de Ellen y cansado de resistirse a ella, le propone que sea su amante y tener un escondite para encontrarse. Así, se exhibirían como puros de su estatus cuando en lo privado lo infringirían.

¿Y qué se puede esperar de una sociedad si la autoridad máxima, la Reina, mantenía su familia como un fiel ejemplo de honestidad, moralidad y felicidad demostrando ser amable, cuando en realidad era una mujer violenta, dura e impaciente?

Era una sociedad muy hipócrita que trataba de tapar cualquier desdicha. “La verdad nunca se decía ni pensaba, solo se representaba por un conjunto de signos arbitrarios”. Así, nadie podría expresar en esta época lo que corría por su mente y corazón, sino que debía atenerse a solo decir lo que era socialmente correcto. Newland, por ejemplo, en público defendía a la familia y tradición, y en privado decía lo que realmente sentía.

La sociedad victoriana estaba destinada a vivir en una farsa y nunca poder concretar sus sueños. “La auténtica soledad era vivir entre tanta gente amable que te pide que finjas”, decía Ellen. En fin, se pensaba una cosa pero se hacía otra completamente distinta para pretender ser como los demás.

Ante todo esta sociedad de segunda mitad del siglo XIX era cerrada. ¿Cerrada? Si, resulta extraño afirmarlo teniendo en cuenta que la burguesía proclamaba la igualdad jurídica de las personas. Si bien es cierto que las vías de ascenso social habían cambiado, en cuanto ya no era una sociedad estamental donde la sangre determinaba la posición social y no se podía ascender más allá de ella (“si nacías campesino, morías campesino” en una sociedad de estamentos); no es posible seguir afirmando que es una sociedad abierta luego de observar los valores que se predicaban, cómo se mantenían relegadas a las mujeres y porqué todo queda siempre dentro de las mismas familias. Siempre se encuentran las mismas personas en el teatro y en las cenas. Una sociedad abierta, en mi opinión, no es sólo la capacidad de ocupar una mejor posición social, sino también poder expresar libremente los pensamientos y relacionarse con quien se quiera.

Ahora, volviendo a la cuestión del ascenso social, ¿Qué marcaba la posición si ya no era la sangre? Lo que la definiría sería el trabajo. Los miembros de la burguesía debían poseer capital o unas rentas procedentes de inversiones, actuar como empresarios generadores de beneficios o como dignos de una profesión “libre” (por ejemplo, abogado, como lo era, Newland Archer). La posibilidad de ascender socialmente estaba allí: en el esfuerzo, trabajo y responsabilidad, sumado a la astucia en los negocios.

Así, en teoría nada impedía el ascenso social. En teoría, no en la práctica. Las carreras de ascenso estaban abiertas, pero la familia de clase media que contase con una cierta educación, propiedades y se relacionase con las familias más prestigiosas tenía una gran ventaja delante. Los nexos en las



Imágenes de la película "La edad de la inocencia" de Martin Scorsese. Inspirada en la novela de Edith Wharton.

familias significaban nexos en los negocios. Por más que uno se podía casar con alguien de otra clase, generalmente, por no decir siempre, se casaban entre personas del mismo estatus. En la unión de May y Newland nadie ascendía, ni descendía, todo permanecía en el estrato más alto.

Pero hasta ahora se habló de un estrato social alto al que llegó la burguesía. ¿Fue tan simple convertirse en esa clase superior? ¿No se generaron conflictos en el proceso? Si la propia Edith Warthon escribe en la reseña del libro que en la historia de estos personajes se esconde un conflicto mucho más profundo entre el mundo de las viejas familias patricias y el de las nuevas familias, que logran apoderarse de las costumbres y la vida social, hay algo que analizar a fondo en el plano social y político.

¿Qué nos quiere decir la autora con esto? Antes de la Revolución Industrial, en la cúspide de la pirámide social, había solo una clase: la aristocracia. Eran los dueños del poder político, económico, los terratenientes y hasta del plano cultural: definían todo la vida pública y privada. Nacían ya con este estatus. Estas eran las viejas familias patricias que habitaban Europa y Estados Unidos. Pero la industrialización trajo consigo el ascenso de una nueva clase social: la burguesía, y cambio de forma dramática la estructura de clases. Al ascender la clase media, estas se convertirían en los nuevos ricos y ahora en la cúspide convivirían la nobleza procedente del antiguo régimen y la burguesía ascendente que cambiaría el mundo de los negocios, la industria y la tenencia de tierra. Son los banqueros, mercaderes, hombres de negocios, abogados.

Y como era de esperar surgirían las contradicciones. Se provocan conflictos con las viejas familias porque pueden ascender socialmente personas que no son dignas de hacerlos, como la condesa Olenska y Beaufort, la igualdad jurídica hará posible el divorcio, y a su vez, los arreglos de casamientos que iban formando nuevos ricos con más mezcla de valores. Había cambios del antiguo régimen pero a su vez muchas permanencias y era difícil persistir entre ideales tan chocantes. Cada vez era más complejo delimitar quien era la autoridad, la vieja nobleza terrateniente iba perdiendo su fuerza. El ambiente social se desestructuraba y había dudas sobre "quién era quién", lo que provocaba aún más conflictos, los que a su manera iban haciendo caer la era victoriana poco a poco.

Sin embargo, la burguesía logró desplegar su estatus por un periodo sustancioso. Un estatus que no sólo se debía mantener a través de las uniones familiares, sino a través de todos los aspectos de la vida cotidiana. Nos adentramos de lleno en un mundo exclusivo de elite social neoyorquina donde todo objeto, por más innecesario que sea, servía para demostrar la posición. Si la burguesía quería ser reconocida como la clase social influyente debía apropiarse de todo el cuerpo simbólico.

¿Y qué símbolos le permiten detentar este poder? Como ya sabemos, el matrimonio se estableció como el símbolo único y supremo, pero no en el único. Para una joven pareja casada dar una primera cena era un acontecimiento de suma importancia, donde todo debía ser calculado y

organizado cuidadosamente: quién prepararía la comida, quién la serviría, qué se comería y cómo se invitarían a las personas.

No menos importante, era el hogar que acogía a esta burguesía. Era inconcebible en la era victoriana que la alta clase social viviese en una casa pequeña, sutil, con lo justo y necesario. La película nos muestra a la perfección y con sus escenas lentas, pero sustanciales, casas suntuosas con múltiples salones repletos de objetos que revelan el poder económico de la familia y los logros obtenidos por el hombre.

Manteles bordados, adornos, sillas y sillones tapizados exquisitamente, hogares a leña, candelabros y arañas, siendo los cuadros uno de los objetos más preciados en las casas, fondo perfecto para el film. Y no tenían sólo una propiedad, podían tener muchas más. Un típico regalo de casamiento era ofrecer casa para la luna de miel. A su vez, la vajilla demostraba la limpieza y refinamiento de la familia. El burgués come y bebe muy bien. Y no podemos olvidar como símbolo de status, el tener mucamas y mayordomos por doquier.

Sin embargo, el poder económico no se puede demostrar sólo en el ámbito privado, uno tiene que exteriorizar este poder. De este modo, los personajes cultivan el ocio y la diversión de formas muy particulares. El teatro, la ópera, son el ámbito de sociabilidad por excelencia. Allí, las familias más importantes del enmarañado árbol familiar de Nueva York asistían semanalmente. Además, en esta era victoriana cobra relevamiento la literatura, habiendo muchos escritores destacados. El arte completa el circuito cultural del burgués. Organizaban bailes y té, a los cuales sólo se invitaban a las personas que por su riqueza, fama o prestigio eran consideradas dignas.

El deporte también se convierte en una forma de diversión, siendo May quien nos deja descubrirlo, ya que practica tenis y arco y flecha ocasionalmente, actividades de elite. Finalmente, aunque es apenas un instante de cámara lo que filma a May bordando en su alcoba con el bastidor, cabe destacar como la mujer era relegada a estar en su casa y distraerse con actividades como tal, para no tentarse con otras que puedan llevarla hacia lo incorrecto.

Y en esta alta sociedad neoyorquina hasta la información no podía circular de cualquier manera. El medio de comunicación principal eran las cartas, todo se comunicaba a través de ellas, desde una simple pregunta hasta las invitaciones a una fiesta o una cena. Ellen y Newland lograban mantener su amor prohibido a través de ellas. Llegaban a través de correo y si una familia era muy prestigiosa podía tener su propio mensajero que las llevaba y traía. Desde lugares más lejos, se comunican a través de telegrama.

Otra forma de contactarse muy frecuente en esa época era a través de flores. Una misma mujer podía recibir muchas flores en un mismo día, enviadas para transmitirle algo en particular. Pero no hay que olvidar una vía por la que la información podía llegar a circular aún más rápido: los rumores. A Ellen se la amenaza con que si se divorcia, correrán rápidamente rumores falsos y muy dañinos sobre ella.

Ahora no podemos olvidar el cuerpo simbólico más importante para obtener hegemonía cultural: la vestimenta. Lo que se callaba con las palabras se demostraba a través del aspecto exterior. La vestimenta de una época es consecuencia de sus condiciones económicas, políticas, tecnológicas, culturales, sociales y estéticas. Es una fiel radiografía de lo que sucede en lo más profundo de la sociedad.

Entonces si lo que sucede es que la mujer es oprimida, la moda lo reflejará a la perfección. La traslación de toda la dignidad a la mujer no se podría haber hecho de mejor manera sino es centrándose en su cuerpo, más específicamente en su ocultación, cubrimiento completo. ¿Qué podría ser atrayente de una mujer de la cual apenas se vislumbra su pequeño rostro? Nada se puede descubrir debajo de esas innumerables capas, ninguna mirada masculina se dirigiría allí.

El corsé oprime a la frágil mujer como lo hacen las fuertes garras de la sociedad a sus sentimientos. Se busca una perfecta silueta de reloj de arena que acaba en una forma circular extraordinaria gracias a las crinolininas y polizones colocados debajo de la falda. ¿Pero si bastaba con cubrir todo el cuerpo de la mujer, por qué también se le imponía cargar con esos vestidos pesados y ornamentados?

Porque como si fuese poco, la mujer a través de lo que vestía también debía demostrar la capacidad de su esposo de mantenerla a ella y sus hijos, no sólo en lo puro y necesario, sino también en darle los mayores lujos que se podían esperar de esta época suntuosa. La mujer victoriana no puede caminar libremente, es prisionera de su propio vestido. Reflejo indirecto de que no puede trabajar porque su marido lo hace por ella y que lleva una vida de ocio deseada por todos.

Brillan las más bellas piedras en los cuellos de las mujeres. No puede faltar ningún accesorio: joyas, diamantes, abanicos hacen volar los perfectos rizos de las damas. May y Ellen se presentan a la sociedad con sus vestidos repletos de puntillas, delicados cuellos con jabot y sus corsés con numerosos pequeños botones en la espalda, lo que nos hace suponer que requerían de la ayuda de una doncella para ponérselo. Otra forma muy inteligente de simbolizar estatus. Se pone mucho énfasis en la cola de los vestidos, al ser que la película trata de la década de 1870 y ya en esos años la crinolina se había transformado en una media jaula que llevaba todo el peso del vestido hacia atrás. Muchos frunces en la cola, moños que le van atando. Es destacable el magnífico vestido violeta que May luce en una de las últimas escenas.

No menos importante era el maquillaje que acompañaba a la exageración para hacerla aún peor. Las mujeres tampoco podían dejar de vestir sus brazos con bellos guantes, que cubrían aún más a la pobre dama atrapada en la represiva moralidad sexual. En sus cabezas no podían faltar los más variados sombreros, May suele usar uno con un moño que rodea su rostro de porcelana lo que termina por completar su imagen angelical. Un velo de tul podía cubrir también su rostro. Acumulación de elementos innecesarios, ¿Acaso importa si ese accesorio era incómodo



Imágenes de la película "La edad de la inocencia" de Martin Scorsese. Inspirada en la novela de Edith Wharton.

para esa mujer?

Y de esta manera, la mujer cumple con la expectativa del hombre de demostrarles a todos la superioridad de su familia. Pero ¿Cómo lo revela él? El hombre burgués, al contrario, sí quiere demostrar que trabaja, por lo que renuncia de lleno a los adornos, a todo lo que le impedía llevar a cabo su labor. Lo que importaba era su elegancia, no su extravagancia, para ello ya estaban las mujeres. Su aspecto sobrio se refleja en la poca variedad de prendas, el hombre prestigioso lleva su traje, pantalón y chaleco perfectamente entallados hechos a medida, con su camisa por debajo y su gorro en forma de hongo. Pero por más que el hombre quiera huir por completo de los adornos, no lo logra, y se puede visualizar por cómo decora su cuello con moños y/o flores. Y su infaltable accesorio para ir al teatro: los binoculares, los cuales también formaban parte de su vestimenta.

Y así, a lo largo de La Edad de la Inocencia, desfilarán hombres y mujeres por los ámbitos de sociabilidad típicos y con la vestimenta acorde a la época. Gabriela Pescucci, la vestuarista de la película, logra excelentemente captar la esencia de la era victoriana sin escatimar en el más mínimo detalle. Hasta se piensa en mostrar los más ricos tejidos: terciopelos, sedas, rasos, chiffon, tul, encaje, pieles. Los camarógrafos logran captar con lentitud este magnífico vestuario.

Ahora uno podría preguntarse si encontraban algún momento de libertad en el que no debían encorsetarse de convenciones. A través de fugaces situaciones, la película nos demuestra esta permanente carencia donde la mujer juega al tenis, al arco y flecha vestida igual. Se la ve en lo más privado de su alcoba con sus vestidos apretados sin poder desvestirse de toda esa opresión. Quizás se pueda considerar su infancia como su único momento de verdadera libertad. Sin embargo, una adolescente que aparece en un momento del film, lo hace encorsetada y con una larga falda como sus mayores.

Y mucho estaba en juego si no se cumplía con la indumentaria: ser considerados importantes, no ser criticados ni ridiculizados. Todo era cruel lo que salía de la boca y ojos de esas mujeres chismosas, nada se podía dejar librado al azar. "¿Qué se puede esperar de alguien que vistió satén negro?", exclama despiadadamente la mamá de Newland sobre Ellen.

Pero, como toda moda, está destinada a cumplir con su ciclo. A través de un breve recorrido en el tiempo, la película nos demuestra cómo, 20 años después, todo había cambiado: la vestimenta era menos exagerada, el hombre sólo lleva su traje, chaleco, camisa y sobretodo sin ningún accesorio innecesario, mientras que la mujer se liberó de unas cuantas capas debajo de su falda. Ya corrían los fines del siglo XIX y los principios de un siglo XX. Todo estaba por cambiar...

La sociedad va mutando a pasos agigantados con el paso del tiempo. Eso nunca se puede negar, y más se puede notar cuando se analiza una sociedad que parece muy lejana al mundo actual. Parecen tan extrañas e inusuales

esas convenciones sociales frente a los ideales actuales. Y resulta imposible no detenerse a examinarlo.

Una gran diferencia entre la actualidad y lo que se observa en la película, es que unas pocas familias se nombran. Las cuales guardan todo el prestigio de la sociedad, algo completamente distinto ahora que las diferencias entre las clases sociales apenas se pueden marcar y que el nombre de una familia no significa nada, a menos de que hablemos de una autoridad ya demasiado importante como lo es un presidente o un gobernador.

Resulta extraño que hoy se luche tanto por la libertad de expresión, cuando en el pasado era común callar lo que realmente se sentía en pos de seguir los valores de una época. En toda la película hay más silencios que palabras, May siquiera llega a decirle la palabra embarazo, que él ya lo entendió. Mientras hoy nos apresuramos a decir la mayor cantidad de palabras posibles. Asimismo, una diferencia más global entre las pautas de comportamiento de esa era y las que organizan nuestra vida pública y privada es el papel que ocupaban las mujeres en esa sociedad rígida del siglo XIX.

¿Se podría pensar ahora en una mujer que no sale sola a la calle? ¿En una mujer que no puede mostrar sus brazos y usando corsé? ¿Estando todo el día en su casa cuidando a sus hijos? ¿Una sociedad donde ninguna mujer trabaja y depende del poder económico de su marido? Ahora las mujeres pueden no trabajar para cuidar a sus hijos, pero eso sería una decisión propia, no algo impuesto por la sociedad. Resulta raro que se arreglen los matrimonios, por lo menos en países como Argentina, en donde uno es libre de elegir con quien quiere formar su familia.

Pero por otro lado, por más que todo ha avanzado muchísimo en torno a estos temas, hay hechos de la realidad que por momentos nos demuestran lo contrario. Si bien la mujer ha ganado en voz y voto, la violencia de género hace que persistan ciertas actitudes machistas que manchan todo lo conseguido y, de alguna manera, se sigue juzgando a la mujer por cómo se presenta en la calle como razón o no de ser violada y/o golpeada. La gente sigue siendo muy cruel juzgando a las personas, aunque se diga que no importa la opinión del otro. Así, todavía quedan demostradas reminiscencias al periodo victoriano.

Concluyendo este ensayo, se ha podido descubrir gran parte de lo que se esconde detrás de una sociedad tan particular. No es una visión completa, siempre quedaran cuestiones por seguir investigando. Una película nos ha permitido entender el rol de la mujer en un mundo machista que la encarcela. Que la lleva a tener una vida forjada por los demás, y no siempre detrás de un estatus prodigioso, de casas espectaculares y de la mejor vestimenta a la que se puede acceder. Hay una persona feliz. Pertenecer a la alta clase neoyorquina de fines del siglo XIX implicaba demasiadas reglas que cumplir, que terminaban transformando a la persona en una marioneta de lo que se esperaba.



LENCERÍA, MODELADORA DE LA FIGURA FEMENINA

POR AMIRA TANUS MAFUD 1

La historia indica, que las prendas interiores, se remiten a las antiguas civilizaciones. En la cual se buscaba una manera de cubrir las zonas íntimas de la mujer, con una mirada estética y de practicidad. Es decir, se utilizaban como razón de higiene y abrigo. Pero ¿Fue su evolución el valor agregado? El tiempo, determinaría que su función será corregir y modelar la figura femenina, hasta convertirse en uno de los mercados de mayor auge en el mundo de la moda.

El recorrido de la historia de la lencería íntima femenina, data del 2900 a.C, en la Baja Mesopotamia. El primer prototipo, fue la Trusa; posterior se crea la primera enagua: la “Kalasyris” en Egipto. Un rectángulo de lino transparente y plisado; y la “Creta”, interpretada como el primer corsé de la historia.

Las mujeres comenzaron a sufrir los primeros cambios en el cuerpo en el Clasicismo grecorromano. Por el volumen del busto, el cual era molesto para caminar, se vendaban con una especie de banda, llamada “Apodernas”. Los últimos registros acerca de la lencería en el Mundo Antiguo se desarrollan en Roma. Por debajo de la prenda principal exterior (la Subcula), las romanas usaban una banda

rectangular de lino llamada “Falsa Pectoralis”. Como sostén, también estaba la “Mamillare”, que cumplía la misma función de aplanar el busto siendo ésta de cuero.

Como la prenda exterior con las que vestían las mujeres romanas no contaba con bolsillo, la “Pectoralis” o “Mamillare”, tenía un bolsillo, donde le permitían guardar entre los pechos las monedas, cartas y joyas. El “Subligar”, era una pieza para tapar la zona genital.

En la temprana Edad Media, la cristiandad se contrapuso a la sensualidad corporal, por lo que las mujeres de la época ocultaban sus formas con túnicas que no marcaran la silueta. Así, la ropa interior eran camisas largas de telas valiosas y pesadas. En la Europa nórdica la túnica interior femenina era tejida, de color azafrán de lana, hilo o cáñamo, excepcionalmente de seda, dando origen a la “Lencería”. En esos tiempos la bombacha no era habitual; hacían uso de medias tejidas, que los nobles ornamentaban con piedras. En el Medioevo, surge el primer registro del camisón (en esta época

1 Tesista de la Licenciatura en Diseño de Indumentaria y Textil de la Universidad Siglo 21 - Córdoba.



1) Fascia Pectoralis, sostén y Subligar, registro de bombacha, en Roma año I a.C al IV d.C. 2) Cinturón de castidad medieval. 3) Calzones, registro del renacimiento siglo XV y XVI.

denominado “camisa de santidad”), en la cual los bordados se expresaba con frases santas como “Si dios quiere” o “Ave María”. Éste tipo de prenda tenía boquetes estratégicos, para el dominio de los maridos. Como protector de las pasiones femeninas, apareció el cinturón de castidad, compuesto de una banda de metal que rodeaba la cintura y pasaba entre las piernas, tenía un orificio entre las piernas, para las necesidades fisiológicas. Lo más característico del cinturón de castidad, era no solamente soportar el uso de esta, sino también que debían permitir el cierre con candado.

El Renacimiento, fue el período de los descubrimientos, (siglos XV- XVI), la camisa aún continuaba como prenda interior. La atención estaba sobre los calzones, prenda que pocas mujeres tenían acceso a usar, su lugar alcanzaba las rodillas, tenía pasamanería y bolsillos, se unían a las medias por debajo de la rodilla, con ligas bordadas, podían ser de algodón, de lino pero poco después, fueron confeccionados en seda. El “guardainfante” o “verdugado”, como así era denominado en Francia, armazón de junco, caña o metal, que ahueca y sostiene la falda de la mujer, el cual además tenía como propósito ocultar los embarazos imprevistos.

Durante el 1500, los corsés se realizaban en láminas de metal forradas a fin de proteger la piel, por delante eran muy altos y

por detrás escotados. Las medias seguían perteneciendo a la moda íntima femenina, algunas tejidas y en otros casos de seda, en una amplia variedad de colores.

En el momento de la Contrarreforma, el influyente arte Barroco, (siglo XVII), hacía de la lencería íntima una prenda muy trabajada, generalmente de algodón o lino, bordadas con hilos de oro. En las enaguas, se evidenciaba la importancia de la decoración, en esos tiempo y en las prendas interiores, en algunas ocasiones a estas se les agregaba armiño en los bordes, para que sea visto al levantar la falda. El uso del corsé, en esta época, no solo imponía una estética, al ser confeccionado de encajes de Alencón, Melina, Valenciennes y Bruselas, sino que también educaba al cuerpo femenino.

En el movimiento artístico Rococó, (siglo XVIII), la moda femenina recibió el “Panier”, complemento interior de junco, caña o ballena, versión de guardainfante dividida en dos mitades con el objetivo de dar comodidad a las amplias faldas.

En el Neoclasicismo, principalmente en Francia y Inglaterra, se impusieron las transparencias, al margen de este situación por los crudos inviernos que prevalecían estas ciudades, los calzones y corsés seguían siendo confeccionado en tejidos de lana, a ambas prendas se los consideraba los fetiches de los siglo XVI, XVII y XVIII.

Se llega al final del desarrollo de la historia

de la lencería con el comienzo de la Modernidad, (siglo XIX). En el Romanticismo, la ropa interior, recargada de encajes y cintas se adecuaba a las nuevas formas del vestir. Las ligas bordadas con inscripciones de amor, que los maridos o amantes regalaban a sus mujeres. Sobre los corsés se usaban camisas sin mangas, con delicados bordados.

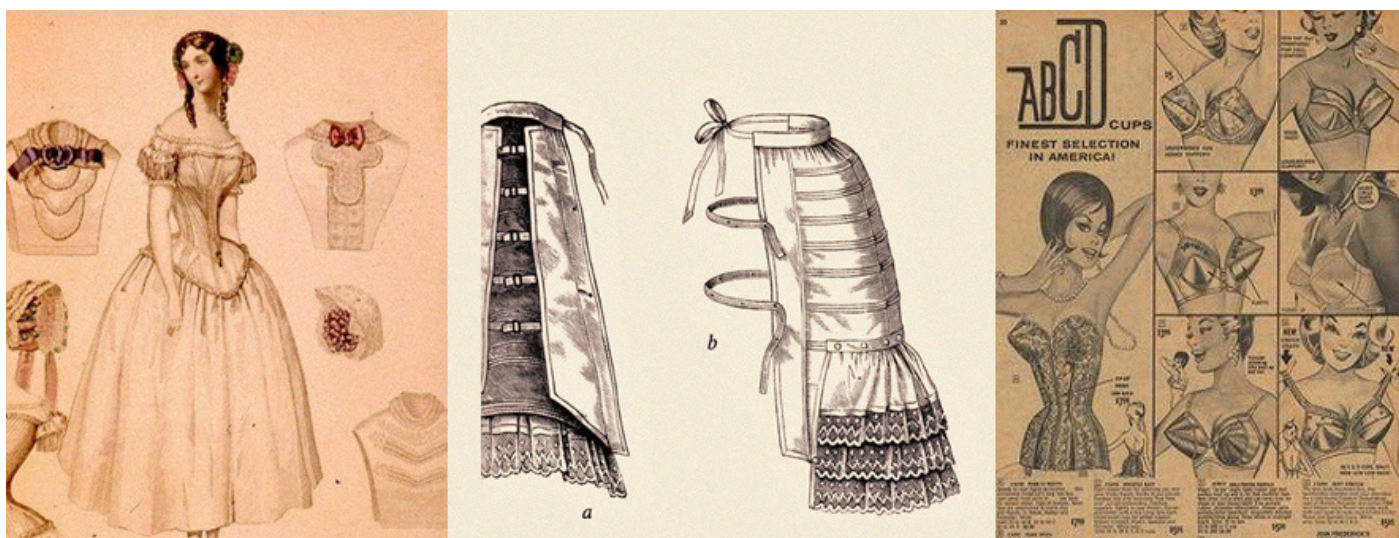
Aparece el “Polisón”, el cual tenía como finalidad aumentar el volumen la parte trasera de la falda. Estos armazones podían ser de almohadillas rellenas de crin, telas rígidamente almidonadas, de ballenas y metal.

En el transcurso de la Edad Antigua hasta los comienzos de la Modernidad, nació el desarrollo de la lencería femenina. Si bien algunas tipologías permanecieron constantes y otras no en las diversas épocas, por ejemplo, en el corsé, existía una ideología en común que el cuerpo de la mujer se ocultara como una joya. (Avellaneda, 2007)

TIPOLOGÍAS DEFINIDAS

El corsé, que prevaleció durante varios periodos históricos como parte de la lencería, fue desapareciendo, al considerarse asfixiante, por la comprensión del pecho poniendo en peligro los pulmones, el corazón y el hígado. Aunque en nuestros días, esta prenda considerada interior, se integraría al vestuario exterior femenino.

A medida que disminuía el uso del corsé, y



1) Ropa interior del romanticismo. 2) Polisón del siglo XIX. 3) Lencería 1960.



Diferentes tipos de lencería francesa.

la producción de prendas íntimas comenzaban a realizarse en serie, el busto era sujeto con una nueva prenda. Phelps Mary, activista y editora norteamericana, puede ser considerada como la primera persona que patentó un sujetador, comúnmente confeccionado de seda, encaje y satén. Con el estilo androgénico, de los años '20 un nuevo movimiento feminista, que buscaba reivindicar los derechos de la mujer y la igualdad de género, adoptaron esta figura, revelándose contra los conceptos tradicionales y estrictos de la feminidad que había hasta entonces.

Una manera de evidenciar esto, fue el uso de ropa interior de algodón e hilo. Los calzones se convirtieron en pantalones íntimamente cortos, los sujetadores cumplían la función de aplanar el busto. Y las medias de color piel, también experimentaron cambios.

En los años '30 y '40, la época de la preguerra y el conflicto armado, aparecieron los primeros corpiños realizados a partir de dos pañuelos en triángulo con cintas. A partir de acá, comenzaron su evolución. Tres categorías de telas se entremezclaron, seda, muselina y raso, las cuales junto al perfume adquirieron el estrato de "prenda íntima". En los años '30 el objetivo principal era separar los pechos.

En 1946 Millinger Frederiks, introdujo por primera vez las bragas y corpiño en la tonalidad negro. Hasta entonces estas tipologías de lencería, eran solo blancas. Además, las medias de Nylon marcarían un hito, difícil de reemplazar. En los '60, las "Panties", significaron una revolución, ya que provocó una mayor libertad a las mujeres, camino que les permitió también defender sus ideales feministas, como así también en ese año se exhibieron los primeros "Baby Dolls", resumiéndose tiempo después en los "Body".

En el transcurso de las décadas, el concepto de media se acentuaría sobre la utilidad, la atención y atractivo de las piernas. En los '50 la silueta impuesta por Cristian Dior, destacaba el busto, impulsando el diseño de los corpiños misiles, los cuales había rellenos y acolchados, con y sin breteles.

En los '80 el corpiño "Push Up" y la "tanga", una versión de cintas que deja las nalgas al descubierto, dominó el mercado de la lencería femenina. En 1990, luego de un recorrido de pruebas y cambios, el concepto vigente era mantener el bienestar y la salud, por lo que se instalaron los arcos, siliconas y reductores en la gama de corpiños, cubriendo las distintas necesidades fisionómicas femeninas. A

medida que las faldas se acortaban, las bombachas iban a la par en su proceso de empujamiento.

También surgieron los "Culotes" o "Culote Less", provenientes de lo que a mediados del siglo XX era una prenda íntima que llegaba hasta las rodillas. En el transcurso de las décadas, el "portaligas", considerado como un fetiche, funcionaba de sujetador teniendo un efecto de marco que destaca la zona pelviana.

Desde el nacimiento del primer prototipo de prenda íntima, hasta nuestros tiempos actuales, las tipologías han sido las mismas, aunque sufriendo alteraciones y cambios en sus funciones. Los primeros cambios en el cuerpo, se dieron en el Clasicismo grecorromano, por ejemplo, el "Marmillare", tenía la misma función que el estilo androgénico de los años '20: aplanar el busto. La diferencia estaba en las morfologías y los materiales.

En el Medievo, la cristiandad impedía marcar la silueta y la lencería era confeccionada de telas pesadas, contrapuesto a la realidad de hoy, en donde abundan los materiales ligeros.

Existe una amplia cantidad de comparaciones, hasta llegar a los años '80, en donde exhibir prendas íntimas ya no se consideraba un problema social y se aceptaba que la mujer debe sentirse bien y cómoda por dentro.

En los años siguientes, el compromiso y la sensibilidad con el medio ambiente fue cada vez mayor, por lo que el algodón, por sus cualidades, se convirtió en la prenda estrella.

En los últimos años, los tejidos y diseños para confeccionar estas prendas, adoptaron un amplio abanico de posibilidades para elegir. Otra de las funciones que desempeña la ropa interior es aumentar y exaltar la feminidad de la mujer.

Las tendencias en moda, también se llevan en la lencería, no solo partiendo que los distintos tejidos, colores y estampados de la temporada se pueden encontrar en estas prendas, sino también que ya no son solo interiores sino versátiles al uso exterior. Cada día más, la función de la ropa íntima es ajustar y contribuir al culto del cuerpo y al hedonismo.



DIALOGO DE LA MODA Y LA MUERTE

POR GÍACOMO LEOPARDI¹

Moda: - Señora Muerte, Señora Muerte...

Muerte: - Espera a que sea hora y vendré sin que me llastes.

Moda: - Señora Muerte...

Muerte: - Vete al diablo. Vendré cuando no lo quieras.

Moda: - Como si yo no fuese inmortal.

Muerte: - ¿Inmortal? Pasado el año mil se terminaron los tiempos de los inmortales.

Moda: - ¿La Señora también es petrarquista como si fuese un lírico italiano del 1500 o del 1800?

Muerte: - Me son queridas las rimas de Petrarca porque en ellas encuentro mi triunfo, y porque hablan de mí casi en todas partes. Pero, vamos, quítate de encima.

Moda: - Dale, por el amor que le tienes a los siete pecados capitales, detente un poco y mírame.

Muerte: - Te miro.

Moda: - ¿No me conoces?

Muerte: - Deberías saber que tengo mala vista y que no puedo usar anteojos, porque no me sirven los que hacen los ingleses, y aunque los hicieran adecuados, yo no tendría dónde apoyármelos.

Moda: - Soy la Moda, tu hermana.

Muerte: - ¿Mi hermana?

Moda: - Sí. ¿No te acuerdas de que las dos nacimos de la caducidad?

Muerte: - Qué puedo recordar yo si soy enemiga capital de la memoria.

Moda: - Pero yo me acuerdo bien y sé que tanto la una como la otra nos esforzamos continuamente por deshacer y transmutar las cosas de aquí abajo, aun si, para el efecto, tú vas por un camino y yo por otro.

Muerte: - En caso de que no estés hablando con tu propio pensamiento o mediante alguno que tengas dentro de la garganta, sube más la voz y articula mejor las palabras, pues si sigues mascullando entre dientes con esa voccecita de telaraña, te escucharé mañana, ya que el oído, por si no lo sabes, no me funciona mejor que la vista.

Moda: - Teniendo en cuenta que contradice las buenas costumbres y que en Francia no se usa hablar para ser oído, siendo hermanas y dado que entre nosotras no hay necesidad de tantas formalidades, te hablaré como quieras. Digo que nuestra naturaleza y usanza común es la de renovar continuamente el mundo, pero tú desde el principio te lanzaste sobre las personas y la sangre; yo me contento como máximo con las barbas, los cabellos, los vestidos, los bienes domésticos, los palacios y cosas por el estilo.

Pero es verdad que a mí no me ha faltado, ni me falta, hacer juegos similares a los tuyos como, por ejemplo, agujerear algunas veces las orejas, otras veces los labios y narices, y rasgarlos con las baratijas que les cuelgo en los huecos; chamuscar la carne de los hombres con sellos candentes.

¹ Poeta italiano (1798-1837), *Dialogo della Moda e della Morte*, en *Operette Morali*. Milan, Rizzoli Editor, 1951. pp. 29-33.



René Magritte: Perspective I: David's Madame Recamier, 1950. Oil on canvas, 60x80 cm. Private collection

tes que convierto en marcas de belleza; deformar la cabeza de los niños con vendas y otros ingenios, imponiendo la costumbre de que todos los hombres del país deban tener la cabeza de la misma forma, como hice en América y en Asia; lisiar a las personas con el calzado estrecho; dejarlas sin aliento y hacer que se les salgan los ojos por la presión de los corpiños ajustados, y cien cosas más de esta índole. Es más, hablando en general, yo persuado y constriño a los gentilhombres para que soporten cada día miles de fatigas y de molestias, y a menudo dolores y tormentos, e invito a alguno a morir gloriosamente por el amor que me tiene.

Esto para no hablar de los dolores de cabeza, de los resfríos, de los flujos de toda clase, de las fiebres cotidianas terciarias, cuaternarias que los hombres se ganan por obedecerme, consintiendo en temblar de frío o en ahogarse de calor según yo lo quiera, protegiéndose los hombros con prendas de lana y el pecho con prendas de tela, al hacer cada cosa a mi manera así sea para el propio daño.

Muerte: - En conclusión, te creo que eres mi hermana, y si quieres, lo considero más cierto que la muerte, sin que me lo tengas que probar. Pero estando quieta me desmayo; si te animas a correr al lado mío, ten cuidado de no caer, porque voy en fuga; corriendo me podrás hablar de tus necesidades; si no, por deferencia con nuestro parentesco, te prometo que cuando muera te dejaré todas mis cosas, y que tengas un buen año.

Moda: - Si tuviéramos que correr juntas en competencia, no sé cuál de las dos vencería, porque aunque tú corres, yo lo hago mejor que si fuera al galope; en cuanto a estar quieta en un solo lugar, si tú te desmayas, yo me extingo. Así que volvamos a correr, y corriendo como dices, hablaremos de nuestros asuntos.

Muerte: - En buena hora. Ya que tú naciste del cuerpo de mi madre, sería conveniente que me ayudaras de algún modo a llevar a cabo mi cometido.

Moda: - Ya lo he hecho en el pasado más de lo que piensas. Para empezar, yo, que anulo y trastorno continuamente todas las demás usanzas, jamás he permitido que se extinga la práctica de morir, y por lo tanto puedes ver que ésta ha durado universalmente hasta hoy desde el principio del mundo.

Muerte: - ¡Qué gran milagro que no hayas hecho aquello que no pudiste hacer!

Moda: - ¿Cómo así que no pude hacer? Demuestras que no conoces la potencia de la Moda.

Muerte: - Bien, bien; al respecto tendremos tiempo de discutir cuando llegue la costumbre de no morirse. Pero en el entretanto yo quisiera que tú, como buena hermana, me ayudaras a lograr lo contrario más fácilmente y más rápido de lo que yo lo he logrado hasta ahora.

Moda: - Ya te he contado acerca de algunas de mis obras que mucho te benefician. Pero no son gran cosa en comparación con las que te quiero decir ahora. Algunas veces, más en estos últimos tiempos, para favorecerte he hecho caer en desuso y en el olvido las fatigas y los ejercicios que ayudan al bienestar corporal, e introduje o puse en relevancia innumerables que abaten el cuerpo de mil modos y acortan la vida. Además de esto, he introducido en el mundo tales órdenes y tales usanzas que la vida misma, tanto con respecto al cuerpo como al ánimo, está más muerta que viva, hasta el punto de que este siglo, se puede decir con veracidad, es el siglo de la Muerte. Y si antiguamente tú no tenías otras posesiones que no fueran fosas y cavernas, donde sembrabas en la oscuridad osamentas y polvaredas que son semillas que no dan fruto, ahora tienes terrenos al sol y gente que se mueve y va por ahí a pie; son hechos que, se puede decir, produjo tu libre razón, si bien no los cosechaste en el momento en que nacieron. Más aún, si antes solías ser odiada y vituperada, hoy por obra mía las cosas se han reducido al punto que cualquiera que tenga intelecto te honra y alaba, anteponiéndote a la vida, y tanto te quieren que siempre te llaman y dirigen la mirada hacia ti como hacia su mayor esperanza. Finalmente, como veía que muchos habían presumido de querer hacerse inmortales, es decir, de no morir por completo, con la idea de que una parte de sí mismos no te habría caído entre las manos, yo, sabiendo que se trataba de nimiedades, y que aun cuando éstos u otros viviesen en la memoria de los hombres, vivirían, por así decirlo, de burla, sin gozar de mayor fama que en el caso que tuvieran que padecer de la humedad de la tumba, de cualquier modo comprendí que este negocio de los inmortales te escarmentaba porque parecía menguarse el honor y la reputación, así que suprimí la usanza de buscar la inmortalidad y de concederla en caso de que alguien la mereciera. De modo que al presente, ten la seguridad de que no ha de quedar ni una migaja que no esté muerta en cualquier persona que muera, y que le conviene irse inmediatamente bajo tierra como un pescadito cuando es tragado de un solo bocado, con cabeza, espinas y todo.

Estas cosas, que no son pocas ni pequeñas, las he hecho hasta ahora por amor a ti, queriendo engrandecer tu estado en la tierra, como ha sucedido. Y para este efecto estoy dispuesta a hacer cada día lo mismo y más; con esta intención fui en tu búsqueda, pareciéndome apropiado que de ahora en adelante no nos separemos, porque estando siempre juntas podremos consultarnos mutuamente según los casos, y sacar mejor partido de ellos que antes, poniéndolos en ejecución de mejor manera.

Muerte: - Dices la verdad, y así quiero que procedamos.

TEORIA DE LA CLASE OCIOSA

POR THORSTEIN VEBLEN¹



VII. El vestido como expresión de la cultura pecuniaria

Será oportuno mostrar con algún detalle, por vía de ejemplo, cómo se aplican los principios económicos hasta ahora expuestos a los hechos cotidianos, en alguna de las direcciones del proceso vital. A este fin, ninguna especie de consumo presenta un ejemplo mejor que el gasto realizado en materia de vestido. La regla que encuentra expresión especial en el vestido es la del derroche ostensible de bienes, aunque los demás principios reguladores de la reputación pecuniaria relacionados con ella encuentran también aquí buena ocasión de manifestarse.

Otros medios de poner en evidencia la situación pecuniaria del individuo sirven eficazmente a este fin; y siempre y en todas partes están en boga otros métodos; pero el gasto en el vestir tiene, sobre la mayor parte de los demás métodos, la ventaja de que nuestro atavío está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista. Es también cierto que el gasto admitido en materia de ostentación es una característica que se encuentra presente de modo más notorio y acaso universal en lo que se refiere al vestido que en ninguna otra especie de consumo. Nadie discute el lugar común de que la mayor parte del gasto realizado por todas las clases en lo que se refiere a su atavío se realiza pensando en conseguir una apariencia respetable y no en la protección de la persona. Y, probablemente, en ningún otro punto se siente con tanta agudeza la sensación de mezquindad, que al no llegar al patrón fijado por el uso social en materia de vestidos.

Las personas sufren un grado considerable de privaciones de las comodidades o de las cosas necesarias para la vida, con objeto de poderse permitir lo que se considera como una cantidad decorosa de consumo derrochador; esto es cierto del vestido en grado aún mayor que de los demás artículos de consumo; de tal manera que no es, en modo alguno, una ocurrencia rara encontrar en un clima inclemente personas que van mal abrigadas para aparecer como bien vestidas. Y el valor comercial de las mercancías empleadas en el vestido en cualquier comunidad moderna se debe, en una extensión mucho mayor, al hecho de que esté de moda y al aumento de reputación que proporcionan las mercancías, que al servicio mecánico que prestan para vestir a la persona que las use.

La necesidad del vestido es una necesidad eminentemente espiritual o «superior». Esta necesidad espiritual del vestido no es, por entero ni siquiera de modo fundamental, una propensión ingenua a la exhibición del gasto. La ley del derroche ostensible guía el consumo en lo que se refiere al atavío -como en lo relativo a las demás cosas-, principalmente de segunda intención, al modelar los cánones de gusto y decoro. En la mayor parte de los casos, el motivo consciente del comprador o portador de atavíos ostensiblemente costosos es la necesidad de conformarse al uso establecido y de vivir con arreglo a los patrones acreditados de gasto y reputación. No es sólo que, para evitarse la mortificación que resulta de los comentarios y observaciones desfavorables, deba guiarse por el código de las conveniencias relativas al vestido, aunque ese motivo cuenta bastante por sí solo; es que, además, la exigencia del

costo elevado está tan profundamente engranada en nuestros hábitos mentales en materia de vestido que cualquier cosa que no sea un atavío costoso nos resulta instintivamente odiosa. Sin reflexión o análisis sentimos que lo barato es indigno. «Un traje barato hace a un hombre barato»

En materia de vestido se siente la verdad de la expresión «barato y malo» aun con menos atenuaciones que en otras direcciones de consumo. Sobre la base del gusto y la utilidad, un artículo de vestir que no sea costoso se considera como inferior con arreglo a la máxima «barato y malo» Hasta cierto punto, encontramos que las cosas son bellas -y útiles- en proporción a su costo. Con pocas y no importantes excepciones, todos encontramos que -tanto por lo que se refiere a la belleza como en lo relativo a la utilidad- es preferible un artículo de vestido costoso y hecho a mano a una imitación menos costosa de él, por bien que el artículo espurio pueda imitar el original costoso; y lo que ofende a nuestra sensibilidad en el artículo espurio no es que sea defectuoso de forma o color, o en cualquier otro efecto visual. El artículo ofensivo puede ser una imitación tan buena que desafíe todo examen que no sea muy minucioso; y, sin embargo, en el momento en que se descubre la falsificación, su valor estético, así como su valor comercial, declinan rápidamente.

No es sólo eso, sino que puede afirmarse con poco riesgo de contradicción que, en materia de vestido, el valor estético de una falsificación descubierta declina aproximadamente en la misma proporción en que el artículo falsificado es más barato que su original. Pierde casta desde el punto de vista estético porque cae a un grado pecuniario inferior. Pero la función del vestido como demostración de la capacidad de pagar no acaba con mostrar simplemente que el usuario consume mercancías valiosas en una cantidad que excede a la necesaria para su comodidad física. El simple derroche ostensible de mercancías es eficaz y satisfactorio en la medida en que se practica; es una buena presunción del valor social. Pero el vestido tiene posibilidades más útiles y de mucho mayor alcance que esa prueba tosca y de primera mano del mero derroche ostensible. Si, además de mostrar que el usuario puede permitirse consumir sin trabas y en forma antieconómica, puede también mostrarse a la vez que no se encuentra obligado (u obligada) a ganarse la vida, la prueba de su valor social se realiza de modo muy considerable. Por ende, nuestro vestido, para servir eficazmente a su finalidad, debe no sólo ser caro, sino demostrar a la vez, sin lugar a dudas, a todos los observadores que el usuario no se dedica a ninguna especie de trabajo productivo. En el proceso evolutivo que ha llevado nuestro sistema de vestido hasta su actual adaptación, admirablemente perfecta, a su finalidad, se ha dado la debida atención a esa línea subsidiaria de prueba. Un examen detallado de lo que se estima en el juicio popular como apariencia elegante demostrará que tiende a dar, en todo momento, la impresión de que el usuario no realiza habitualmente

¹ Thorstein Bunde Veblen, (1857 - 1929) *Teoría de la clase ociosa* en: http://argentina.indymedia.org/uploads/2012/10/teoria_de_la_clase_ociosa.pdf

ningún esfuerzo útil.

No hay que decir que ningún atavío puede considerarse elegante, ni siquiera decoroso, si muestra los efectos del trabajo manual sobre el usuario, ya sea por su suciedad o por su uso. El efecto agradable de unas vestiduras limpias y sin manchas se debe principal, si no enteramente, a que llevan consigo la sugestión del ocio de la exención de todo contacto personal con procesos industriales de cualquier clase que sean-. Gran parte del encanto atribuido al zapato de charol, a la ropa blanca impoluta, al sombrero de copa brillante y al bastón, que realzan en tan gran medida la dignidad natural de un caballero, deriva del hecho de que sugieren sin ningún género de dudas que el usuario no puede, así vestido, echar mano a ninguna tarea que sirva de modo directo e inmediato a ninguna actividad humana útil.

Los vestidos elegantes sirven a su finalidad de elegancia no sólo por ser caros, sino también porque constituyen los símbolos del ocio. No sólo muestran que el usuario es capaz de consumir un valor relativamente grande, sino que indican a la vez que consume sin producir. El vestido de las mujeres llega más lejos aún que el de los hombres, en lo que se refiere a demostrar que quien lo usa se abstiene de toda tarea productiva. No se necesitan argumentos para imponer el convencimiento de que los estilos más elegantes de los sombreros femeninos llegan aún más lejos que el sombrero de copa de los hombres, en punto a hacer imposible el trabajo. El zapato de la mujer añade el denominado tacón Luis XV a la demostración de ociosidad forzosa que presenta su brillo; porque ese tacón alto hace indudablemente en extremo difícil aún el trabajo manual más simple y necesario. Lo mismo vale, y aun en mayor grado, para la falda y el resto de las ropas que caracterizan el vestido femenino. La razón sustancial de nuestro tenaz aferramiento a la falda es precisamente ésta: es cara y dificulta a su usuaria todo movimiento, incapacitándola para todo trabajo útil. Lo mismo puede afirmarse de la costumbre femenina de llevar el cabello excesivamente largo.

Pero el vestido femenino no sólo va más allá que el del hombre moderno, en lo que se refiere al grado en que demuestra su exención del trabajo, sino que añade un rasgo peculiar y extremadamente característico que difiere en su esencia de todo lo que los hombres practican habitualmente. Esa característica la aportan la clase de artificios de que es ejemplo típico el corsé. En teoría económica, el corsé es, sustancialmente, una mutilación, provocada con el propósito de rebajar la vitalidad de su usuaria y hacerla incapaz para el trabajo de modo permanente e indudable. Es cierto que el corsé perjudica los atractivos personales de su portadora, pero la pérdida que se sufre por ese lado se compensa con creces con lo que se gana en reputación, ganancia derivada de su costo e invalidez visiblemente aumentados. Podría decirse en términos generales que, en lo fundamental, la feminidad de los vestidos de la mujer se resuelve en la eficacia de los obstáculos a cualquier esfuerzo

útil que presentan los ornamentos peculiares de las damas. Esa diferencia entre el vestido masculino y el femenino no se señala aquí sólo como un rasgo característico. Su base se estudiará a continuación.

Así, pues, hasta ahora tenemos como norma fundamental y dominante del vestido el principio del derroche ostensible, Como subsidiario de este principio y corolario suyo encontramos una segunda norma, el principio del ocio ostensible. En la creación de los vestidos esa norma se presenta en forma de diversos arbitrios que tratan de mostrar que el usuario, hasta el punto en que se puede probar sin dificultad, no se ocupa, ni puede ocuparse, de ninguna tarea productiva. Más allá de esos dos principios hay un tercero de fuerza coactiva apenas menor, que se le ocurrirá a cualquiera que reflexione un poco sobre el problema. El vestido tiene que ser no sólo ostensiblemente caro e inconveniente, sino a la vez de última moda.

Hasta ahora no se ha dado ninguna explicación satisfactoria del fenómeno de cambio de modas. La exigencia imperativa de vestirse conforme a la última moda acreditada, así como el hecho de que esa moda acreditada cambia constantemente de temporada en temporada, es un hecho suficientemente familiar para todos, pero la teoría de ese flujo y cambio no ha sido elaborada todavía. Podemos decir, desde luego, con perfecta lógica y verdad, que ese principio de la novedad es otro corolario de la ley del derroche ostensible. Es evidente que si sólo se permite que cada prenda sirva durante un plazo breve, y si nada de lo empleado en vestir en la temporada anterior se lleva ni se usa durante la actual, aumenta mucho el dinero derrochado en los vestidos. Dicho así, esto es cierto, pero no es más que negativo. Casi todo lo que esta consideración nos permite afirmar es que la norma del derroche ostensible ejerce una vigilancia reguladora en todo lo relativo al vestido, de tal modo que cualquier cambio de moda tiene que conformarse a la exigencia de derroche; pero deja sin respuesta el problema de cuál sea el motivo para hacer y aceptar un cambio de los estilos predominantes y deja también de explicar por qué es tan imperativamente necesaria como nos consta que lo es, la conformidad a un estilo determinado en un momento dado.

Si queremos encontrar un principio creador, capaz de servir como móvil para la invención y, la innovación en materia de modas, tendremos que recurrir al motivo primitivo y no económico en el que se originó el atavío: el motivo del adorno. Sin entrar en un estudio a fondo de cómo y por qué se afirma ese motivo bajo la guía de la ley de lo costoso, puede afirmarse, en términos generales, que todas y cada una de las sucesivas innovaciones en materia de modas constituyen un esfuerzo para lograr alguna forma de exhibición, que pueda ser más aceptable para nuestro sentido de la forma y el color o de la eficacia que aquella a la que desplaza. El cambio incesante de estilos es expresión de una búsqueda inquieta de algo que sea agradable a nuestro sentido estético;

pero como toda innovación está sujeta a la acción selectiva de la norma del derroche ostensible, el ámbito dentro del cual pueden producirse tales innovaciones es un tanto restringido. La innovación no sólo tiene que ser más bella -o, acaso con más frecuencia, menos ofensiva al gusto- que aquella a la que desplaza, sino que tiene que alcanzar también el patrón aceptado en materia de costo.

A primera vista podría parecer que el resultado de esa lucha incesante para conseguir la belleza en el vestir debería ser una aproximación gradual a la perfección artística. Podríamos esperar naturalmente que las modas mostrasen una tendencia notoria en dirección hacia uno o varios tipos de atavío eminentemente adecuados a la forma humana; y hasta podríamos sentir que tenemos bases fundadas para esperar que hoy, después de todo el ingenio y esfuerzo empleados en el vestido a lo largo de tantos años, las modas deberían haber encontrado una relativa estabilidad, que se aproximase bastante a un ideal artístico que se pudiera sostener de modo permanente. Pero no ocurre así.

Sería muy aventurado afirmar que los estilos actuales sean intrínsecamente más adecuados que los de hace diez, veinte, cincuenta o cien años. Por otra parte, circula sin contradicción el aserto de que los estilos en boga hace dos mil años son más aceptables que las construcciones más complicadas y laboriosas de hoy. La explicación de las modas que se acaba de ofrecer no expresa, pues, todo lo que es necesario aclarar y tenemos que ir más lejos. Es bien sabido que en diversas partes del mundo se han creado estilos y tipos de vestidos relativamente estables; así ocurre, por ejemplo, entre los japoneses, chinos y otros países orientales; de modo análogo ocurrió entre los griegos, los romanos y algunos pueblos orientales de la Antigüedad; lo mismo, en épocas más recientes, entre los campesinos de casi todos los países de Europa. Críticos competentes consideran, en la mayor parte de los casos, esos vestidos nacionales o populares como más adecuados y más artísticos que los estilos fluctuantes del moderno vestido civilizado. A la vez son, al menos de modo general, menos ostensiblemente costosos; es decir, con mayor facilidad se ven en su estructura elementos distintos del que supone la ostentación del gasto. Esos vestidos relativamente estables están, por lo general, localizados de modo estricto en comarcas pequeñas y varían de lugar en lugar con gradaciones ligeras y sistemáticas. Han sido elaborados en todos los casos por pueblos o clases más pobres que nosotros y en especial pertenecen a países, localidades y épocas en los cuales la población a la que pertenece el vestido de que se trate es relativamente homogénea e inmóvil. Es decir, los vestidos estables, capaces de soportar la prueba del tiempo y la perspectiva, son elaborados en circunstancias en las que la forma del derroche ostensible se afirma de modo menos imperativo que en las grandes ciudades civilizadas modernas, cuya población relativamente móvil y rica marca hoy día el ritmo en

materia de modas.

Los países y clases que han elaborado de esta forma vestidos estables y artísticos se han encontrado en una situación en la cual la emulación pecuniaria ha tomado el sesgo de una competencia en ocio ostensible y no en consumo ostensible de bienes. Así, pues, puede sostenerse, en términos generales, que las modas son menos estables y adecuadas en aquellas comunidades en las que, como ocurre entre nosotros, se afirma de modo más imperativo el principio de un derroche ostensible de bienes. Todo esto señala un antagonismo entre el atavío artístico y lo costoso del vestido. Desde el punto de vista práctico, la norma del derroche ostensible es incompatible con la exigencia de que el vestido sea bello o conveniente. Y ese antagonismo ofrece una explicación de ese cambio incesante de la moda, que no pueden explicar por sí solos el canon de lo costoso ni el de la belleza. El patrón que regula la reputación exige que el vestido muestre un gasto derrochador; pero todo derroche es ofensivo para el gusto ingenuo. Hemos señalado ya la ley psicológica que hace que todos los hombres -y acaso en un grado mayor las mujeres- aborrezcan lo fútil -tanto por lo que se refiere al esfuerzo como en lo relativo al gasto- con la misma intensidad con que se decía antaño que la Naturaleza tenía horror al vacío. Pero el principio del derroche ostensible requiere un gasto a todas luces fútil; y la apariencia ostensiblemente costosa del vestido que resulta de lo dicho es, por ende, intrínsecamente fea. Por ello encontramos que, en todas las innovaciones en materia de vestido, cada uno de los detalles añadidos o alterados lucha por evitar la condena sumaria mostrando al una finalidad ostensible; a la vez, la exigencia del derroche ostensible impide que la finalidad de esas innovaciones pase de ser algo más que una apariencia, en cierto sentido transparente. Aun en sus expresiones más libres de trabas, la moda llega pocas veces -o ninguna- a pasar de la simulación de una utilidad ostensible. Sin embargo, la finalidad ostensible de los detalles de la moda en el vestir es siempre una ficción tan transparente y su futilidad sustancial se muestran a nuestra atención en forma tan audaz, que aquélla llega a ser insoportable y hemos de refugiarnos en un nuevo estilo.

Pero el nuevo estilo tiene que conformarse a las exigencias de un derroche y una futilidad susceptibles de contribuir a realzar la reputación. Su futilidad se hace enseguida tan odiosa como la de su predecesor y el único remedio que la ley del derroche nos permite es tratar de encontrar consuelo en alguna construcción nueva, igualmente fútil e igualmente insostenible. De ahí la fealdad esencial y el cambio incesante de los atavíos de moda. Habiendo explicado así el fenómeno del cambio de las modas, la tarea inmediata es transportar la explicación de los hechos de la vida cotidiana.

Entre esos hechos de la vida cotidiana figura la inclinación bien conocida que tienen todos los hombres por los estilos que están de moda en un momento dado. Un nuevo estilo alcanza boga y conserva el favor popular durante una temporada y, al menos en la medida en que es una novedad, las personas encuentran atractivo, por lo general, el nuevo estilo. Se considera bella la moda dominante. Esto se debe, en parte, al alivio que proporciona por el hecho de ser diferente de lo que se usaba antes de ella y, en parte, al hecho de que contribuye a la reputación. Como ya se indicó en el capítulo anterior, el canon que regula la reputación modela en cierta medida nuestros gustos, de tal modo que, bajo su guía, puede aceptarse como conveniente cualquier cosa, hasta que la novedad deja de ser tal novedad o hasta que la garantía de reputación se transfiera a una estructura nueva que sirve a la misma finalidad general. Que la supuesta belleza -o «lo encantador»- de los estilos en boga, en cualquier momento dado, no es sino transitoria y espuria se pone de manifiesto por el hecho de que ninguna de las múltiples y cambiantes modas resiste la prueba del tiempo. Contemplada con la perspectiva de media docena de años o más, la mejor de nuestras modas nos sorprende por lo grotesca, si no por lo desagradable. Nuestra afección transitoria por cualquier cosa que sea el último grito de la moda se basa en fundamentos de carácter no estético y dura sólo hasta que el sentido estético permanente puede reafirmarse y repudiar ese último artificio imposible de tolerar.

El proceso de producir una náusea estética requiere más o menos tiempo; el lapso requerido en cada caso dado es inversamente proporcional al grado de odiosidad intrínseca del estilo de que se trate.

Esa relación de tiempo entre la odiosidad y la inestabilidad de las modas nos ofrece un fundamento para la inferencia de que cuanto más rápidamente se suceden y se desplazan los estilos, tanto más ofensivos son para un gusto firme y sólido. Por ende, la presunción aplicable es la de que cuanto más lejos llega la comunidad -y en especial las clases acomodadas- en punto a riqueza y movilidad y a ámbito de contacto humano, con tanto más vigor se asienta la ley del derroche ostensible en materia de vestir, y tanto más tiende a caer en desuso o a ser superado por el canon de la reputación pecuniaria el sentido de la belleza, tanto más rápidamente cambian y desaparecen las modas y tanto más grotescos e intolerables resultan los diversos estilos que pasan a estar sucesivamente en boga. Queda aún por estudiar al menos un aspecto de esta teoría del vestido. La mayor parte de lo que se ha dicho se aplica tanto al atuendo masculino como al femenino; aunque en la época moderna se aplica en casi todos los puntos con mayor fuerza al atavío de la mujer. Pero hay un punto en el cual el vestido de la mujer difiere sustancialmente del masculino. En el vestido de la mujer se insiste de modo más evidente en aquellos rasgos que atestiguan que su usuaria está exenta o es incapaz de todo empleo vulgarmente productivo. Esta característica del atavío femenino es interesante no sólo porque completa la teoría del vestido, sino también porque confirma lo que se ha dicho del status económico de las mujeres tanto en el pasado como en el presente.

Como ya se ha visto al estudiar el status de la mujer en los epígrafes del Ocio Vicario y el Consumo Vicario, en el curso del desarrollo económico ha llegado a ser tarea de la mujer consumir en forma vicaria para el cabeza de la comunidad doméstica; y, su atuendo está imaginado teniendo a la vista esa finalidad. Hemos notado que el trabajo ostensiblemente productivo perjudica de modo peculiar a la reputación de las mujeres respetables y, por ende, se han tomado cuidados especiales en la apariencia del vestido de las mujeres, con objeto de dar a entender al observador el hecho (con frecuencia ficticio) de que la usuaria no se ocupa, ni puede ocuparse habitualmente, en ningún trabajo útil. Las conveniencias exigen de las mujeres respetables que se abstengan de todo esfuerzo útil con mayor firmeza que los hombres de las mismas clases sociales, y que exhiban, en grado mucho mayor que éstos, su ociosidad. Nos produce una impresión penosa el contemplar la necesidad de cualquier mujer bien nacida, que se ve obligada a ganarse la vida mediante el trabajo útil. No es la «esfera de la mujer». Esta se encuentra en la casa que la mujer debe «embellecer» y de la que debe ser el «principal adorno». Del cabeza masculino de la familia no se habla, por lo común, como de un adorno. Esta característica, tomada en conexión con el hecho de que las conveniencias requieren una atención más constante a la exhibición costosa en los vestidos y otros adornos empleados por las mujeres, contribuye a reforzar la concepción implícita en lo anterior.

Como resultado de su pasado patriarcal, nuestro sistema social hace que la función de la mujer sea en un grado muy importante la de demostrar la capacidad de pago de la familia a que pertenece. Con arreglo al sistema de vida de la civilización moderna, la mujer debe cuidar de modo especial el buen nombre de la familia a que pertenece; y el sistema de gasto honorífico y ocio ostensible mediante el cual se sostiene principalmente el buen nombre es, en consecuencia, la esfera de la mujer. En el esquema ideal, tal como tiende a realizarse en la vida de las clases pecuniarias superiores, esa atención al gasto ostensible de materias y esfuerzos debe normalmente ser la única función económica de la mujer. En la etapa de desarrollo económico en la que las mujeres eran aún propiedad de los hombres en el pleno sentido de la palabra, el ocio y el consumo ostensibles pasaron a ser parte de los servicios que se exigían de aquéllas. No siendo las mujeres dueñas de sí mismas, el gasto ostensible por ellas practicado y el ocio de que disfrutaban habían de redundar en crédito de su amo y no en el de ellas; y, por consiguiente, cuanto más costosas y más notoriamente improductivas fueran las mujeres de la comunidad domésticas, tanto más enaltecedora y más eficaz para mantener la reputación de la comunidad doméstica o de su jefe había de ser su vida. Tanto es así que se ha exigido a las mujeres no sólo que presenten pruebas de una vida de ocio, sino incluso que se incapaciten para toda actividad útil.

Es aquí donde el traje de los hombres se encuentra en situación de

inferioridad con respecto al atavío femenino, y ello con motivo. El gasto ostensible y el ocio ostensible fortalecen la buena reputación en cuanto que constituyen pruebas de fortaleza pecuniaria; ésta, a su vez, contribuye a la buena reputación o es honorífica, porque, en último término, demuestra éxito y fuerza superiores; por ende, la demostración del derroche realizado y el ocio disfrutado por cualquier individuo por cuenta propia, no puede lógicamente tomar tal forma o alcanzar una altura tal que implique incapacidad o notoria incomodidad por su parte; en tal caso, la exhibición no mostraría superioridad, sino inferioridad de fuerza, contradiciendo así su finalidad propia. Así, pues, dondequiera que el gasto que suponga derroche y la abstinencia ostensible de todo esfuerzo útil se lleven normalmente o por regla general hasta el extremo de mostrar una incomodidad patente o una incapacidad física voluntariamente producida, la inferencia inmediata es la de que el individuo en cuestión no realiza ese gasto derrochador ni sufre esa incapacidad en beneficio de su reputación pecuniaria personal, sino en nombre de alguna otra persona de la que depende económicamente y con la que se encuentra en una relación de dependencia económica, relación que, en último término, tiene que reducirse, en teoría económica a una relación de servidumbre.

Apliquemos esta generalización a los vestidos femeninos y expresemosla de modo concreto; el tacón alto, la falda, el sombrero absurdo, el corsé y, en términos generales, el no tomar en cuenta la comodidad de la usuaria, rasgos todos que constituyen características indudables del traje de todas las mujeres civilizadas, son otras tantas pruebas de que en la concepción de la vida civilizada moderna la mujer es aún, en teoría, dependiente económicamente del hombre -de que, acaso en un sentido altamente idealizado, sigue siendo propiedad del hombre-. La razón vulgar con que se explica todo este ocio y lujo ostensible por parte de la mujer reside en el hecho de que sigue siendo servidora del hombre, una servidora a la que, con la diferenciación de funciones económicas, se le ha delegado el cargo de mostrar la capacidad de pago de su señor. Hay una semejanza marcada en estos aspectos entre el traje femenino y el de los servidores domésticos, especialmente los criados de librea. En ambos casos hay una exhibición complicada de gasto innecesario, así como una notable falta de consideración por la comodidad física de quien usa los vestidos. Pero el atavío de la dama subraya aún más que los vestidos del criado la ociosidad y hasta la incapacidad física de la portadora. Y así debe ser ya que, en teoría, con arreglo al esquema ideal de la cultura pecuniaria, la señora de la casa es el sirviente principal de la comunidad doméstica.

Además de los criados a los que se reconoce corrientemente como tales, hay, al menos, otra clase de personas cuya apariencia exterior las asimila a la clase de los criados y que presenta muchas de las características que

constituyen la femineidad de los vestidos de la mujer. Se trata de la clase sacerdotal. Los vestidos sacerdotales muestran, de modo acentuado, todas las características que, según hemos visto, constituyen una demostración de un status servil y una vida vicaria. Aún más notable en este sentido que los vestidos cotidianos del sacerdote, las vestiduras sacerdotales propiamente dichas son adornadas, grotescas, inconvenientes y, al menos en apariencia, incómodas hasta un grado máximo. Se espera del sacerdote que se abstenga de todo esfuerzo útil y que, cuando esté a la vista del público, presente un aspecto de impasibilidad melancólica, en forma muy análoga a la de un criado conocedor de su oficio. El hecho de que vaya afeitado es un argumento más en el mismo sentido. Esta asimilación de la clase sacerdotal a la de los servidores corporales, en lo que se refiere a su apariencia y vestidura, se debe a la semejanza de las dos clases por lo que hace a su función económica.

En teoría económica, el sacerdote es un servidor personal cuya misión se interpreta en el sentido de que sirve a la persona de la divinidad cuya librea lleva. Su librea es de carácter muy costoso, como debe ser para poner de manifiesto de modo decoroso la divinidad de su exaltado señor; pero está ideada ex profeso para mostrar que el hecho de usarla contribuye poco o nada a la comodidad física del portador, ya que es un artículo de consumo vicario, y el aumento de reputación que deriva de su consumo ha de imputarse al señor ausente y no al servidor. La línea de separación entre los vestidos de las mujeres, los sacerdotes y los criados, por una parte, y los vestidos de los hombres, por otra, no se observa siempre en la práctica, pero de modo riguroso es difícil negar que está presente siempre de modo más o menos definido en los hábitos mentales populares. Hay, sin duda, también hombres libres, y no pocos, que en su celo ferviente por una representación impecable trasponen la línea teórica existente entre el vestido del hombre y el de la mujer, hasta el extremo de presentarse en un atuendo destinado en forma patente a molestar la constitución de los mortales; pero todo el mundo reconoce sin dudar un momento que tal atuendo masculino se aparta de lo normal.

Tenemos la costumbre de decir que tal vestido es «afeminado»; y oímos a veces la observación de que tal o cual caballero exquisitamente ataviado está tan bien vestido como un lacayo. Merece la pena examinar con mayor detalle ciertas aparentes discrepancias que ofrece esta teoría del vestido, ya que señalan una tendencia más o menos evidente en el desarrollo posterior y más maduro del vestido. La boga del corsé ofrece una aparente excepción a la regla que hemos citado y de la que constituye un ejemplo. Sin embargo, un examen más a fondo de esa moda mostrará que esta aparente excepción es, en realidad, una comprobación de la regla de que la boga de cualquier elemento o característica determinados del vestido descansa en su utilidad en cuanto demostración de una situación

pecuniaria. Es bien sabido que en las comunidades industriales más avanzadas no se usa el corsé, sino dentro de ciertos estratos sociales bastante bien definidos.

Las mujeres de las clases más pobres, especialmente en la población rural, no lo emplean habitualmente, salvo como lujo de días de fiesta. En esas clases las mujeres tienen que trabajar duramente y no les sirve de gran cosa fingir el ocio crucificando su carne en la vida cotidiana. El uso del corsé en los días de fiesta se debe a la imitación de los cánones de decoro de una clase superior. Por encima de este bajo nivel de indigencia y trabajo manual el corsé era, hasta hace una o dos generaciones, casi indispensable para mantener una posición socialmente impecable, y su exigencia obligada a todas las mujeres, incluso las más ricas y de mayor reputación pecuniaria. Esta regla se mantuvo en vigor mientras no hubo una clase suficientemente rica como para estar por encima de la imputación de la necesidad del trabajo manual y suficientemente grande, a la vez, para formar un cuerpo social aislado que se bastase a sí mismo y la masa del cual pudiese servir de cimiento a unas reglas de conducta especiales para esa clase, cuya sanción consistiera sólo en la opinión corriente de la clase.

Pero ahora que ha llegado a haber una clase ociosa suficientemente grande y poseedora de tal cantidad de riqueza, que toda imputación de practicar un trabajo manual obligado sería una calumnia vana e inocua, el corsé ha caído en gran medida en desuso dentro de esa clase. Las excepciones relativas a estas reglas de exención del uso del corsé son más aparentes que reales. Son las clases ricas de países que tienen una estructura industrial inferior más cerca del tipo arcaico casi industrial- junto con las personas últimamente llegadas a las clases ricas en las comunidades industriales más avanzadas. Estas últimas personas no han tenido aún tiempo de desembarazarse de los cánones plebeyos de gusto y reputación que arrastran de su antiguo grado pecuniario inferior. Por ejemplo, es frecuente esa supervivencia del corsé entre las clases sociales superiores de las ciudades norteamericanas que han ascendido a la opulencia reciente y rápidamente.

Si empleamos la palabra como término técnico y sin ninguna resonancia peyorativa, puede decirse que el corsé persiste en gran medida durante el período de esnobismo -el intervalo de incertidumbre y de transición de un nivel de cultura pecuniaria inferior a uno superior-. Es decir, que en todos los países que han heredado el corsé, éste continúa en uso siempre y cuando sirve a su finalidad de demostrar el ocio honorífico al sugerir la incapacidad física de la portadora. Naturalmente, la misma regla se aplica a todas las mutilaciones y artificios inventados para disminuir la eficacia visible del individuo. Algo semejante puede decirse, con razón, respecto a diversos artículos de consumo ostensible y algo parecido puede afirmarse, sin duda, aunque en grado menor, de diversas características del vestido, en espe-

cial las que implican una incomodidad o apariencia de incomodidad para quien lo lleva.

Durante los cien años pasados ha habido una tendencia claramente perceptible, en especial en el desarrollo de los trajes de los hombres, a dar de lado métodos de gasto y símbolos del ocio que tengan que ser molestos, aunque hayan perdido servir a una finalidad útil en un momento determinado, pero la continuación de los cuales en las clases superiores de hoy día habría de ser supererogatoria; por ejemplo, el uso de pelucas empolvadas y de encaje de hilo de oro y la práctica de afeitarse continuamente la cara. En los últimos años se ha recrudecido ligeramente el uso del afeitado en la buena sociedad, pero se trata probablemente de una transitoria e inconsciente imitación de la moda impuesta a las ayudas de cámara y se puede esperar que siga el camino de la peluca empolvada de nuestros abuelos. Estos índices, y otros que se les parecen en punto a la audacia con la que señalan a todos los observadores la inutilidad habitual de las personas que los emplean, han sido reemplazados por otros métodos más delicados de expresar el mismo hecho; métodos que, para los ojos habituados de ese círculo menor y selecto cuya buena opinión se busca de modo principal, son no menos evidentes que aquellos.

Los métodos anteriores y más toscos de publicidad pudieron mantenerse mientras el público cuya atención se trataba de atraer comprendía grandes sectores de la comunidad que no estaban adecuadamente educados para captar matices delicados en las variaciones de los medios de demostrar la riqueza y el ocio. El método de publicidad sufre un refinamiento, cuando se ha desarrollado una clase opulenta suficientemente grande y que tiene tiempo disponible para poder interpretar hábilmente signos de gasto más sutiles. Los vestidos «chillones» resultan ofensivos para el buen gusto de la gente que lo tiene, ya que ponen de manifiesto un deseo indebido de impresionar la sensibilidad no educada de vulgo. Para el individuo de alto linaje sólo tiene importancia material la estima más honorífica que le da el sentido culto de los miembros de su propia clase.

Cuando la clase ociosa opulenta ha llegado a ser tan grande y el contacto del individuo de la clase ociosa con los miembros de su propia clase tan amplio que se ha llegado a constituir un medio humano suficientemente grande para la finalidad honorífica, surge una tendencia a excluir de ese esquema a los elementos inferiores de la población, aun como meros espectadores cuyo aplauso o censura haya de buscarse. El resultado de todo esto es un refinamiento de métodos, un recurso o artificios más sutiles y una espiritualización del esquema simbólico del vestido.

Y como esta clase ociosa superior marca la pauta en todas las cuestiones de decoro, el resultado para el resto de la sociedad es también una mejora gradual del esquema del vestido. Al mejorar la comunidad en riqueza y cultura, la capacidad de pago se demuestra por medios que exigen en el observador una discriminación progresivamente más fina. Esa discriminación más fina de los medios de publicidad constituye un elemento muy importante de la cultura pecuniaria superior.

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA BRUMARIO

A - Tipo de artículos que se publicarán:

- Artículos y/o ensayos: textos que responden a reflexiones y resultados de estudios sobre un problema teórico o práctico, en un marco de originalidad y calidad.
- Artículos de reflexiones originales sobre un problema o tópico en particular: textos que responden a resultados de estudios sobre un problema teórico o práctico, en un marco de originalidad y calidad.
- Artículos de revisión: ofrecen una perspectiva general del estado de un dominio de la ciencia y la tecnología, de sus evoluciones durante un período de tiempo, y donde se señalan las perspectivas de su desarrollo y evolución futura.
- Ponencias: trabajos presentados en certámenes académicos, que pueden ser considerados como contribuciones originales y actuales.
- Reseñas bibliográficas: presentaciones críticas sobre la literatura de interés en el campo de la revista.
- Debates: posiciones o manifestaciones sobre puntos particulares o resultados difundidos por un autor.
- Documentos o fuentes: considerados de interés, raros, antiguos y de difícil acceso para la mayoría de los científicos sociales.

B - Indicaciones para los autores

Los artículos deberán seguir los principios de la revista (rigor científico, pluralismo, democracia y pensamiento crítico) y las siguientes indicaciones:

- Título: se recomiendan títulos precisos y creativos. Los títulos generales o demasiado obvios no son recomendables.
- Resumen (máximo 10 líneas): se le informa al lector cuáles son los aspectos centrales del texto, y debe estar al comienzo del artículo.
- Palabras y expresiones claves: se deben presentar en orden alfabético. Son los términos más relevantes que tienen desarrollo en el texto, no simplemente aquellos que se enuncian.
- Estructura: los artículos deben tener una estructura lógica e identificable: introducción, desarrollo y conclusiones o epílogo. Es recomendable enumerar y/o subtitular internamente los diferentes partes del texto.
- Bibliografía: es fundamental que las notas a pie de página y la bibliografía final correspondan con las normas enunciadas más abajo. No se publicarán los artículos que carezcan de bibliografía o no respondan a las normas estipuladas.
- Perfil del autor (es): indicar nombres y apellidos completos, estudios realizados, filiación institucional y correo electrónico.
- Formato: los artículos deben transcribirse en letra Times New Roman 12 puntos, a espacio sencillo, encuadrado en 3 por ángulo y justificado.
- Extensión: los textos presentados a la Revista deben tener la siguiente extensión: 3500 palabras mínimo y máximo de 5000 palabras.
- La Documentación: En los textos de orden académico, la documentación adopta básicamente dos formas: la cita y la paráfrasis.

Es recomendable evitar las citas extensas (más de 6 líneas). Cuando sea imprescindible, se debe justificar ante el lector por qué es necesario hacerlo y redactarlas en bloque (letra más pequeña y sangrado) y sin entrecorillar.

Todas las citas deben estar documentadas de forma adecuada para que el lector tenga acceso a las fuentes y pueda ampliar o contrastar información.

La paráfrasis es una forma de cita indirecta, reproduce en esencia un fragmento de la información presentada por la fuente, pero en el lenguaje del redactor. Cuatro aspectos caracterizan la paráfrasis:

- 1) debe anunciarse siempre para saber donde comienza.
- 2) Debe cerrarse con la respectiva referencia.
- 3) Debe reproducir fielmente el contenido que se cita.
- 4) Debe caracterizarse por su autonomía expresiva.

Con respecto a la forma de citar y presentar la bibliografía final, los autores deben seguir las siguientes normas y estilo:

- Las notas al pie deberán numerarse correlativamente e insertarse al final de cada página.
- Toda referencia bibliografía se presentara de la siguiente manera:
- Libros: APELLIDO, Nombre, Título, Editorial, Lugar, Fecha, pp.

Artículos o capítulos de volúmenes colectivos: APELLIDO, Nombre, Título, en Editores, Título, Editorial, Volumen, Número, Lugar, Fecha, pp.

Los artículos deberán remitirse al Director de la Revista por correo electrónico: romulomontes@hotmail.com con copia a brumariodigital@hotmail.com.

Los mismos serán sometidos a la evaluación, primeramente, del Consejo Editorial (quien determinará la pertinencia o no del artículo y su rigor científico) y, en una segunda instancia, de los miembros del Comité Académico Evaluador (quienes serán designados según la temática del artículo y la disciplina a la que pertenezca, para su evaluación y corrección). Los mismos podrán resultar:

Aprobados sin observaciones (se publican directamente).

Aprobados con observaciones (se dan a conocer las observaciones al/a los autor/es y se acuerda una fecha de entrega con las correcciones, para su nueva evaluación (a cargo de los mismos evaluadores que en la primera instancia).

No aprobados (los artículos no cumplen con los criterios de admisibilidad de la revista, o se los considera impertinentes para la misma).

La Revista se reserva el derecho de publicarlos y distribuirlos tanto digital como impreso, y podrán publicarse en un número posterior, en caso de resultar aprobado en todos sus aspectos pero no ser pertinente con el área temática del número –en este caso, la Política, las Relaciones Internacionales y los bicentenarios– o haberse completado la cantidad de artículos susceptibles de ser publicados en dicho número.

Los autores son los directos y únicos responsables del manejo ético y veraz de la información de sus artículos. Las opiniones o juicios emitidos por los colaboradores no necesariamente responden a los de la revista y sus miembros.

