

La vestimenta como signo

En su conjunto, la vestimenta es un sistema de signos cuya articulación constituye sentido. Esta circunstancia, por demás evidente, queda registrada en las palabras del semiólogo Umberto Eco, quien en *Psicología del vestir* dice: "El vestido es expresivo. Es expresivo el hecho de que yo me presente por la mañana en la oficina con una corbata ordinaria a rayas; es expresivo el hecho de que de repente la sustituya por una corbata psicodélica; es expresivo el hecho de que vaya a la reunión de consejo de administración sin corbata". Ya en 1830, el escritor Honoré de Balzac se anticipó de forma intuitiva a las perspectivas teóricas del siglo XX, al afirmar que "El atavío es el más elocuente de los estilos. (...) Forma parte del propio hombre; es el texto de su existencia y su clave jeroglífica". ¿Qué duda nos cabe al respecto?

El vestido hace y refleja las condiciones de la vida cotidiana. Imprime su sello en el modo de actuar en las diferentes circunstancias que tocan al individuo y actúa sobre su ser; hacer y parecer en el contexto de la sociedad. La indumentaria y la persona social se influyen mutuamente. La ropa presta sus atributos al personaje y el sujeto se enmascara o desenmascara en sus atuendos. De hecho, no es lo mismo vivir atrapada en un corsé y un enorme polisón, con muchos metros de género alrededor del cuerpo, que andar con *jeans* y zapatillas o con vestido adherente y tacos aguja. Así, el vestido conforma hábitos y costumbres que se consolidan en normas vestimentarias típicas de una determinada cultura o grupo.



El vestido hace y refleja las condiciones de la vida cotidiana.



"Caras y Caretas", Junio de 1900



Dis.: Gaby Bunader (c. 1990)

La cultura establece normas en la forma de vestir que condicionan nuestros actos.

Como ya señalamos a lo largo de este libro, las mujeres y los hombres de todos los tiempos y geografías han sabido valerse de la indumentaria como medio de adaptación al entorno natural y sociocultural, y con ello fueron estableciendo, simultáneamente, un código estético-utilitario de múltiples lecturas: un sistema de valores permutables en términos de operaciones simples y complejas sobre la imagen del cuerpo vestido.

En palabras de Balzac, por medio de los atavíos (lo que incluye también los adornos, el peinado y el aspecto personal), se presentan en sociedad las "claves jeroglíficas" que habrán de revelar, entre muchos otros factores, la identidad, la posición social, el carácter, la profesión, el ánimo o la situación coyuntural de los individuos, cuando no su estampa o firma. Según Nicola Squicciarino: "Las investigaciones semiológicas parecen haber favorecido la toma de conciencia de que el vestido, en una armónica interacción con todas las demás modalidades expresivas del cuerpo que lo complementan y lo resaltan, es un fenómeno comunicativo, que se expresa mediante un lenguaje visual". Pero esta toma de conciencia trae aparejada la noción de restricción que atañe al funcionamiento de todo código. La expresión, en vistas de su decodificación, se sabe, queda atada a ciertas reglas, de manera que la obediencia o la ruptura de sus presupuestos marca el espacio personal de intervención sobre aquello que vulgarmente denominamos "consenso", o en este caso particular,

"moda". En esta línea, agrega Eco (1976): "El vestido y la apariencia descansan sobre códigos y convenciones, muchos de los cuales son sólidos e intocables, defendidos por sistemas de sanciones e incentivos capaces de inducir a los usuarios a hablar de forma gramaticalmente correcta el lenguaje del vestido bajo pena de verse condenados por la comunidad".

Pensemos en las persecuciones y castigos sufridos por aquellos que osaron crear para sí una imagen característica (un *look*), al margen de los parámetros dictados por la sociedad de su época: las mujeres que a principios del siglo XX incorporaron a su vestimenta cotidiana el pantalón, los hombres que en los años sesenta comenzaron a usar el pelo largo, o el escándalo liberador que provocaron la minifalda y la biquini en la misma época. Todas ellas experiencias del vestido y la individualidad que fueron severamente reprimidas por atentar contra las normas y los valores del modelo cultural en vigencia. Un modelo que se ocupa cuidadosamente de delimitar lo que se muestra u oculta, las diferencias entre lo masculino y lo femenino, e incluso la posibilidad de carecer de representación, puesto que también designa un territorio para lo marginal, lo inusual, lo indeseable...

Hasta la década de 1950 los jóvenes no tuvieron una vestimenta que los identificara como tales; el niño pasaba a ser hombre con el cambio del pantalón corto al largo, sin etapa intermedia. Hubo que reconocer y admitir la capacidad creativa de los jóvenes, dar un espacio social a sus necesidades, sus gustos, su modo de vida y su música para, en plena posguerra y frente al auge del desarrollo industrial, identificarlos como potencial grupo de consumo. (Un fenómeno semejante a lo que sucede en la actualidad con las nuevas categorías sexuales.)



Inglaterra, Primera Guerra Mundial: un grupo de mujeres se ven obligadas a desempeñar tareas que no eran propias de su género y deben recurrir al vestuario masculino para realizarlas.



El cambio en las costumbres exige un ajuste en las formas y en las normas del vestir; la falda a modo de lastre anticipa la necesidad de un replanteo del modelo existente. (c. 1900)



La vestimenta condiciona la actitud corporal. (c. 1900)

Modas

El consumo de moda se basa en una paradoja, porque si por un lado facilita la aparición de nuevas tipologías estéticas e ideológicas (mediante la estetización de elementos inadmisibles fuera de las categorías del vestido), por el otro las neutraliza, de modo de cargarlas de un nuevo significado. Movimientos como el *hippismo* o el *punk*, que se opusieron categóricamente a la idea y las prácticas del consumo, fueron absorbidos por la moda para aumentar su repertorio de formas o tipologías sociales, cambiando de signo por completo y perdiendo su contenido inicial.

El sistema de la moda nació con las formas de la alta costura y el objetivo de acaparar el interés y el mercado de las clases poderosas, bajo el lema de lo exclusivo. Con el advenimiento del *pret-à-porter*, la producción de la indumentaria se industrializó y, por lo tanto, amplió el espectro de consumo a los sectores medios. Posteriormente, el desarrollo de lo masivo implicó una rotunda democratización en el sistema, ya que a partir de entonces cualquier grupo social pudo integrarse al modelo en vigencia y las diferentes tribus urbanas y los movimientos de la calle se posicionaron como líderes de tendencia.

El fenómeno de la moda se vale de la transformación como dinámica y subsiste en virtud del cambio que genera mediante la incorporación periódica de la novedad. Fuerza a los distintos grupos que desean tener una identidad propia a modificar su imagen, para diferenciarse de aquellos que rápidamente los imitan a través del consumo de los signos que el mercado pone en circulación. En este sentido, recordemos que el sistema de la moda es un mecanismo de ciclos: se inicia en la concepción de ciertos líderes o punteros (los llamados *spin doctors* o creadores de tendencias), cuya misión es replantear las formas estipuladas y generar otras nuevas acordes con los tiempos, y si estas formas son aceptadas y los productos rinden, a la fase de difusión sigue una de saturación, que anticipa la caída de este ciclo y su posterior recomienzo. Sin embargo, el sistema de la moda ya no funciona tal como se lo concebía hace diez o veinte años. Hasta entonces, las tendencias eran pocas, muy definidas y hegemónicas: los largos de las prendas, los colores y los recursos constructivos se imponían de manera estándar, sin importar los gustos del consumidor ni contemplar la opción de la flexibilidad. En cambio, actualmente el panorama de las tendencias parece asentarse sobre parámetros mucho más libres, que si bien establecen ciertas líneas rectoras también admiten la convivencia de estilos diferenciados, proceso tratado en profundidad por la licenciada Susana Saulquin en su libro *La moda, después*, y notable en el amplio abanico de propuestas de los jóvenes diseñadores argentinos.



Mariana Dappiano

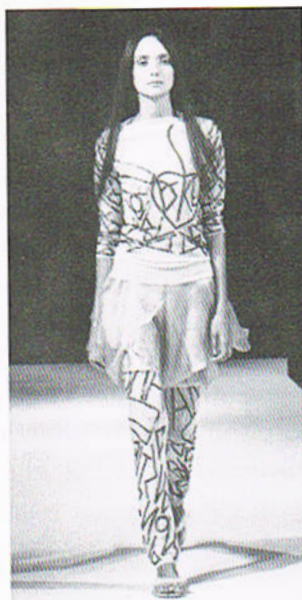
Dis.: Marcelo Ortega / Foto: E. Delfino



adine Zlotoroga



Dis.: Laura Valenzuela



Dis.: Varanasi

Permutaciones

Podría decirse que, como el lenguaje verbal, el código del vestido tiene un alfabeto y una sintaxis que le son específicos, y que la apropiación de estos dos sistemas por parte de los individuos termina por confirmarlos o desafiarlos, en distintos grados. Pero a diferencia de lo que sucede con el lenguaje verbal, el lenguaje de la vestimenta se modifica, muta y ajusta sus contenidos y formas a un ritmo mucho más vertiginoso y en un ámbito mucho más amplio que el de la comunidad de una lengua. Al ser un código visual y espacial, y al estar tan fuertemente determinado por la situación de uso, la vestimenta se convierte en un sistema de permutaciones sensoriales/utilitarias en torno al cuerpo, considerando además que el mismo cuerpo vestido es un factor inmerso en un sistema de permutaciones sensoriales/utilitarias (el contexto). Pensemos, por ejemplo, cómo las tipologías deportivas influyeron en la ropa de uso diario a lo largo del siglo XX debido a la tendencia hacia una vida más dinámica, en cómo el vestuario se ha ido sintetizando y ciertas prendas que antes eran interiores se exponen a la superficie, y finalmente en cómo algunas de las prendas consideradas exclusivamente masculinas fueron adoptadas por las mujeres al encontrarse en una posición mucho más activa en la sociedad, y de qué manera esto implicó la transposición del cuerpo femenino a una situación textil, morfológica y tecnológica inédita en la historia, materializada de manera soberbia, por nombrar un caso, en las creaciones de Coco Chanel.

Desde sus comienzos Chanel supo percibir y comprender los cambios en la actitud de la mujer de su época, y a partir de allí proponer nuevas morfologías, muchas de las cuales consistían en descontextualizar las formas dadas para ajustarlas a una nueva función. Se sirvió de diversas tipologías —militares, deportivas y masculinas— para replantearlas en el vestuario femenino, imponiendo trajes con grandes bolsillos y facilitando la movilidad y el dinamismo del cuerpo de la mujer; aspectos que reflejan su especial preocupación por la funcionalidad del vestido. (En este punto, cabe señalar que inició sus labores en los talleres de uniformes de la fuerza de caballería.) Una de sus grandes innovaciones fue utilizar el tejido de punto para los trajes femeninos urbanos, en lugar del tejido plano, aprovechando al máximo la flexibilidad del material y supliendo, así, la falta de materia prima en el contexto de la primera guerra. (Hasta ese entonces el tejido se utilizaba exclusivamente como material deportivo o para la ropa interior.)



Vestimenta con influencias masculinas (1920)



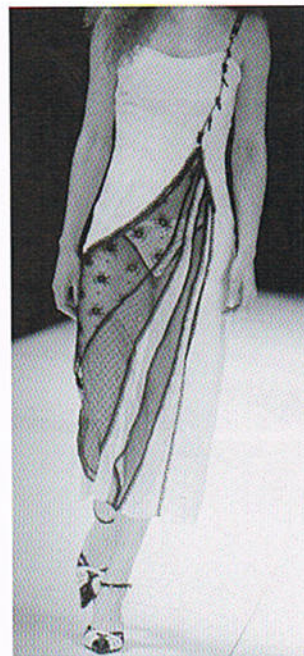
Chanel: influencia de los uniformes de caballería

Estos ejemplos demuestran cómo el diseñador puede anticipar los cambios sociales y cómo las respuestas del diseño a las incipientes necesidades de un grupo son una toma de posición frente a las transformaciones de los vínculos y los roles, lo que es decir en las permutaciones de los códigos de relación entre el cuerpo, el textil y el contexto.

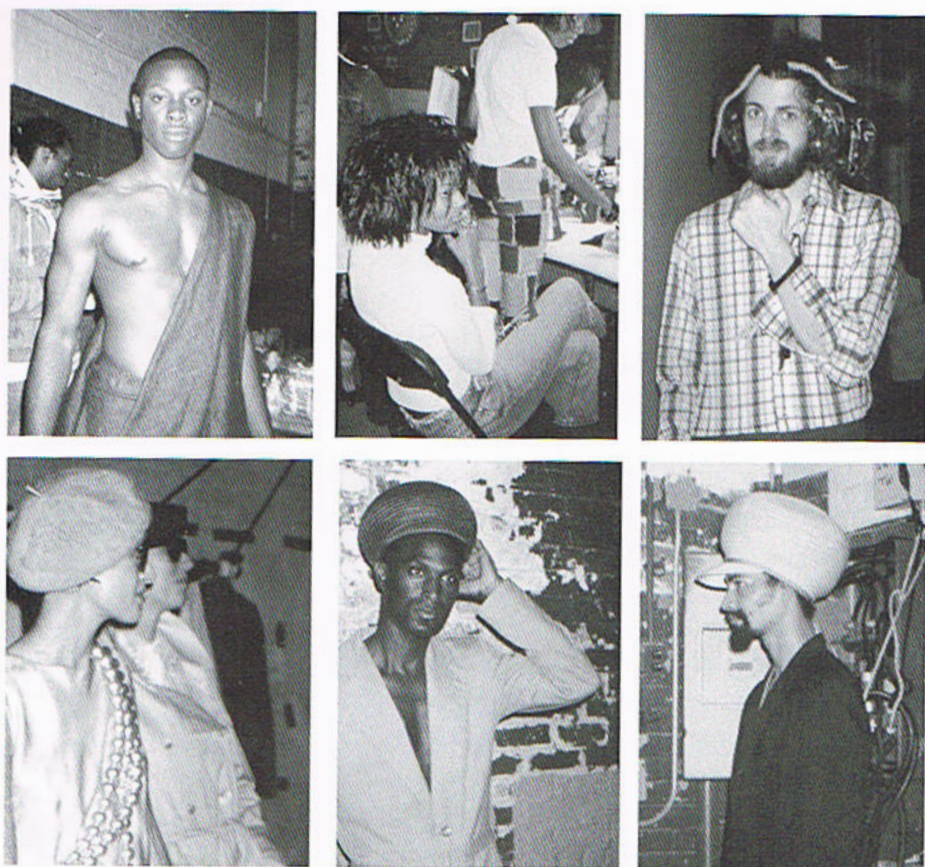
Significados

Los elementos de la vestimenta configuran una sintaxis a partir de la relación que establecen entre sí y con el cuerpo. No es lo mismo un traje de tres piezas vestido con zapatos o con zapatillas, ni con la camisa dentro o fuera del pantalón, ni hecho de pura lana o bordado con lentejuelas, ni en el cuerpo de un hombre, un niño o una mujer.

Así como la vestimenta configura un sistema de significación, el cuerpo también expresa y significa. Comunica información acerca de la edad, la sexualidad, el modo de vida y hasta el carácter de un individuo, mediante la postura y el movimiento. El peinado, el maquillaje, el tatuaje y otras intervenciones estéticas resaltan su aspecto social, lo que junto con la vestimenta termina de dar sentido y particularidad al diseño. Como señala Squicciarino (1980): "Nuestra apariencia ante los demás es el resultado de la arquitectura anatómica del cuerpo y de todas sus modalidades expresivas. (...) Disociados de esta actividad comunicativa no verbal, los distintos elementos de la indumentaria se reducirían a la insignificante función de vestir un objeto inanimado como si fuera una percha. Pero por el contrario, como parte de un todo dinámico y armónico, el vestido siempre significa algo y transmite información vital en relación a los hábitos, el grupo étnico al que el individuo pertenece, su grado de religiosidad, independencia, originalidad o excentricidad, así como su concepción sobre la sexualidad y el cuerpo. El vestido puede emplearse para señalar la actitud hacia los demás, en particular el nivel de disponibilidad sexual, la agresividad, la rebeldía, la sumisión, la formalidad, para distinguir el estatus social y económico o para compensar los sentimientos de inferioridad social".



La prenda interior se expone a la superficie mediante la transparencia, cobrando protagonismo y replanteando su rol.
Dis.: Laura Valenzuela (BAF 2003)



La relación entre el vestido y el cuerpo, con todas sus modalidades expresivas,
es la que da sentido al diseño. Dis.: Grippo (1999)

El cuerpo vestido cobra un sentido específico según el contexto en el que se desempeña el usuario: no es lo mismo una bikini en la playa que en el distrito financiero, o un poderoso escote en una reunión de trabajo que en una fiesta nocturna. Umberto Eco resumió esta situación de manera magistral, casi como una fórmula: "Lleva una minifalda en Catania: es una muchacha ligera. Lleva la minifalda en Milán: es una muchacha moderna. Lleva la minifalda en París: es una muchacha. En Hamburgo, en el Eros: puede que sea un muchacho".

El hecho es que el cuerpo del usuario contextualiza al vestido, y el cuerpo vestido se contextualiza a partir del escenario en el que se presenta.

La decodificación del cuerpo vestido es relativa a la circunstancia en que se encuentra, por no mencionar también la "situación" de quien lo decodifica.

En síntesis, se podría establecer entonces que el proyecto de la vestimenta se constituye y deviene discurso a partir de la interacción de tres sistemas:

- a. El del cuerpo soporte (con todos los aspectos de su apariencia: cosmética, peinado, tatuaje, ornamentación, etcétera).
- b. El de la vestimenta (lo que incluye elementos vestidos y portados, esto es: la ropa, el calzado y los accesorios).
- c. El del contexto de referencia (espacio, tiempo, lugar, situación histórica, cultural, social, política, económica, etcétera).

Cualquier modificación en alguna de estas series afecta el sentido global del discurso del diseño, y es claro que a partir de esta interacción se desencadena un juego de formas y significados inmensamente fértil. Por ejemplo: si a un traje se le modifica algún aspecto de la composición, incluso de los elementos secundarios (corbata, zapatos o camisa) cambia sustancialmente, como un traje vestido con remera o con zapatillas. Pero también cambia según el modo de articular las partes entre sí: con la camisa fuera del pantalón o el cinturón sobre la camisa o el calzoncillo superpuesto al pantalón. Lo mismo sucede si se alteran la superficie, las proporciones, los recursos constructivos, la silueta, los elementos constitutivos, etcétera, o bien las condiciones del cuerpo soporte (de hecho, el traje cambia de signo en el cuerpo de un *punk* o de un *skater*, en el de una señora de más de 70 años, en una joven... sin contar su relación con las proporciones de ese cuerpo, con su flexibilidad o rigidez, con la presencia del tatuaje y/o el *piercing*, con el color y el arreglo del cabello). Asimismo, el contexto es otro elemento crucial: por seguir el ejemplo, el traje no ofrece la misma lectura en una facultad que en una discoteca o una cancha de fútbol, en París, en Buenos Aires, en Bariloche, en la selva, en una reunión de comité o en un partido de tenis. Los resultados de la interacción entre la vestimenta, el cuerpo soporte y el contexto de referencia siempre se establecen de manera compleja, como un efecto de mutua influencia y poderosa resignificación de los elementos aislados y en el conjunto del sistema. Sin duda constituyen una herramienta múltiple y poderosa para trabajar el diseño.



Vestimenta para caminar en la montaña. Hoy resultaría fuera de contexto por su falta de funcionalidad. (c. 1945)