

# ARTÍSTICAMENTE MODA

Arianna Giorgi

(Universidad de Murcia)

## ABSTRACT

Today dressing is a sign of cultural identity. Indeed, fashion does not establish the typical and superficial stereotype about women and the *homo consumans*. Fashion and dress do not represent only the contemporary value of images and appearances. In the actual society, the dress is the key in the identity mechanisms and process. In fact, the dress represents the instrument in the actual configuration of the social system, translating important informations about man and his human history.

Key Words: Appearances. Dress. Fashion. Cultural Heritage.

*"La moda quiere salir al público y necesita espectadores; la moda 'a escondidas' no existe. Tiene lugar un continuo cambio de papeles entre los actores y los espectadores, que se enmarca en una interminable interacción de rivalidad".*

(El Baile, Abraham Bosse, grabado en cobre, aprox. 1635)

## ÍNDICE

- Prólogo
- Fuentes y métodos de investigación
- Algunas consideraciones previas
- Capítulo I. La moda: un patrimonio cultural olvidado
- Capítulo II. La aparente vanidad de las imágenes especulares
  - I. Las modas
  - II. El *habitus* de Bourdieu
  - III. Los vestidos
- Capítulo III. El alba textil de la modernidad. La contradicción de la identidad de la moda
  - I. La moda y su evolución
  - II. El tiempo del vestido en las civilizaciones arcaicas
  - III. La tradición de la innovación en la moda
  - IV. La cortesana escenografía de una moderna vanidad
- Capítulo IV. Los vestidos y la ostentación de la actual imagen pública
  - I. Las exposiciones especulares de imágenes

- II. Aldea global
- III. El vestido y el significado posmoderno del cuerpo cultural
- Capítulo V. Arte y moda
  - I. Introducciones glamourosas
  - II. La moda. Conversor social del *gap* de inicio del milenio
  - III. La moda y sus fuentes de propagación
  - IV. Los museos entre cuerpos, cuerpos desnudos y cuerpos maniqués
  - V. Los museos
  - VI. La moda se expone
  - VII. Las artísticas intromisiones de la moda
- Algunas reflexiones finales
- Bibliografía
- Recursos electrónicos

## **PRÓLOGO**

En la época actual, en la que la comunicación se convierte en una poderosa arma de transmisión para los nuevos ideales, se ha llevado a cabo esta investigación que –protagonizada y centrada en la cultura de la moda- presenta no sólo una consulta bibliográfica en el campo de la vestimenta, sino que -sobre todo- refleja el planteamiento cultural a través de esta herramienta de la historia social.

En la posmoderna configuración de la estructura cultural, el vestido -marco diario para la propia personalidad- no sólo se propone como un simple cuadro patrimonial de la huella social sino como una prolongación identificativa, personalizada, según los contemporáneos actores de la sociedad del conocimiento. Por eso, considerar lo textil como un simple pero perfecto corolario del adorno personal, reduce implícitamente el valor y, consecuentemente, la interpretación misma del fenómeno 'moda'.

La moda -convertida en la proyección de la propia imagen humana- sigue configurándose como la explícita manifestación identificativa, apoyando la lectura de Maruri Villanueva que la distancia de la mera protección del cuerpo.

Sobre estas bases teóricas que constituyen la actual realidad de la globalización, se estructura esta investigación que, reflejando el cariz histórico de la vestimenta, presenta el eterno pretérito de esta faceta artística. Recopilando unas señas teóricas y prácticas de la moda y de su evidente eco social, se elabora la mediática realidad que apuesta por una ostentosa cultura de las imágenes. De hecho, el obligado paseo por su pasado artesano afianza el 'ser' con su 'aparecer', subrayando el valor de las palabras del filósofo italiano Giovan Battista Vico, quien lo interpretaba necesario e imborrable de su propia evolución histórica.

Interpretando esta sabiduría dieciochesca, se ha podido emprender una recopilación, no sólo de obras bibliográficas, sino también de las fuentes periodísticas y especializadas, acerca de esta controvertida materia. En este trabajo se buscan elementos para una genealogía estética o, lo que es lo mismo, se intenta estudiar fundamentos de comprensión de esta cultura mediática y medial a través de ciertos productos artísticos, literarios y filosóficos del pasado.

Se ha intentado articular el trabajo mediante una estructura compositiva que -ordenando y presentando el material- defina y profile el evidente compromiso histórico de la indumentaria y de la moda en general.

La vestimenta, pero sobre todo la moda, hoy en día se constituye como el metrónomo de la sociedad actual. De hecho, respirando un optimismo cósmico que se sirve por medio de la organización de la moda en esta sociedad de las apariencias, transmite fluctuantes valores, mediante las espectaculares plataformas del estilo. Por eso, en acorde a la definición de Rivière acerca de la cultura del sucedáneo, se propaga una identidad única pero plural de la constante y caleidoscópica experiencia social. De esta forma, exigiendo no sólo un compromiso intelectual, sino, sobre todo, emocional, la comunicación activa -transmitida por la indumentaria- designa una polifacética manifestación patrimonial.

Con una siempre más exigente necesidad de reinventarse a sí mismo, el hombre fruye del más mediático producto de la moda que, entendido como manifestación cultural, se constituye como principal objeto de este estudio. Interpretando y revisando estos fundamentales matices de cotidianidad, el ser humano estipula un innovador concepto de su institucional valor, en su más mundana trayectoria comportamental.

Símbolo y signo de un frenético bombardeo de fugaces imágenes, la apariencia se refleja en la viva y dinámica expresión de la cultura contemporánea como el valor de unas actuales e intangibles connotaciones patrimoniales.

Forjando unas nuevas identidades, los vestidos se convierten en índice para su difusión. Por eso, el producto cultural de las imágenes constituye el instrumento de análisis y de medición artística, por ser el catalizador social del actual laboratorio de las identidades en la aldea global. De este modo, partiendo de la gestión de las huellas culturales estudiadas por Baudrillard, se potencia el poder icónico y social profesado por la moda.

Estética variable en la difusión de ideas y creencias, la moda se ofrece en su más multiplicado estilo burocrático. Concentrando una empática tendencia cultural, el estilismo fusiona unas innovadoras técnicas de implementación de sus señas culturales en los mediáticos y mediales palimpsestos textiles.

## **FUENTES Y MÉTODOS DE INVESTIGACIÓN**

La moda y sus señas representan uno de los aspectos más destacados de este análisis que se encuentran englobados en sus poliédricos reflejos y valores. De esta forma, huella y reflejos de este patrimonio, la vestimenta refleja su importante dimensión social, produciendo textiles y convirtiéndolos en obras de arte.

*Declinando la moda en todos sus casos que -sometidos a las continuas fluctuaciones de la sociedad y de su control- este proyecto se enmarca dentro de unos mecanismos identificativos de marcado cariz estético, delimitando sus límites en una interdisciplinar planificación textil y difundiendo sus múltiples enfoques culturales para una reorientación vestimentaria de las prendas en la tradicional modernidad de la moda.*

A pesar de la actual reconsideración en numerosas aportaciones intelectuales, la moda se vio en gran medida apartada de las teorías artísticas y, en algún caso,

también de las puramente históricas. De hecho, basada en una moderna democratización cultural -que se está verificando desde finales del siglo XX- esta investigación propone una revisión de esta imagen que, dentro de una vestimentaria globalidad, concrete una revisión patrimonial e impulse su definición social.

Rescatada de su sociológico exilio, la indumentaria se perfila como herramienta de trabajo y como una sistemática vertiente cultural que, indispensable para la divulgación cotidiana de la identidad humana, representa un ingente testimonio estilístico, perpetuando su atractiva y estética historia creativa.

Las fuentes de la historia y de la evolución del vestido y de la indumentaria, evidenciado por los estudios sociológicos, se han tenido que centrar en el estudio de la silueta del 'hombre vestido' que -único sujeto de esta narración- desapareció de manera sumaria en la esbozada realidad estética<sup>1</sup>. Esta fechada catalogación constituye -sobre todo para la historia del arte<sup>2</sup>- la prueba material de que cada cultura figurativa se precisa a través de la representación de sus trajes y de sus accesorios.

La indumentaria conservada, motivo de un decorativo empleo de esta histórica vertiente del consumo, constituye la fuente imprescindible para poder adquirir mudas informaciones que, directamente, no se hallan en los documentos escritos.

Destacando una naturaleza experimental en las líneas de este estudio, se propone contraponer a los estereotipos extendidos la visión de la moda y de sus medios que, como intrínsecos a la sociedad del conocimiento<sup>3</sup>, la configuran globalmente en la cultura actual. Evidentemente, mediante una retórica metodológicamente artística, se insiste en sutil aparentar de una actitud polivalente y dinámica de esta desconocida huella social, permitiendo unas líneas -sobre todo divulgativas- por parte de la actual sociedad de las apariencias y de las imágenes.

---

<sup>1</sup> Deslandres, Y. 1987. p.24.

<sup>2</sup> Véase el Capítulo 'Arte y Moda'.

<sup>3</sup> Estructurada en su complejo conjunto por recursos de informaciones y materiales intangibles, releva la atención adquirida, por el conocimiento y el saber, en los últimos años. Apoyándose sobre un activo y dinámico saber, de la realidad en la sociedad actual, destaca el conocimiento como sustrato viable y efectivo.

Situando esta investigación dentro de la realidad cultural, se refleja y recrea, la sensible y activa peculiaridad de la actual identidad del patrimonio. De este modo, se trata de demostrar, a lo largo de este trabajo, la pluralidad de la actual conciencia contemporánea que, alejándose de conceptos estáticos, se mueve en una paulatina revisión de los distintos grados de compromiso humano, por la marcada tendencia al adaptarse a una cambiante realidad sociocultural.

Consecuentemente, partiendo de planos historiográficos se propone filtrar las huellas de este fenómeno, con el consiguiente reflejo de la preocupación para una identificación con las áreas críticas y prioritarias sobre las cuales actuar para enfocar las perspectivas de un futuro por parte de las denominadas disciplinas y ciencias artísticas.

Aprovechando los mismos reflejos de su espejo social contemporáneo, se perfilan facetas y aspectos normalmente ocultos en el actual frenesí cultural que - bautizados en un constante espectáculo- se cristalizan en la impetuosa apariencia de la más moderna comunicación artística. De hecho, este compromiso humano con la vestimenta se puede complementar con una avanzada imagen patrimonial que, retocando la variedad y la diversidad de culturas, intenta aclarar esta confusión que durante siglos se ha interpretado como causa de su incorrecto uso y que en la actualidad desemboca en su abuso.

Clave para la fruición de estos valores, el arte se autoafirma con decorativos reflejos textiles que, convertidos en operativos, se desarrollan en su dimensión social, morfoseándose en instalaciones museográficas de unas textiles y dinámicas huellas socio-patrimoniales. Por configurarse como uno de los más poderosos motores sociales, este estudio pretende abordar las infravaloradas aportaciones de la indumentaria al contexto y, consecuentemente, a la sociedad misma.

Basándose en los presupuestos expuestos y formulados, se propone comprender y gestionar el proceso de fruición de pertenencia a la historia, averiguando la conciencia de identidad que la produce y que la reproduce, mediante la exposición patrimonial de estos nuevos estilos.

Mediante la elaboración de un repaso metodológico acerca de estas señas indumentarias, se perfila su diseño, su reflejo y su difusión en las más íntimas y versátiles facetas mundanas que, aproximándose a los sociales destellos de la moda, tildan este representativo arte de múltiples significados y de valores que estructuran su propia implicación cultural en la sociedad misma.

El empleo no sólo de conceptos, sino también de métodos procedentes de otras ciencias sociales, ha obligado a la interdisciplinariedad, enriqueciendo las perspectivas teóricas y reflejándose en la investigación llevada a cabo. Apoyándose en un abanico de definiciones y de características vigentes, estas páginas proponen unas consideraciones de la textil identidad patrimonial, utilizando y empleando una sólida configuración que –bisagra de la perfecta yuxtaposición de arte y sociedad- organizativamente se construye y se presenta exponiendo sus detalles exteriores.

Los capítulos concernientes a los procesos de modernidad y consideración social del ser humano y de su identidad cultural se fundamentan en las llamadas ciencias auxiliares, optando por su visión múltiple. De hecho, se puede comprobar que la sociología, los estudios culturales y la psicología desde principio del siglo XX se han inclinado por analizar el proceso consumista y su relación con el hombre contemporáneo.

Esta caleidoscópica visión debida a la diversificación de enfoques se refleja en este proyecto de investigación, apoyándose en variados soportes documentales -sobre todo en lo relativo a las formas de utilización de las nuevas técnicas de lenguaje cultural- permitiendo la consiguiente utilización de la imagen, en la prognosis de las plurales expresiones del capital humano.<sup>4</sup>

La consulta de la específica tratadística artística en materia de moda, ha sido difícil por la escasez de obras bibliográficas, debido –muy probablemente- al existir aún pocos estudios dedicados a este fenómeno.

Rastreando y analizando documentos también de amplia divulgación, se agrupan elementos y materiales de forma sintética y sistemática, entretejiendo

---

<sup>4</sup> Considerado como un de los aspectos más humanos, en la estructura de las organizaciones, es la base sobre la que se fundamenta la pirámide del *management* gestional actual. Trata de valorizar la importancia del factor humano, en el frío y metódico engranaje de las compañías, sobre todo de naturaleza económica.

capítulos específicamente narrativos con otros claramente históricos y sociales, siendo expresión de una diversificación –desafortunadamente, no sólo artística- en los ámbitos diarios de la personal administración de la indumentaria en la moderna evolución creativa. Como recordaba Joanne Entwistle:

*“La sociología, los estudios culturales y la psicología se han inclinado por el lado del consumo, mientras que la teoría económica, el marketing y la historia industrial se han decantado por examinar el desarrollo de la producción.”<sup>5</sup>*

El material documental exigió realizar una intensa selección y, consecuentemente, una más laboriosa recopilación, previa a la propia materialización y a la concreta elaboración de este trabajo de investigación.

Por este motivo, se ha tenido que diversificar la polifacética naturaleza de estas disciplinas que, como avisaba König<sup>6</sup>, implicaba tratar numerosas fuentes documentales, de una multidisciplinar esencia. Revisando el material se ha preferido utilizar la documentación antropológica, como pura referencia, debido a su importante enfoque humano y por centrarse exclusivamente en la producción textil postindustrial.

Esta documentación ha resultado fundamental para la reconstrucción de la patrimonial huella evolutiva de la moda en el arte.

Debido a la siempre más ingente información documental se necesitaba una sistematización de las fuentes examinadas, evidenciando sobre todo la difusión de los patentes rasgos culturales de la moda que -poniendo de manifiesto la estabilidad y la continuidad de su identidad- determinan sus aspectos históricos. Por eso, un primer contacto con el tema, fue la descodificación de los símbolos indumentarios hallados en la sociedad actual que, valorizando y exaltando la importancia del ‘capital humano’, exigía una constante revisión de las más recientes publicaciones que exponen la importancia de un comunicativo *savoir-faire* (‘arte del saber estar’, se traduce al

---

<sup>5</sup> Entwistle, J. 2002. p. 15.

<sup>6</sup> Ya en la primera edición de su célebre tratado, René König, ponía de manifiesto “... en él concurren métodos económicos, sociológicos, de psicología social, etnológicos, de psicología profunda y psicoanalíticos, de estética general y de antropología cultural, biovitales y etológicos (que abarcan tanto la etología animal como humana) y, finalmente, la teoría de la comunicación; porque moda es también un ‘lenguaje corporal’”. König, R. 2002. p. 9.

inglés como *know how*), por la utilización de las expresiones textiles, adquiridas y almacenadas en el *background* (bagaje) cultural.

Recopilando la documentación inherente a esta veleta faceta de la Cultura urbana, se ha comprobado la naturaleza dinámica y su natural disposición a los repentinos cambios, favoreciendo la obtención de los objetivos planteados al principio de la investigación.

A partir de esta instantánea de la sociedad vestimentaria actual, se ha procedido *à rebours*<sup>7</sup> (cast: 'del revés' o 'a contracorriente'), configurando una homogénea visión de la evolución de la moda en el artístico universo humano. Esta retroalimentación cultural<sup>8</sup> es la base sobre la cual se fundamentaron sobre todo los estudios que, presentados en volúmenes y textos de gran importancia histórica, vertebraron el *corpus* de este trabajo.

Apoyándose sobre consideraciones teóricas acerca del cuerpo como poliédrica extensión histórica de la paulatina civilización humana, Norbert Elias señalaba su transcendencia en el proceso de distinción y de extensión estrática en el proceso social renacentista. En *El Proceso de Civilización*, presentaba la influencia de la posición y de la distinción social en las recién nacidas cortes europeas. Las maneras y la gentileza de este civilizado 'yo-moderno' preanunciaba, en su estudio, la extensión cultural de un refinado manejo de la imagen.

Reconvirtiendo la moda en la evolución de la historia social, König retocaba su *bestseller* en 1985, titulándole *La moda en el Proceso de Civilización*. En este libro, el autor presenta la objetivada valoración de las mutuas aportaciones e interferencias sociales en la moda, con especial dedicación a los aspectos humanos, presentando una *praxis* cotidiana en los procesos de propagación de la moda.

Sólido estandarte de los actuales conceptos democráticos de la moda, se ha enriquecido su propuesta con las más recientes monografías de moda que -representadas por los historiadores anglosajones- se revelan en *El cuerpo y la Moda. Una visión sociológica*. Ofreciendo una interpretación sociológica del vestir desde su

---

<sup>7</sup> Expresión procedente de la novela *À rebours*, del escritor holandés afincado en Francia. Protagonizada por Des Essens, narra su visión artística de la vida, influenciado por la personalidad del personaje de Dorian Gray. Huysmann, K. J. 1978.

<sup>8</sup> Fernández-Costa, R. *Lápiz*. N° 197. 2003. pp.44-49.

perspectiva histórica, pretende examinar este fenómeno en la configuración de la actual identidad social y artística. Con una innovativa visión, subraya la conexión de la moda con el legado identitario.

Abordando argumentos también sociales y morales, se plantean las añejas huellas patrimoniales de la cultura indumentaria introduciéndose en la sociedad abierta de este nuevo milenio. Por eso, recopilando la tratadística existente en *El Patrimonio Cultural en el Consejo de Europa. Textos, conceptos y concordancias*, se propone una antología del polisémico valor del actual 'Patrimonio Cultural'.

Cabe destacar la importante aportación del material presente en las Actas de los Congresos realizados en el seno del Centro de Formación Continua -de la Universidad de Granada- por María Isabel Montoya Ramírez. Estos volúmenes proponen una visión de la indumentaria como referencia viva de la moda y de la sociedad. De hecho, bajo el lema *Moda y Sociedad*, se reflexiona acerca del influyente poder de este arte, en las numerosas disciplinas que comparten su evolutiva huella humanista.

Comprobando un presente cisma en la plural consideración de pertenencia de la moda y de la vestimenta, a numerosas disciplinas históricas, se ha propuesto este planteamiento pluridisciplinar. Por esto, la metodología seguida ha permitido una revisión –no sólo literaria- de las manifestaciones artísticas para la difusión de este patrimonio material y simbólico. De tal manera que, *"Sin cuestionar en lo más mínimo la evidente verdad de que la literatura es forma, de que en ella el estilo y el orden crean los contenidos"*<sup>9</sup>, se han podido utilizar estos nuevos postulados identitarios que, portadores de las consignas culturales modernas, se implican en una silenciada concienciación historiográfica.

## **ALGUNAS CONSIDERACIONES PREVIAS**

"Prenda o conjunto de prendas exteriores con que se cubre el cuerpo". Con estas sencillas palabras, la Real Academia Española define el vestido en la última edición de su célebre diccionario. Pero en la sociedad actual, el vestido es algo más que 'un buen conjunto de telas' y, sobre todo, representa uno de los indicadores

---

<sup>9</sup> Vargas Llosa, M. *La fantasía sediciosa*. <http://www.sololiteratura.com/var/vargaartlafantasia.htm> [consultado: 15 de Agosto de 2006].

culturales a través de los cuales se puede- desafortunadamente y sin piedad- identificar, clasificar y catalogar al ser humano.

Detectando pequeños detalles y sirviéndose de superfluos elementos, el vestido se ha configurado como un precioso aliado de la sociología, pero, sobre todo, por esta inusual función, se ha presentado como un instrumento básico y fundamental para los avances de los estudios de las más modernas ciencias sociales que, con 'indiscreciones' estéticas, realizan análisis y comparaciones -no sólo acerca de los comportamientos del ser humano- sino que se dedican a estructurar estos nuevos campos de investigación, en los cuales las prendas invaden las distintas disciplinas humanísticas.

En estos subuniversos, en los que cohabitan las prendas con asuntos menos materiales, se inserta la más trascendental producción artística que, arriesgándose a difíciles revisiones etimológicas en su largo pasado, echa mano a su pura vocación para poder explicar las nuevas vertientes contemporáneas en las más espirituales artes decorativas y suntuarias.

En este amplio abanico de diversos matices hincan sus raíces los productos poéticos de la más industrial creación artística que doblan, desde hace menos de una década, el firmamento de las reconocidas y consolidadas artes y el de los museos de arquitectura innovadora<sup>10</sup>.

Los vestidos se han inclinado a su pasado sistemático, conjugando emotivas declinaciones artísticas de nuestra cultura burguesa que -hija de una ilustre revolución industrial- investiga científicamente las formas, las líneas y los materiales de estas nobles prendas, víctimas de un ostracismo que les indicaba de 'humilde origen', a pesar de que sus profetas en la Alta Costura, se hayan propuesto dignificar a través de un largo proceso de transformaciones socio-culturales.

Intentando lidiar con un pasado a veces incómodo, en este estreno del nuevo milenio, hijo de una postmoderna dinamización social, una nueva cultura se ha difundido ampliamente en la sociedad contemporánea, conllevando una completa

---

<sup>10</sup> Frey, B. 2000.

utilización de sus múltiples y contribuyendo a perfilar una verdadera moda de las distintas huellas sociales.

Aparentemente superfluo, el mundo de la moda finalmente se afirma como el ecuador metafórico de los cambios de elementos visuales y plásticos vivido en nuestra sociedad. Como una estética herramienta artística, los vestidos atienden no sólo al potencial económico, sino, y sobre todo, al capital creativo humano, proponiéndose en exposiciones, como insólitas instalaciones y reconvirtiendo los frenéticos 'veinte minutos' de un desfile en *happenings* posmodernos.

Gracias a las aportaciones poéticas hegelianas<sup>11</sup>, en esta primera década del siglo XXI, se pueden investigar los fenómenos de la moda, destacando el carácter experimental de este pequeño estudio que se enmarca dentro de la línea de investigación "Arte y Sociedad".

En este estudio la moda se trata con un enfoque dinámico, basándose en la importancia en la actual cultura del conocimiento y en la más amplia cultura, en la cual se insertan<sup>12</sup>.

Justificando la compleja situación y la estructura misma del dinámico sistema personal de este principio de milenio, es necesario especificar previamente el contexto social, en el que el tema de este trabajo de investigación que, a menudo se infravalora sociológicamente, padece un ostracismo intelectual, no sólo en los distintos ámbitos sociales sino y sobre todo dentro del mundo académico. Por eso, subrayando las líneas transversales dentro de las cuales se enmarca este proyecto, se intenta un diferente enfoque del fenómeno mismo de la moda, tan criticado y al mismo tiempo ensalzado, por los miembros del actual mundo de la comunicación.

Cabe destacar el uso experimental de los resortes textiles en el complejo territorio de las necesidades y de las respuestas artísticas, donde los más célebres

---

<sup>11</sup> Hegel, en su célebre *Poética*, evidencia la importancia espiritual en el proceso mismo de creación, declarando que el "*espíritu no tiene más vecindad que sí mismo*". En Hegel, G.W.F. 1979. p. 31.

<sup>12</sup> Constituida por una amplia red de recursos de informaciones y materiales intangibles, la sociedad del conocimiento, en los últimos años, centra su atención sobre el adquirido y potenciado conocimiento del saber. Valiéndose de un completo y dinámico saber, implementa el conocimiento como sustrato viable y efectivo.

creadores de moda han conseguido penetrar sutilmente, definiendo con precisión cultural un potencial estético hasta hace poco inutilizado.

Recalcando la naturaleza de la hodierna sociedad en la cual se conciben y se proyectan estas declaraciones estilísticas, la vestimenta se contempla como producto de una cultura rápida y de carácter cambiante, corroborando una sólida tendencia a la total ausencia de ingenuidad visual.

Evidentemente, por las características mismas de la cultura actual y, sobre todo, por la importante herencia visual del último siglo, muy difícilmente el ser humano se acerca a estas vertientes con una mirada 'limpia' y carente de prejuicios. De hecho, esta saturación visual y mediática configura apriorísticas barrera, ejerciendo una pantalla intelectual, por medio de las cuales los contemporáneos actores visuales filtran y decantan toda información a la que suelen estar expuestos. Consecuentemente, partiendo de estas premisas sociales que ubican al ser humano en el centro del universo medial, se reconvierte la tradicional mirada estética sobre la indumentaria y las distintas aportaciones de los textiles en una más sólida y viable propuesta humanista.

Insertada en esta geografía estética, la moda es sujeto de las actuales evoluciones personales, gestionando los saberes y los conocimientos de sus modernos actores sociales que, divulgando su identidad- emplean el 'hábito'<sup>13</sup> como afirmación caracterial.

Esta dualidad del 'vestido' permite conjugar perfectamente la más innovadoras líneas del diseño con la creciente necesidad de ahondar en la experiencia contemporánea, para refinar y perfeccionar el conocimiento global.

De esta forma, la sociedad se redefine como el perfecto marco para uno de los lienzos más extrovertidos e innovativos del arte postmoderno –la moda- que, caracterizado por un nuevo estilo de líneas y un depurado equilibrio cromático, refina y amplía el imprescindible, aunque silenciado, atuendo de las prendas y del hombre del siglo XXI.

---

<sup>13</sup> Véase el apartado 'El *Habitus* de Bourdieu' del primer capítulo.

Por esto, se puede ver e interpretar este trabajo, con el que se intenta crear y presentar una reflexión sociológica y artística del complejo mundo del textil y de los concretos aspectos de tan importante elemento de la actual estructura social<sup>14</sup>. De hecho, no sólo como puro negocio, sino como partícula exterior de la identidad personal, este mecanismo de complicadas magnitudes se aborda intentando no ceñirse estrictamente a las definiciones oficiales y establecidas.

Desarrollado y convertido en una valiosa herramienta para explicar con precisión las necesidades sociales y culturales, el elemento textil permite el análisis y las comparaciones acerca de los comportamientos del ser humano, dedicándose a bucear nuevos campos de investigación, en los cuales las prendas entretejen su patrimonio en la sociedad, convirtiéndose en importante referencia.

Ya en 1971, declaraba König que la naturaleza plural de la moda obligaba a un acercamiento multidisciplinar de perspectivas centrípetas, confluyendo y puntualizando en este fluctuante fenómeno de la regulación moderna. Indicando la marcada trascendencia en la investigación de este proceso, señalaba:

*"Hoy día se habla mucho de la colaboración entre las diferentes disciplinas a la hora de analizar determinados temas altamente complejos"*<sup>15</sup>.

Alejándose de las acepciones políticamente correctas, se intenta tratar una evolución histórica y artística del vestido, subrayando su valor ético y perfilando su actitud novedosa. La moda -equilibrio social de un 'presente siempre pasado'- recurriendo a sus añejos principios éticos *"...tiene sus raíces en las ideas filosóficas, la arquitectura, el arte, e incluso en la tecnología nuclear aplicada"*<sup>16</sup>.

Como afirmaba Baudelaire, la vestimenta, y el ornato en su compleja totalidad, se instituye como una vetusta exigencia vital, siendo *"uno de los signos de nobleza primitiva del alma humana"*<sup>17</sup>.

Al fusionar estas tendencias patrimoniales con unas más contemporáneas vertientes estéticas, las innovadoras facetas de esta actual expresión cultural,

---

<sup>14</sup> Codina, M. y Herrero, M. 2004.

<sup>15</sup> König, R. 2002. p. 9.

<sup>16</sup> König, R. 2002. p. 11.

<sup>17</sup> Baudelaire, C. 1985. p. 64.

recuperan antiguas raíces uniendo un concepto que colabora en la difusión de una nueva e imperante comunicación visual. Coincidiendo con esta plural complejidad temática, la seguidora de Lacan, Lemonie-Luccioni, en su ensayo psicoanalítico del vestir, afirmaba lo siguiente:

*"la moda va más allá del vestido puramente dicho: las artes, las letras, la cocina, el ocio (playas, viajes, etc.), las costumbres, en una palabra, se ven afectadas por la moda en la medida en que todas ellas obedecen a la ley que los lingüistas llaman: la variante"*<sup>18</sup>.

De esta forma, con el potencial cultural que engloba al ser humano, en su más amplia totalidad- ya desde finales de los años noventa se orientó la percepción de esta compleja seña contextualizada que, diversificándose en plurales reflejos textiles, se extendía a los más variegados campos de la actual sociedad.

Adoptando nuevos planteamientos expositivos por medio de unos innovativos interrogantes, no sólo museográficos, se ha logrado despertar y rescatar de un olvido sociológico, a los distintos y muy poco habituales componentes de esta identificativa realidad patrimonial que, por medio de una fluida divulgación decorativa, se han identificado con inmutables valores estéticos permanentes.

Acogiendo estas más modernas y plurales facetas, formadas por añejos valores, en este estudio se recoge el vestido -y más en general la moda- por configurarse sobre todo como uno de los más poderosos vectores socio-culturales.

Estos bautizados componentes de la realidad moderna, irradiando sus plurales variantes, difunden su caleidoscópica visión de la moda, presentando la vestimenta en sus polifacéticas declinaciones sociales y reflejándose en numerosas actividades de personalidad estética. Por esto Leopold, decantando la moda y su sistema por el más amplio y *finito* universo global de los valores contemporáneos, justificaba estas intersecciones caracteriales, por configurar la moda como: *"fenómeno cultural y como un aspecto de la fabricación cuyo énfasis recae en la tecnología de producción"*.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Lemnie-Luccioni, E. 2003. p. 21.

<sup>19</sup> Leopold, E. 2002. p. 101.

Con esta afirmación, en 1993 se señalaban los más evidentes elementos identificativos del universo textil y, apoyándose en estudios identificativos y patrimoniales, se sellaban aportaciones sociológicas, con un exhaustivo estudio de los mismos mecanismos productivos. Consecuentemente, haciendo patente la voluntad de una homogénea visión completa, se exponen los fundamentos teóricos que, acompañados de un materialista análisis estético, decantan una institucional condición indumentaria, al revisar sus aparentes definiciones sociales.

Subrayando y potenciando sus componentes referenciales, la moda misma pone al alcance de la sociedad su expresión con valores patrimoniales que, reflejando sus intrínsecas características de cambios dinámicos, divulga una dinámica de anhelos textiles con la intensidad propia de las más importantes manifestaciones culturales.

Esta dedicación artística en la explicación de las bases teóricas de este cotidiano ejercicio de estilo parte del unánime cambio cultural que, manifestándose en múltiples y diferentes tesis mundanas, materializa su teórica faceta en contextos sociales que se autoanalizan, interpretando con memoria patrimonial la civilización humana.

Se tratará de demostrar a lo largo de esta investigación, la importancia de este legado capital que, a través del tiempo ha ido cambiando y recortando sus creativos patrones estilísticos en la cultura. De hecho la vestimenta produce y utiliza sus indicadores formales con una clara innovación que, afectando la historiografía artística, no se limita a una novedad formal y formalista, sino que introduce nuevos estilos comportamentales, en los cotidianos atuendos humanos.

La ostentada visibilidad de estas manifestaciones se refleja por medio de una inusual propagación que, comunicativa en las apariencias, permitía concluir a König:

*"...la moda quiere llegar al mundo en un extenso e incesante proceso de comunicación, que resurge una y otra vez y que tiene su origen en el 'lenguaje corporal'"<sup>20</sup>*

Por eso, coqueteando con su imagen juvenil -divulgada por medio de unos espejismos textiles- la moda sujeta los novedosos dominios identitarios del ser

---

<sup>20</sup> König, R. 2002. p. 12.

humano, facilitando sus propias herramientas y unas fluctuantes claves de lectura. Esta contemporánea huella cultural presenta su propio sistema de interpretación y transmisión de estos valores que -dando sepultura a unos tópicos arcaicos, en tanto ajenos a los reconocidos mecanismos de planificación patrimonial- intentan conectar con unos actuales iconos sociales.

De hecho, como uno de los más influyente reflejos en el ámbito de la identidad social, la indumentaria produce unos patrones comportamentales, empleando mecanismos de tendencias de marcado carácter social y dirigiéndose, sobre todo, a una concreta *tranche* cultural, por su evidente valor estético y mundano.

Consecuentemente, esta investigación se presenta como un estudio centrado en la fundamental importancia de la cultura de la moda en la sociedad contemporánea, como portadora y testigo tanto de valores como de componentes estilísticos, sobre los que se edifica la identidad patrimonial de un determinado sector social y sobre el que se reflejan los matices de las distintas manifestaciones sociales.

Estructuralmente, resultaba necesario presentar en el primer capítulo la característica personalidad de esta señal identificativa que, confesando su personal compromiso social –acorde con la actualidad de este siglo XXI- se pone al servicio de una posmoderna decoración cultural.

Por eso, se ha intentado abarcar los múltiples matices de su personalidad, en la sistematización histórico-artística de sus más íntimas características, tanto de las productivo-comerciales como de las más creativas que, indicando una divulgación pública, recuerdan una de las más celebres definiciones que subrayan su bipolar imagen. La razón para ello es una evidente costumbre cultural que -globalmente materializada en los identificativos rasgos vestimentarios- nuevamente pone de manifiesto la poética leopoldiana, en la cual:

*"las historias del consumo y de la producción aran grandes surcos paralelos y distantes".*<sup>21</sup>

En este fabricado panorama cultural se concretan unas líneas que planifican una más preciada visión totalitaria de las imágenes de las apariencias. El ostracismo

---

<sup>21</sup> Leopold, E. 1992. p. 98.

existente puede indicarse como la causa de la escasez de trabajos dedicados al estudio específico de la moda, enfocados en la dinámica dimensión indumentaria de la llamada aldea global<sup>22</sup>.

Efectuando un repaso histórico de los comentarios y de las reflexiones de expertos de este sistema sociológico se propone un reflejo de los destellos textiles de la vestimenta, aproximándose a la indumentaria no sólo como marco diario de la propia personalidad, sino como cuadro patrimonial de la propia huella social. Por esto, bajo la denominación de 'cultura', 'patrimonio' y de 'moda', vocablos política y socialmente convenientes, se esconde una trascendente pluralidad que, conduciendo a un encorsetado laberinto semántico, perfilan con precisión el valor de la moda.

Partiendo de los orígenes mismos de estas palabras, pasando por su razón de existencia y, ahondando en su significación social; se intenta siluetear y *"confeccionar a través de un diseño compuesto de términos artísticos, un frontispicio acorde estrecultural y estilísticamente..."*<sup>23</sup> adoptando las declaraciones que Gallego Aranda eternizaba en su "Prólogo".

Debido a la alta frecuencia con la cual la indumentaria y su estructura se encuadran dentro de criterios puramente abstractos, en la segunda parte de este estudio se examina y se refleja la cotidiana conversión de la 'ropa' en 'moda', buscando explicaciones historiográficas en sus humanas líneas mundanas.

En definitiva, y recogiendo la imagen reflejada en los exteriores *habitus* sociales, la moda responde no sólo a la más actual toma de conciencia de estos nuevos medios culturales, sino a una política de apariencias y connotaciones inmanente de este patrimonio históricamente infravalorado.

Fomentando con estos acontecimientos estos dinámicos campos, la moda se manifiesta como un conjunto de objetos y saberes políticamente 'museables' que, reminiscencias de un pasado más o menos reciente, guardan la esencia de una característica identidad.

---

<sup>22</sup> McLuhan, M. 1968.

<sup>23</sup> Gallego Aranda, S. 2002. pp. 7-9.

\* \* \* \* \*

La finalización de este trabajo de investigación me permite manifestar mi gratitud a la amabilidad y a la atención de los numerosos profesionales que –no sólo con sus consejos y con su presencia me han apoyado a lo largo de estos meses de investigación. Mi agradecimiento a la Dra. Concepción de la Peña Velasco, promotora de este estudio. Su constante apoyo en la dirección de este estudio –con interrogantes, aportaciones y también afecto- proporcionaron las imprescindibles claves para dar forma al trabajo. Brindándome su cariño y confianza me impulsó a seguir adelante en los momentos de cansancio para poder concluir esta investigación. Es importante también destacar la inestimable experiencia, teórica y práctica, ofrecida por D. Antonio Irigoyen, cuya personalidad y sugerencias me enriquecieron en perspectivas y enfoques. He de nombrar a los profesores y al Director del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, como también al Coordinador de este Programa de Doctorado del Tercer Ciclo, a los cuales se deben las bases sobre las cuales se estructura esta investigación.

### ***LA MODA: UN PATRIMONIO CULTURAL OLVIDADO***

La importancia de una conciencia histórica postmoderna -huérfana de un ya antiguo *millenium bug*- edifica sus más sólidos pilares asentándose en la actual cultura global que, relacionando los muy dilatados tiempos de esta memoria social - metrónomo de los orígenes identificativos- preserva sus más íntimos y característicos valores medulares.

De hecho -en su eterna búsqueda definitoria- se revaloriza y se consolida mediante un lineal y detallista *status* que, característico de su índole polisémica, posibilita un más humano significado de su vital valor intrínseco. Alejándose de esta dudosa inteligencia catódica -salvo en los más puros y formales territorios etimológicos- se evidencia una semántica capital de vínculos que -ceranos a la humana revisión de sus intrínsecas huellas- sensibiliza un engranaje cultural, accionado por unos oxidados mecanismos de perpetuación histórica.

Por esto, considerando el dinamismo implícito de la demográfica fruición del conocimiento, se rescatan y se decantan unas más humanas líneas de su memoria identitaria, obligando a una reglada ética que titula esta característica sociedad con:

*"(...) the concept of 'knowlwdge society' is preferable to that of the 'information society' because it better captures the complexity and dynamism of the changes taking place. (...) the knowledge in question is important not only for economic growth but also for empowering d developping all sectors of society"*<sup>24</sup>.

Esta nueva global sensibilidad social, que conecta empáticamente con unos estéticos bienes, recuerda las importantes huellas seculares que -marcando, de forma indeleble, su historia patrimonial- bautiza las más modernas teorías mediáticas y mediales.

Por el actual movimiento globalizador, se presenta como la revalorización de los bienes heredados y, al mismo tiempo, como la contribución al propiciar un disfrute de estos vestigios de antaño. Adquirido y disfrutado por el *homo consumans*, este Patrimonio cultural se intercambia en promociones creativas de numerosos debates internacionales que -importante conciencia para estas globales cuestiones sociales - acerca los intereses propagandísticos e institucionales de las tendencias que se identifican con las nuevas tipologías que componen esta ciencia humana y social.

Basándose en la actual democratización cultural que se está verificando desde finales del siglo pasado, la vestimenta se ha convertido en una poderosa herramienta que -proponiendo una concreta y metodológica revisión de sus señas culturales- se perfila como embajadora de múltiples significados y valores patrimoniales. Experimentando esta continua huella social, el cuerpo humano se inserta en el núcleo de una contemporaneidad, mediante nuevas fuerzas mediáticas que le impulsan a promocionarse como original producto cultural.

De hecho, en el famoso estudio sociológico de la anglosajona Entwistle, la moda se presenta como la actual manifestación cultural, por medio de la cual se exteriorizan

---

<sup>24</sup> Declaración de Khan Waheed, durante la Asamblea de la UNESCO en el 2003. Burch, S. "The Information society/ The knowledge society". [http://www.vecam.org/article.php3?id\\_article=517&nemo=edm](http://www.vecam.org/article.php3?id_article=517&nemo=edm). [Consultado el 18 de Marzo de 2006.]

explícitas declaraciones de valores de la propia identidad física. Por eso, la escritora declara que: *"La moda y la indumentaria encarnan al cuerpo en la cultura"*.<sup>25</sup>

Con la expletación exterior de estos rasgos personales -globales e individuales- el siglo XX se sirvió del ser humano para racionalizar su propia apariencia -tanto física como cultural- dinamizando su propia imagen y escenografiándose mediante el 'vestido'. Evidenciada esta estrecha relación humana con la indumentaria -y consecuentemente, con el sistema de la moda en general- se subrayaba cuanto arraigada la indumentaria está en el actual imaginario cultural.

Fagocitados por el palimpsesto de la visión, estos perfiles intentaron reificar unas materiales creaciones de moda que -a pesar de vivir en la postmodernidad- siguen considerándose frivolidades y objetos de condena moral y estética.

Por eso, el ser humano -en la cotidiana demostración de su 'sociabilidad'- se contempla sólo si *finito* y completo en su integridad indumentaria, a través de la cual tantea y expresa su propia idoneidad cultural. Y esta existente y estrecha relación humana que vincula el ser humano al vestido -o en su sentido más amplio y extenso, a la moda, en general- evidencia la endógena función, que el poeta Balzac ya había puesto de manifiesto en la Francia moderna. De hecho, configurando el hombre en la interna estructura de la sociedad misma, afirmaba lo siguiente:

*"... Quien dice hombre, en la civilización dice hombre vestido; el hombre que sale desnudo de la naturaleza está inacabado para el orden de cosas en el que vivimos. Al sastre corresponde completarlo"*.<sup>26</sup>

Gehlen contempla antropológicamente el hombre 'incompleto' -evidenciando su inicial defectuosa carencia protectora- presentándose como "ser desprovisto"<sup>27</sup> -en comparación con otros seres humanos- debido a la inicial condición natural. Esta carente aproximación, que hace constar una evidente ausencia vestimentaria, permite al hombre adaptarse a estas privativas circunstancias naturales, armonizándose con su entorno por medio de los productos textiles. De hecho el 'hombre vestido',

---

<sup>25</sup> Entwistle, J. 2002. p. 285.

<sup>26</sup> Rodríguez Ortega, S. En Suaret Guerrero, T. y Quiles Fernández, A. (ed.) 2001. p. 139.

<sup>27</sup> La socióloga inglesa Entwistle recoge este estudio evolutivo en su ya citado libro. Entwistle, J. 2002.

adquiere un valor social y se reafirma culturalmente, defendiendo su dimensión comunicativa e identificativa.

Por esta acción, de cubrir y vestir el cuerpo -a través de una promoción social de la indumentaria- se interpreta como el condicionante humano por conseguir el delimitar perímetros y los parámetros de esta actual escenografía social.

Desafortunadamente, prescindiendo de una histórica aceptación de intelectuales y literatos hasta los años ochenta del siglo XX, la moda se vio apartada de los tratados y de los estudios del patrimonio cultural, por su cariz frívolo y su asociación con la vanidad -femenina y consumista- característica del contemporáneo *homo consumans*. La moda, alejándose de esta simplista visión estereotipada del siglo XX, se configura como el producto final de una cadena de actividades -industriales, económicas y culturales- y también como el mismo reflejo de la sociedad y de su propia cultura, a través de la conservación de la divulgación de su propia memoria colectiva.

La vestimenta –medio de difusión de los más contemporáneos valores sociales- se presenta defendiéndose y abanderando los eternos mensajes que -comprometidos históricamente- se edifican por ser el vehículo de una de las más complejas industrias culturales modernas. Evidentemente, la actual sociedad de la moda -resultado intangible de un contexto textil- plantea la adquisición de texturas identificativas y el comprender su ser mediático, anteponiendo una impresión de naturaleza social.

Por esta textil intromisión en la vida cultural del hombre y en el más social ámbito existencial, la vestimenta se ha configurado progresivamente como una de las más importantes facetas integrantes de la historia y de la identidad, apoyándose también en vertientes intangibles y humanistas, potenciado sus característicos indicadores patrimoniales.

Estas estrechas correspondencias sociales, forjadas con la subjetiva llama de la apariencia<sup>28</sup> y caracterizadas por una volitiva *tessitura*- han establecido y fortificado estos vínculos que, en la dinámica de la época moderna, perfilaron el entretejer de

---

<sup>28</sup> Esta conexión que relaciona 'moda' y 'apariciencia', representa uno de los pilares de los estudios evolutivos llevados a cabo. De hecho, desde finales del S.XIX –cuando el poeta Mallarmé apodó la moda "*La diosa de la apariencia*"- numerosos sociólogos anglosajones y norteamericanos se han dedicado a defenderla, subrayando su valor extracorporeo.

esta personal conciencia indumentaria. De hecho, por este persistente preconcepto hacia el 'aparente' mundo de la indumentaria plasmó una efímera proclamación de la propia imagen y de la apariencia social.

Al no considerar exclusivamente vinculada a las meras formas exteriores y a su aparente y exterior aspecto, se plasma la definición que -recogida también de Entwistle- sintetiza la teoría fenoménica del sociólogo Davis, quien -valorando los polifacéticos valores de la indumentaria- interpretaba la moda como una "(...) *metáfora visual para la identidad*"<sup>29</sup>.

Partiendo de estas textiles prolongaciones del ser, bastaría con citar el ensayo titulado *La Moda en el Proceso de Civilización*, donde -por la intrínseca característica de abarcar y representar al hombre en toda su complejidad- se evidencia este característico polifacetismo del vestido y se sintetiza la filosofía cultural con el esclarecedor título del capítulo "*La moda concierne al ser humano en su totalidad*".<sup>30</sup>

Evidenciando el global valor de la moda, König -detractor de los prejuicios semántico-históricos que debilitaron este sistema- trascendió el argumento de la pura estética, centrándose en su cultural estructura medular. No sólo por formar parte del firmamento de *la grand arte*, y por haber entrado en los 'consagrados templos de la erudición', sino que por su institucionalidad característica, este autor perfiló la vestimenta como el vehículo y el testimonio de estos valores universales, convirtiéndola en la plataforma de consignas sociales y de reivindicaciones propagandísticas de ideas y de costumbres culturales.

De hecho, prescindiendo de una simplista función patrimonial -que también concierne a la aparente envoltura humana- se perfecciona la teoría de la socióloga inglesa que, en 2001, ya resaltaba el valor de la vestimenta, por: "(...) *la ambivalencia culturalmente establecida que resuena dentro y fuera de las identidades*".<sup>31</sup>

De este modo, limando los principios identificativos, este exiliado autor alemán declaraba en 2002, que "(...) *la moda es un principio constitutivo universal y cultural*,

---

<sup>29</sup> Davis, F. 1992. p.25.

<sup>30</sup> König, R. 2002.

<sup>31</sup> Entwistle, E. 2002. p. 164.

*que no sólo es capaz de abrazar y transformar el cuerpo humano en su totalidad, sino también todas sus formas de expresión.*"<sup>32</sup>

Expresión y extensión de la dimensión social de la huella identitaria, potencian el valor de las sabias palabras de Balzac –quien, en su célebre e inacabado *Tratado de la Vida elegante*, afirmaba que "*la indumentaria es la expresión de la sociedad misma*"<sup>33</sup>- König enfatizaba la importancia cultural de la vestimenta misma: "*...está en la misma línea de la costumbre, uso y hábito*".<sup>34</sup>

Por esto, la moda, marcando las pautas y los ritmos de la vida cultural y social del ser humano, se convierte en matriz de civilización<sup>35</sup>, involucrándose en un laberinto identitario de esperpénticas huellas interiores. Estas últimas, interiorizadas en estos procesos históricos, por la gradual racionalización y orientación cultural de marcada reflexión postmoderna, filtraron y decantaron su legado más moderno, auto-glorificándose como único y exitoso *modus vivendi* de 'estar-en-el mundo'<sup>36</sup>.

Convirtiéndose en un mantra occidentalizado, el sistema postmoderno de la indumentaria, invocó estrategias claves -tanto para el culto al aspecto exterior, como para el meditar sobre la percepción y la apreciación estilística- optimizando esta práctica con una fusión armónica de variables y huellas sociales.

A través de este ejercicio histórico cotidiano que, basado en una hedonística perfección, se proclama la propia imagen en nombre de una apariencia social, la moda exterioriza sus establecidos parámetros y sus dictámenes, según los cuales "*El cambio de moda, es una revolución cultural en pequeño*".<sup>37</sup>

De hecho, encargada de la revalorización de numerosas y múltiples facetas de la identidad cultural, la vestimenta -alejándose de la simple y superficial decoración efímera de cuerpos, hasta ahora utilizada- puede impulsar y promover su dimensión social, ofreciendo su personal enfoque, resumiendo la presentación y exposición de los valores y de los elementos culturales y patrimoniales.

---

<sup>32</sup> König, R. 2002. p. 50.

<sup>33</sup> Balzac, H. 1949. p. 69.

<sup>34</sup> König, R., 1972. p. 33.

<sup>35</sup> Elias, N. 1988.

<sup>36</sup> Connor, S. 1996.

<sup>37</sup> König, R. 2002. p. 32.

Por eso, parece imposible no entender que el hombre contemporáneo, dueño social de los acontecimientos y rey de las influencias catódica, en la última década haya vivido un avasallamiento infligido por el amplio reparto de los aspectos culturales que, gestionados por una política multicultural, desordenaban sus convicciones sustituyéndolas por novedosos elementos anti-aislamientos, procedentes de la -ya compasada- sociedad de la información<sup>38</sup>. Como un *voijeur* del estilo, el ser social se dejó llevar por los matices vitales y por las tendencias, marcando y enfocando su perspectiva indumentaria –la individual y la colectiva- en colindantes geografías diseñadas en la nueva persona del siglo XXI.

Potencia de unas generalidades intrínsecas en la misma cultura, la moda se ubica en el laberíntico trayecto personal que, entre la norma y la potencia, lidia diariamente con su subjetivismo que -más propio de una estructura estandarizada e industrializada- amplifica e irradia sus valores. Edificando un contemporáneo sujeto del ‘hábito’ -por medio de este teorizado producto de la práctica diaria- se cristalizan patrones culturales con las interiorizadas relaciones extracorpóreas que -incorporadas en este temporal *hic et nunc*- sellan la más vestimentaria estructura de la cultura actual.

De acuerdo con la última tendencia cultural de esta sociedad del conocimiento-ya desde finales del siglo XX- se ha ido fomentando e difundiendo una interpretación de sus agentes y de sus múltiples factores culturales, los cuales perfilan sus valores, explicando su identidad en la modernidad y en la más actual postmodernidad. Relacionado con la más íntima configuración personal, el ser humano y su valor identificativo, se contextualizan en la sociedad materializando las teóricas prácticas corporales, señalando una propia evolución –y no sólo fenoménica- de las características de la evolución de sus propias vidas.

Interpretada –por su compleja naturaleza -como un "*sujeto híbrido*"<sup>39</sup>, la moda se presenta por medio de sus caleidoscópicas apariencias, balanceándose entre sus

---

<sup>38</sup> Cronológicamente anterior a la ya citada ‘sociedad del conocimiento’, se basaba en la importancia primaria de las informaciones y, en general, de informar.

<sup>39</sup> Leopold, E. 1992. p.101.

polisémicos mundos, asume sus caracteriales elementos polivalentes, constituyéndose como un *"Fenómeno cultural y como un aspecto de la fabricación..."*.<sup>40</sup>

De hecho, débilmente aceptada como termómetro de la cultura<sup>41</sup>, la vestimenta permite una actual revisión del más actual y múltiple concepto de 'cultura' que, como se recordaba en la Conferencia General de la Unesco de 1982, se caracteriza por ser *"la conciencia que una comunidad humana posee del propio vivir histórico y con la cual tiende a asegurar la continuidad y el desarrollo de la misma"*.<sup>42</sup>

Aunque proceda etimológicamente del latín y -desde la época clásica se emplea para referirse al 'cultivo del espíritu'<sup>43</sup>- hoy día se prefiere una acepción más humanista de esta palabra. Ampliando su polisémico espectro social, la Unesco ahonda en la compleja definición de 'cultura', incluyendo en ella numerosas facetas de diversa índole y naturaleza como: *"la totalidad de los aspectos espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a una sociedad. Esto engloba no sólo el arte y la literatura sino también formas de vida, derechos fundamentales, sistemas valorativos, tradiciones"*.<sup>44</sup>

Sin restringirse a conceptos puramente subjetivos, se potencian los valores sociales que –incluyendo costumbres y tradiciones, y también tanto las conformaciones mentales como estéticas- construye una nueva historia, enlazando su pasado con un innovador presente, fija las condiciones de la propia identidad humana.

En este principio de siglo XXI, se considera anticuado hablar genéricamente de 'cultura', circunscribiéndose y encarnándose sus huellas históricas en una estricta etimología.

En esta realidad de valores y de materializaciones sociales, sus conceptos informan y tutelan la naturaleza histórica, las finalidades sociales reflejan y constituyen una cultura, no sólo material sino también conceptual, en la cual el

---

<sup>40</sup> Leopold, E. 1992. p.101.

<sup>41</sup> König, R. 2002.

<sup>42</sup> UNESCO: Texto de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial. [http://www.unesco.org/culture/ich\\_convention/index.php?pg=00022&art=art34#art34](http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?pg=00022&art=art34#art34) [consultado el: 14 de Abril de 2006.].

<sup>43</sup> Eliot, T.S. 1982.

<sup>44</sup> Erazo Rodríguez, R. Patrimonio Cultural Inmaterial: Instituciones, políticas y sugerencias. 2005. <http://www.crespial.org/downloads/dfecuador.doc> [Consultado el: 14 de Abril de 2006].

conjunto de matices y nociones forman aquel "*decoupage* teórico" que caracteriza los saberes contemporáneos.

Estos procesos, de difícil denominación, conllevan unos valores tradicionales que -superando la pura 'visión tecnocrática' citada por Moreno de Barreda, en su recopilación legislativa- entretejen reflexiones filosóficas y de sentimiento cultural, que fusionan grandes colectivos sociales.

Con este modelo cultural altamente formativo, se fomenta su sólida estructura que, constituida por la calidad y por la tutela, monitorea la valoración de su propio *background* –tanto real como potencial- con un plus de algunos de los elementos de trascendente caracterización de la intrínseca identidad local, orientando hacia una comunicación eficaz para el actual *network* regional y nacional.

Atendiendo estrictamente a la acepción y definición presente en los diccionarios, el patrimonio se puede considerar un conjunto de bienes que -heredado de los propios antepasados- se deberán traspasar, como emblemático legado a los miembros de las sociedades futuras.

Alejándose evidentemente, de esta simplista y común visión estereotipada por las aportaciones y las conclusiones halladas en la Conferencia Internacional de Conservación del Patrimonio, que se celebró en Cracovia en el septiembre del 2000, manifiesta que se recuerda el íntimo valor de 'patrimonio' en la compleja multiculturalidad actual que: "*no se puede definir de un modo unívoco, general y estable*".<sup>45</sup>

Disipando las nubes que ofuscaron y alejaron la 'costura' de la polifacética –pero no unívoca- configuración cultural, en estos primeros años del siglo XXI, no sólo los medios de comunicación, sino también las propias instituciones, volvieron a reconsiderar la declinación '*pater-patris*', apoyando la labor de Ballart Hernández<sup>46</sup>, al subrayar los mismos orígenes del término 'patrimonio' que -procediendo del latín- hacen referencia al valor y al legado de los antepasados<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Rivera Blanco, J. En AA.VV. 2001. pp. 13-20.

<sup>46</sup> Ballart Hernández, J. 2001.

<sup>47</sup> Ballart Hernández, J. 2001. p. 89.

Esta revalorización específica considera no sólo los vestigios materiales e inmateriales sino la comprometida implicación social que se conservan y transmiten a las generaciones futuras.

Prescindiendo de una absoluta visión común, con el término 'Patrimonio' en la actualidad se contemplan los diferentes factores que la componen y que la configuran como tal:

*"...un conjunto de objetos materiales e inmateriales pasados y presentes, que definen a un pueblo: lenguaje, literatura, música, tradiciones, artesanía, bellas artes, danza, gastronomía, indumentaria, manifestaciones religiosas (...) y por supuesto, la historia y sus recursos materiales".<sup>48</sup>*

El patrimonio, producto *finito* -sometido a la propia dinámica de los nuevos hábitos de cultura- se pone de manifiesto la más actual y válida apuesta cultural: la de un patrimonio considerado como un bien de evidente uso social. Ante la apertura de este nuevo milenio, el Patrimonio se libra de sus artesanales actuaciones pasadas, entrando en esta nueva era con unos marcos y unos programas de clara matriz institucional. Por esto, en la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985 se amplía el valor del concepto en sí, introduciendo nuevos perfiles y ofreciendo una enriquecida definición, de universal naturaleza, más compleja naturaleza, como: *"cualquier expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos".<sup>49</sup>*

Sin embargo, su consolidado valor medular sigue vigente y válido. De hecho, se mantiene su valor de legado perteneciente a un pasado que -reconocido y significativo- determina el colectivo social en el cual, se reconoce en su complejidad. Debido a esta polisémica variedad y a su riqueza de significados Rivera Blanco, en su *Fundación del Patrimonio Cultural* define el patrimonio por su instrumental valor social característico: *"La pluralidad social conlleva una multiplicidad en el concepto del patrimonio".<sup>50</sup>*

---

<sup>48</sup> Rivera Blanco, J. En AA.VV. 2001. pp. 13-20.

<sup>49</sup> B.O.E de 20 de junio de 1985.

<sup>50</sup> Rivera Blanco, J. En AA.VV. 2001. pp. 13-20.

De hecho, el Patrimonio en las últimas décadas se ha interpretado como el más trascendente elemento de la identidad social que, tradicionalmente presentan los testimonios histórico-culturales, perpetuando una más moderna percepción humana. Potenciando su riqueza global, las últimas acepciones de 'Patrimonio' dejan atrás sus orígenes -procedentes de los postulados presentes en la tratadística académica y normativa- privilegiando el importante papel de la sociedad para su fruición y su disfrute.

Al entender el patrimonio como una realidad plural y diversificada, la interpretación ofrece una visión contextualizada e integral de esta cultura.

Por este actual movimiento globalizador que homogeniza las características culturales de los distintos continentes, el progreso postmoderno se presenta como la revalorización de los bienes heredados y -al mismo tiempo, en un intento de salvaguarda de la memoria- como el contribuir y el propiciar su disfrute de los vestigios de antaño.

Reuniendo estos postmodernos valores sociales y culturales, el patrimonio se propone como un concepto abierto –alambique de sus múltiples y sus numerosos matices- en la objetivización de polifacéticas temáticas de plural producción humana. Testigo de este fenómeno global, la cultura patrimonial promociona y disfruta de las caleidoscópicas vertientes históricas.

Con arreglo a la nueva filosofía social, se propicia su disfrute estético y su alto valor cultural, fomentando el continuo intercambio social de innovaciones y recursos y, valorizando este intangible pasado. De hecho, conjugando este desarrollo social e identificativo, el concepto de Patrimonio ha ido evolucionando con dinámicas adaptadas a la creciente demanda cultural que -en esta nueva cultura- se ha convertido en epicentro de numerosos discursos, acerca de un prestigioso pasado cultural.

En la actual sociedad, el Patrimonio se posiciona como pieza clave de estas actuaciones estratégicas, fomentando el apoyo a la valorización y la investigación para una comprometida calidad socio-cultural.

Por eso, focalizado en la fundamental aportación de la globalización, propone lo siguiente: *"la interdependencia económica creciente del conjunto de países del mundo, provocada por el aumento de volumen y de la variedad de transacciones interfronterizas de bienes y servicios, así como de flujos internacionales de capitales, al mismo tiempo que para la difusión acelerada y generalizada de la tecnología"*<sup>51</sup> ampliando la escala valorativa de los factores intrínsecos del propio Patrimonio, en un intento de contrarrestar la uniformidad confeccionada en la amplia aldea global.

Adquirido y disfrutado por el actual *homo consumans*, este 'renovado' Patrimonio se intercambia por medio de promociones creativas y numerosos debates internacionales que, de importante concienciación global, acerca unos históricos intereses propagandísticos que identifican y componen -con nuevas tipologías- la actual ciencia humana y social. De esta forma, el Patrimonio cultural hoy día, se considera por su interdisciplinario valor social que explicita la expresión de la propia identidad histórica y cultural, fundamentada con tradiciones éticas, su compromiso social de la cultura misma.

Con estos cambiantes significados, el Patrimonio Cultural se compone de elementos y de factores de mutable naturaleza, presentándose bajo sus plurales facetas de importante magnitud histórica y social. Todavía en búsqueda de su real y definitivo *status* persiste en este nuevo milenio, caracterizándose por su polisémica índole y definiéndose como: *"(...) La forma a priori común a todo hombre, que da valor a la herencia del pasado y permite identificar aquello que representa el Patrimonio Cultural"*<sup>52</sup> potencia su valor y amplifica las definiciones de la identidad social, rescatando al hombre de su limitado pretérito imperfecto.

Rescatando del olvido el concepto de 'memoria', restaura los antiguos valores de testimonio y de pasado, legando a las palabras de Cristinelli su nítida legitimidad: *"...il valore comune a ogni uomo (...)"*<sup>53</sup>

Esta *consecutio temporum*, se balancea desplazando su eje vertical hacia la incorporación de prácticas y de significaciones de más amplio respiro que, en una

---

<sup>51</sup> Fond Monétaire International. 1997. p. 15.

<sup>52</sup> Rivera Blanco, J. En AA.VV. 2001. pp. 13-20.

<sup>53</sup> Rivera, J.y Cristinelli, G. 2000. pp. 12

perfecta sintonía con una más fácil y cómoda conducta de los patrones comportamentales, se interpreta como nueva filosofía social conmemorativa.

En la promoción de una cultura se promueve un presente identificativo que, evolucionado y perfeccionado, compone los recuerdos del ser humano, al compás de las marcas y de las huellas humanas que –a través de la propia memoria- infunde en este eterno presente, unos sentimientos de visión de futuro.

Por eso, citando uno de los numerosos aforismos que pululan en la memoria – histórica, intelectual y popular- se pueden aclarar las variables de la postmoderna ecuación social, donde las incógnitas se configuran como recuperaciones histórico-sociales. Recordando al poeta latino Marcial, se puede mencionar su famoso proverbio: "*Poder disfrutar de los recuerdos de la vida es vivir dos veces.*"<sup>54</sup>

De hecho, sólo con la acción de la memoria se defiende el pasado de los ataques diarios del olvido que desgasta la trayectoria material y espiritual del hombre, blanquea y borra la conciencia personal. Excluída de cualquier normativa y de las múltiples 'Cartas' patrimoniales recopiladas, la 'memoria' es un concepto que se ha tomado en consideración, desde las propuestas de la Conferencia de Cracovia, en la que se decretaba el derecho del ser humano de fruir de la Cultura y, consecuentemente, de poder disfrutar y de proteger sus propios recuerdos y los de su colectividad.

En este doloroso intento de reconciliarse con un pasado histórico, Lowenthal, en su *El pasado es un país extraño*<sup>55</sup>, proporciona las claves de un decálogo social que preserva al hombre de una desafortunada 'desmemoria' cultural que -conforme a la necesaria evolución social- construye la memoria identificativa del hombre. De hecho, sin sellar con simples 'significados' semánticos, se presenta como un vehículo cultural que transmitido por medio de una más cotidiana comunicación humana proporciona al hombre su historia. Constituido por testimonios, este patrimonio se configura como el vestigio príncipe de la misma identidad socio-cultural intangible del hombre.

---

<sup>54</sup> Marcial, M.V. 1991. p.326.

<sup>55</sup> Lowenthal, D. 1991.

Esta misma acción de protección identificativa, se puede aplicar al concepto de 'Patrimonio' que, con las herramientas apropiadas para la concienciación social de su tutela por parte de la sociedad misma:

*"Cualquier colectividad es por tanto responsable de la identificación del propio Patrimonio. De esto depende que cada comunidad desarrolle el conocimiento y la conciencia de la necesidad de la protección del propio Patrimonio (MEMORIA). El Patrimonio, por tanto, no puede ser definido de una manera general, unívoca y estable"<sup>56</sup>*

Por eso, una de las más importantes conclusiones halladas en el Congreso "Restaurar la memoria" del 2000 celebrado en Valladolid, redundaba en este aspecto –el de una pluralidad implícita en el concepto mismo de Patrimonio- de importancia capital y, a menudo, infravalorado:

*"El Patrimonio no puede ser conocido en su totalidad de significados; precisamente por ello debe ser con mayor razón conservado. Y por esto deben desarrollarse y establecerse los estudios y las investigaciones para un siempre mayor conocimiento del mismo, los cuales resultados de dicha investigación deben ser difundidos a la colectividad y deben servir para mejorar la calidad de la intervención."<sup>57</sup>*

### **LA APARENTE VANIDAD DE LAS IMÁGENES ESPECUALES**

En la actual sociedad, se profesan mensajes que, con la imagen de una apariencia corpórea, narran y difunden la historia privada del sencillo ejercicio vestimentario del individuo –que al mismo se contempla como pública- insertándose en la diaria representación de la propia identidad.

Contemplar el cuerpo humano, no sólo como una mera entidad biológica, sino como un valor cultural, permitía adelantar -en la *Introducción* del estudio de Marguerite Rivière- el poder transmisor de la moda y de la indumentaria. Por este ubicarse voluntariamente dentro de un determinado entorno espacio-temporal, el ser humano, difunde y refleja su propia naturaleza que -a través del identificativo revestir

---

<sup>56</sup> Rivera Blanco, J. En AA.VV. 2001. pp. 13-20.

<sup>57</sup> Rivera Blanco, J. En AA.VV. 2001. pp. 13-20.

la aparente institución física- ejerce su textil y personal valor. De hecho, esta periodista catalana, aproximándose a conclusiones, afirmaba en 1977 que "*El vestido, de alguna forma, es vehículo de información.*"<sup>58</sup>

Confirmando la importancia de extraer estos mensajes de las cotidianas prendas, el 'vestido' se constituye como la herramienta indiscreta de la indumentaria que, para la propagación de valores históricos, proporciona referencias didascálicas dentro de las dinámicas de las escenas modernas. En la elección del personal atuendo cotidiano, los actores sociales se decantan por comunicarse a través de una primera sensación que, mediante el informe textil, confiere enigmas de la propia personalidad.

Este decantar las apariencias, permite configurar la moda de los vestidos<sup>59</sup> y sus expresiones como el producto de una actividad comercial y como reflejo textil de la cultura de una determinada sociedad, apoyándose en las circunstancias de la identidad humana. De hecho, el 'vestido' –primordial ejercicio social del hombre- se proyecta socialmente como un recurso humano, con el cual se aprenden y se propagan los patrones de una 'civilización' y, consecuentemente, del más contextualizado vivir en una comunidad concreta. Este revestimiento vestimentario –fruto de los dobles condicionantes- convierte la subjetividad humana en urbana sociabilidad, experimentando un codificado *habitus* cultural para la metafórica expresión exterior de un íntimo atuendo personal.

Por este ajustarse a las establecidas y a las formales dimensiones circunstanciales, el hombre inserta diariamente su polifacetismo en estos desdibujados e imperceptibles perímetros de su más amplia escenografía cultural. Avalando este sistema de valores textiles –de constantes maneras<sup>60</sup> disfrazadas- el hombre propaga la expletación corpórea de su física ecuación cotidiana, interponiendo una particular interfaz textil que –en defensa de su intimidad- refleja la plural intencionalidad de su vanidoso pudor. De hecho, esta funcional vertiente utilitaria del traje, se puso de manifiesto en las jornadas granadinas dedicadas a la moda<sup>61</sup>,

---

<sup>58</sup> Rivière, M. 1977. p.11.

<sup>59</sup> Vilar, M<sup>a</sup>J. 1975.

<sup>60</sup> Birriel Salcedo recuerda que 'Moda' en primer lugar se configura como la forma con la cual el hombre se presenta. En este sentido, es 'manera' que, procediendo del francés *façon*, dio lugar al común anglicismo *fashion*. Birriel Salcedo, M. M<sup>a</sup>. En Montoya Ramírez, M<sup>a</sup> I. 2001. pp. 50-60.

<sup>61</sup> Montoya Ramírez, M<sup>a</sup> I. 2002.

durante las cuales se concluyó que *"El 'vestido' y sus complementos, aunque no sólo ellos, sobrepasan su mero carácter utilitario."*<sup>62</sup>

Esta postura, propuesta tanto por psicólogos y metafísicos, defiende la polifacética utilidad de la indumentaria que –basándose en los condicionantes ambientales- permitía al hombre tutelar su púdica naturaleza y, al mismo tiempo, imponer un simbólico y caracterial aspecto diferenciador para la imposición de su poder. Pero, alejándose de esta primitiva necesidad humana, el traje proporciona las herramientas para la manifestación y el ejercicio de esta ya consolidada costumbre histórica que -recogida también por antiguos autores- facilitaba el reconocer la aparente esencia intrínseca del mismo portador. Rivière, sobre la base de estas consideraciones, sostenía que *"El traje es un elemento indiscretísimo porque inmediatamente nos sugiere cosas que, sin él, no podríamos conocer"*.<sup>63</sup>

Precisamente por ser silencioso e indiscreto corolario personal, el 'vestido' adquirió el valor de detectar las valoraciones vectoriales del ser humano. Mediante este atesorar los más íntimos deseos humanos, el 'vestido' adorna los anhelos de la personalidad, matizando las apariencias y declarando los íntimos secretos culturales, con el simple ejercicio de un público maquillaje social. De hecho, antiguamente se admitía que por ser expresión de las urbanas definiciones modernas: *"Suele ser el 'vestido' muda definición de su dueño y si de sus pies a la cabeza que le cubre el cuerpo de pies a la cabeza le manifiesta todos los afectos del alma, y tanto cuanto en lo exterior le visten, en lo interior le desnudan"*<sup>64</sup>.

Por este cumplir las personales funciones, el 'vestido' refleja la manifestación dinámica de los condicionantes sociales que –exclusivos del ser humano- imprimen una configurada huella cultural, en la transformación del hombre en entidad social. Desplazando la importancia a las útiles prácticas sociales y ubicando al hombre en un marco más cultural, Giddens –mediante un estudio funcionalista, alejado de la sociología interpretativa- retrataba las intimidades físicas y emocionales del hombre que, influenciadas por las coordenadas espacio-temporales, se materializaban concretamente en la sensorial transcendencia cultural del cuerpo, propuesta por Merlas-Ponty que:

---

<sup>62</sup> Bonachero Cano, A.M. En Montoya Pérez, M.I. 2001. pp. 61-67.

<sup>63</sup> Rivière, M. 1977. p. 11.

<sup>64</sup> Núñez de Castro, A. 1658. fol. 89.

*"Lejos de ser meramente un instrumento u objeto en el mundo, nuestros cuerpos son los que dan nuestra expresión en el mismo, la forma visible de nuestras intenciones."*<sup>65</sup>

Al respecto, Merleau-Ponty definía el ser humano como un perceptivo sujeto. Se oponía a la asumida pasividad de la entidad propuesta por Foucault que conecta las intenciones con las frecuencias de las frenéticas sintonías diarias. La semióloga Calefato, en 2002, teorizaba esta misma consideración, sosteniendo lo siguiente: *"Es justamente de este modo que desde la forma exterior del traje no se puede concluir en la forma del pensamiento revestido; ya que la forma exterior del traje está formada por otras finalidades que no son exactamente las de dar a conocer la forma del cuerpo"*<sup>66</sup>.

Defendiendo esta yuxtaposición expositiva de la intencionalidad, Bonachera Cano trascendía las fútiles apariencias de la indumentaria, poniendo de relieve las encubiertas percepciones que se esconden tras este balzaquiano *"barniz que da relieve a todo"*<sup>67</sup>. El 'vestido', analizado por numerosos intelectuales y artistas, proyecta la personalidad caracterial dentro de los enmarcados parámetros de una contextualizada sociabilidad humana que, diversificando sus raíces antropológicas, evidencian la mediación de unos factores y de sus estéticos portes artísticos.

Este armónico equilibrio del traje –y, por lo tanto de la moda- impone la instrumental afirmación de una cotidiana customización de la realidad que –construcción y alteración de la identidad- redefine la plural naturaleza del traje. Sopesando esta ubicua identidad de la ropa, basada en proyecciones textiles de una contextualizada personalidad, la italiana valoraba el significado de la unicidad del cuerpo y de su decorativo poder social. De hecho repasando los estudios sociológicos que –propuestos por Simmel y decantados por König y Dorfles- se confirma la trascendencia del vestido en el individuo que se da a conocer, situándose en las circunstanciales condiciones de una sociedad. Por esto consideraba que, debido a este polifacetismo radicado en la naturaleza de la ropa, se experimenta la concienciada personalización de una obligada sociabilidad, concluyendo que:

---

<sup>65</sup> Merleau-Ponty, M. 1976. p. 5.

<sup>66</sup> Calefato, P. 2002. p. 13.

<sup>67</sup> Balzac, H.1949. p. 132.

*"La ubicua naturaleza del 'Vestido' parece apuntar al hecho que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social...".<sup>68</sup>*

Este ejercicio de adaptar el cuerpo a las necesidades de la sociedad intenta resolver el dilema de la intrínseca relación entre la acción humana y la formal conformista social que, resaltando la imagen estructurada por la cultura, *"acontece poder pronosticar que un hombre es en sí, mirando la manera de su vestir en colores y apuesto"*.<sup>69</sup>

Esta afirmación, expresión de una cultura escenográfica, señala el carácter instrumental de la moda en la elaboración de imágenes, configurando los sistemas de clasificación social. Esta indiscreta presunción de la vestimenta que –no pudiéndose separar del ‘cuerpo vestido’ de su contexto cultural- traduce las intenciones transmitidas por una imagen, planificada y escenificada.

### ***Las modas***

La moda representa la historia de la indumentaria que –tácita evolución de la vestimenta de las élites y de su poder<sup>70</sup>- relata el progreso del género humano en los numerosos aspectos culturales<sup>71</sup> que caracterizan y coexisten en la existencia de los eternos actores sociales.<sup>72</sup>

Aceptada por la opinión pública, que la consume sólo para su propio y egoístico deleite, la cultura de la moda implementa estos estructurales carices organizativos que, conectando con una empatía social, propicia una íntima reflexión patrimonial, en sus notorias manifestaciones. De hecho, estos componentes íntimamente comerciales constituyen las sólidas bases sobre las cuales se erigió el actual imperio del diseño que se industrializaba serialmente, a finales del siglo XVIII, con unos mercantilísticos mecanismos de venta.

---

<sup>68</sup> Calefato, P. 2002. p. 13.

<sup>69</sup> Gracián Dantista, L. 1968. pp. 114-115.

<sup>70</sup> Spencer, C. 1967.

<sup>71</sup> Rivière, M. 1992.

<sup>72</sup> Bell, Q. 1976.

Basándose en el análisis de estos valores textiles -que se reproducen con la extensión de sus mecanismos caracteriales- la moda comprende su comunicativo comportamiento humano, en la medición de la relación estamental del individuo y de sus valores en la sociedad. Este constante subrayar el natural cariz de su 'industria' – no sólo comercial, sino sobre todo social- imprime su huella marcadamente, perfilando una más económica identidad y atendiendo a la definición que, acuñada por Fine y Leopold, la mencionan como: *"encarnación de los valores sociales y culturales que prevalecen en un momento y lugar específico"*<sup>73</sup>.

A este respecto, también Braham opina que la moda no sólo concierne a los hermosos aspectos de una civilización sino que, no ciñéndose exclusivamente al consumístico ímpetu estético- se constituye como una importante industria cultural<sup>74</sup>.

Bautizada como un fenómeno híbrido<sup>75</sup>, la moda se perfila con múltiples agentes culturales<sup>76</sup>, subrayando y profundizándose en plurales significaciones que, tanto patrimoniales como sociales, recogen esta aportación sociológica –en el tratamiento de sus agentes activos que la configuran como legado histórico-teorizándose acerca de su personalidad como *"...fenómeno cultural y como un aspecto de la fabricación cuyo énfasis recae en la tecnología de producción."*<sup>77</sup>

Estudiada desde numerosas perspectivas, en 1993, Fine y Leopold realizaban un análisis, centrándose en las interacciones que –propias de un determinado contexto temporal y espacial- representan la moda como el producto final que constituye el complejo, aunque balanceado, juego de las humanas intenciones sociales<sup>78</sup>. Señalando esta histórica especificidad en las interacciones analizadas, Fine y Leopold individuaron los distintos y múltiples sistemas que -paralelos y plurales en su apariencia formal- se demuestran en los reflejos de su poder social.

Esta explicación burocrática que, examinada también por Craik, toma en consideración sobre todo las características de su paulatina sistematización dentro de

---

<sup>73</sup> Fine, B. y Leopold, E. 1993. p. 192.

<sup>74</sup> Braham, P. 1997.

<sup>75</sup> Fine, B. y Leopold, E. 1993. p. 192.

<sup>76</sup> Edwards, T. 1977.

<sup>77</sup> Leopold, 1992.p. 101.

<sup>78</sup> Fine, B.y Leopold, E. 1993.

las culturas occidentales<sup>79</sup>, afirmando que *"en resumen, el sistema de la moda occidental va a la par con el ejercicio del poder."*<sup>80</sup>

Su naturaleza occidental y moderna, le confiere un nacimiento meramente consumista que –considerado por historiadores y por críticos- comprende las circunstancias dinámicas industriales paralelas a su propia producción y a su distribución, en consonancia con las demandas de consumo.

Nacida por un ocaso epocal, marcadamente occidentalizado, el fenómeno de la moda configura la evolución humana,<sup>81</sup> re-inventándose a través de unos conceptos y unos procedimientos que -distantes de la más radical tradición vigente- acerca sus antitéticos conceptos de eterno y fugaz. La conciencia reflejada en este determinismo contextual le confiere a este fenómeno de la modernidad estética unos perpetuos valores lábiles y *"huidizos"*<sup>82</sup> inmolándose indisolublemente a su absoluta devoción al adorno<sup>83</sup> de dedicación ilimitada por la *"evanescencia del momento presente"*.<sup>84</sup>

Por esto, se configuraron los componentes sincrónicos, estilísticos y mundanos que –tímidamente constituidos a principio de la época moderna- distinguían y consolidaban su propia identidad elitista, mediante una sensible *"nemica capitale della memoria"*.<sup>85</sup>

De hecho, en la naturaleza circunstancial del valor de sus herencias vestimentarias, la moda y sus conductas de simultáneas metáforas de identificativa evolución moderna, se eternizan en una permanente condición de cambio que, definida por Enwtistle, encarna una razón europea de *"lógica de cambio por cambio."*<sup>86</sup>

Por ser víctima de su eterno *hic et nunc*- en los ensayos y en la tratadística literaria-, la moda se profesaba hermana vanidosa de una más cruel muerte, declarando su cautivo poder caduco, en un famoso Soneto leopardiano:

---

<sup>79</sup> Barnes, R. y Eicher, J.B. 1992.

<sup>80</sup> Craik, 1993. p.X.

<sup>81</sup> Rivière, M. 1977.pp. 39-41.

<sup>82</sup> García, M.A. 2001.pp. 137-15

<sup>83</sup> Veblen, T. 1988. p. 92.

<sup>84</sup> García, M.A. En Montoya Ramírez, M<sup>a</sup>. I. 2001. pp. 137-15.

<sup>85</sup> Leopardi, G. 1956. pp. 475-478.

<sup>86</sup> Enwtistle, J. 2002. p. 66.

*“Dicho que la nostra naturaleza e usanza comune é di rinnovare continuamente il mondo, ma tu fin da principio ti gittasti alle persone e al sangue; io mi contento pero lo piú delle barbe, dei capelli, degli abiti, delle masserizie, dei palazzi e di cose tali”.<sup>87</sup>*

Sirviéndose del joven poder de su fascinación, la indumentaria y su vanidosa escenificación remarca la ilusión de un despreocupado *‘aquí y ahora’* que, huérfano del ya antiguo hoy, consolida la tensión a su eterno futuro. Por esto, declarada públicamente como la fautora de esta dominante conciencia de efímeras modificaciones -intrínsecas a la sociedad de la cual deriva- la moda moldea las novedosas líneas experimentales que, de una naturaleza inversamente proporcional – pero no antinómica- compasa la perdurabilidad de su tradición temporal. Caracterizándose por una eterna continua temporalidad, se opone a su uniforme homogeneización–social y estamental-, establece la ausencia de una agilidad social que,<sup>88</sup> en el orden y en la interna organización de sus plurales perspectivas y mentalidades, hace referencia al específico sistema de una época concreta<sup>89</sup>.

Recurriendo a las mutaciones internas de este sistema representativo, la moda genera y refleja sus correspondencias que, tanto en los cambios estructurales como en la constante necesidad sociológica de promoción, resaltan las fisuras históricas de su consolidado tradicionalismo cambiante que caracteriza –también teóricamente- las prendas y el ser humano. Esta modificación -consecuencia de una natural curiosidad humana- fundamenta la distinción rival de los sistemas de las clases superiores y de las aristocráticas, en el mecanismo evolutivo de un progreso como autodomesticación de la humanidad.<sup>90</sup>

Merced a este renovado valor experimental, perteneciente a una nueva dinámica contemporánea de la historia, se puede retomar la teoría baudelairiana acerca de la moda<sup>91</sup> que -presentando las numerosas manifestaciones por su influyente poder legítimo- el francés Lipovitesky interpretada en 1990 de la siguiente forma:

---

<sup>87</sup> Leopardi, G. 1956. pp. 475-478.

<sup>88</sup> En torno a este argumento me detendré en el capítulo “El alba textil de una inauguración moderna”.

<sup>89</sup> El estudio relativo al proceso de la evolución social, referente a la moda, se contiene fundamentalmente en las siguientes obras: Finkelstein, J. 1991; Fearston, M., Heptworth, M. y Turner, B. 1991 y; Shilling, C. 1993.

<sup>90</sup> König, R. 2002.

<sup>91</sup> Baudelaire, C. 1985.

“(…) Con la Moda aparece una de las primeras manifestaciones de una relación social que encarna un nuevo tiempo legítimo y una pasión propia de Occidente, la de lo moderno. (…)<sup>92</sup>

Motor y vehículo de unos valores característicos de la época que la engendra, la moda se balancea continuamente entre la efímera conciencia vestimentaria y su más innovadora redefinición que, reiteradamente fijadas en icónicas necesidades, asienta su polifacetismo significativo en su plural identidad de *habitus* y vestido. Involucrando -en su propia naturaleza- la nominación de una bipolar y doble significación intrínsecamente enraizada en su temporalidad, este fenómeno transmite la perdurabilidad de sus propios valores que, en la prefijada sucesión y repetición de su cíclica transmisión, establece una nueva manera de medir y contabilizar su valor histórico.

Indisolublemente subordinada a aspectos y condicionantes económicos y sociales por medio de la acción de los vestidos, posibilita la edificación de nuevas eras y, en la redefinición de la perspectiva icónica de su transmisión y perpetuación, de una más matérica traducción textil en *habitus*. Nutriéndose de las apariencias de estas imágenes especulares novedosas, se reitera mediante unos inmutables patrones de conducta.

Evidenciando estereotipos y unas limitaciones –que todavía siguen rodeando y enclaustrando las actuales meditaciones textiles de la indumentaria -, se verifica un creciente interés en este burocrático mundo de las instituciones vestimentarias, para la reafirmación de esta imagen.

Desdoblando sus extensiones en unas semánticas implícitas en los vestidos, la moda admite una pública investidura de un práctico funcionariado social que, potenciando los gustos, se amplifica en las teorías de los estudios culturales<sup>93</sup>. De hecho casi exclusivamente se propaga según la forma de un ‘vestir’ que -dictada por los acordados cánones específicos de variabilidad periódica- se codifica refiriéndose persuasivamente al significativo carácter de provisión de las prendas<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> Lipovitesky, G. 1987. pp. 34-35.

<sup>93</sup> Calefato, P. 2002.

<sup>94</sup> Entwistle, J. 2002. p. 63.

Afectando a las dimensiones interiores y exteriores del ser humano, la moda ejerce e impone unas presiones que, representando el producto de la interna conspiración de su montaje organizativo<sup>95</sup>, olvida los pragmáticos enfoques de su más radical y lógica visión analítica. Esta actitud irracional -que define su característica infatuación decorativa- persiste en la actualidad, a pesar de los análisis de intelectuales y literatos contemporáneos. No obstante, la moda se desplaza de su función sociológica, asumiendo unos análogos factores, para acuñar una variegada nomenclatura de sus matizados signos que, de cotidiana materialización personal, multiplica los vectores de su observación semántica. Como se afirmaba en *El sistema de la moda*, con el vestido se potencia la materia de la tela –posibilitando sus expresiones creativas- constituyendo la transcendencia de su espíritu creativo.<sup>96</sup> De hecho, la constitución del fenómeno de la moda se ha estudiado desde numerosas perspectivas- profundizando su valor social e individual y haciendo constante referencia a su estructura socio-económica<sup>97</sup>.

En la dinámica de la producción y de la organización del vestir, la moda surge en el siglo XVII -y en concreto en la corte de Louis XIV- desarrollándose en los mercados capitalistas<sup>98</sup>, como fenómeno colectivo<sup>99</sup> por su dialéctica de identificación y ejerciendo una presión social sobre la conciencia colectiva. Provieniendo del francés ‘*mode*’ se remonta al siglo XV cuando, derivando del latín *modus*, designaba el modo o la medida con la cual se consolidaba una costumbre. Según Joan Corominas<sup>100</sup>, etimológicamente el vocablo ‘moda’ apareció en el siglo XVI -procediendo de este francesismo- y empezó a utilizarse ya en la España de 1490, consolidándose actualmente en el término castizo de ‘moda’.

En estas evolutivas asonancias y consonancias vestimentarias de la propia melodía estética, la España moderna reconciliaba su personal disposición intimista, con las armonías cotidianas de una métrica histórica, compasando los ritmos y las cadencias de su armónica existencia.

---

<sup>95</sup> Coleridge, N. 1989.

<sup>96</sup> Barthes, R. 1989.

<sup>97</sup> Edwards, 1997.

<sup>98</sup> Acerca del mercado y del capitalismo creado por la moda, se remite a: Bell, Q. 1992; Filkenstein, J. 1991; McDowell, C. 1992; Rouse, E. 1989 y Wilson, E. 1985.

<sup>99</sup> Elias, N. 1978. (Trad. cast.: 1988).

<sup>100</sup> Rivière, M. 1977.

Sistematizada con característicos rituales, la moda se configuraba como un innovativo fenómeno -presumiendo de su constante renovación estética- prescindiendo del práctico aspecto funcional de cubrir el cuerpo y obligando al abandono de una anterior conciencia histórica, como arguye Bonachera Cano, explicando que se *“ha perdido aquel, llamémoslo así, misterio fantasioso y romántico lleno de añoranza filosófica que la hacía ser tan incomprensible como la mujer y el hombre que la llevaban”*<sup>101</sup> e invitando a considerar los plurales factores sociales del vestido que se crea no sólo en función de las condiciones económicas sino también por las ideas sociales y culturales. Esta consideración permite comprender que sólo a través de esta transcendencia, se logra alcanzar el complejo valor de la indumentaria, a pesar de las definiciones oficiales que la interpretan como un mecanismo de arreglos endógenos a la sociedad<sup>102</sup>, subrayando las características esenciales para *“...que cualquier definición de la moda que intente captar lo que la distingue del estilo, de la costumbre, del traje convencional o aceptable, de las modas más generalizadas ha de hacer hincapié en el elemento del cambio que con frecuencia asociamos el término.”*<sup>103</sup>

Indagando y examinando etimológicamente su acepción, la ‘moda’ proviene y procede de *modus* y designa las evoluciones vestimentaria en la historia, propagando el intrínseco mecanismo de regulación de la estratificación social. No obstante, para que se pueda entender más fácilmente la palabra ‘moda’ y aplicarla correctamente, se debe mencionar que se suele referir al *“Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos. Entendiéndose principalmente de los recién introducidos”*.

Según los estudios realizados por Boucher y Laver –enfocados a la historia de la moda y del traje-, la moda surge por la endógena dinámica cultural que -explicada por Tseëlon,<sup>104</sup> avalando las tesis de los movimientos emulativos de filtrado descendente o de igualdad<sup>105</sup>, reproduce el aristocrático absolutismo de la nobleza, en términos de la nueva y creciente mecánica estamental de la sociedad burguesa<sup>106</sup>. Al respecto, Lipovitesky opinaba que: *“Según el modelo cuya paternidad se atribuye*

---

<sup>101</sup> Bonachera Cano, A. M. En Montoya Ramírez, I.M. p. 63.

<sup>102</sup> Entwistle, 2002.

<sup>103</sup> Wilson, 1992. p. 14.

<sup>104</sup> Tseëlon, E. 1992a.

<sup>105</sup> Montoya Ramírez, M<sup>a</sup>.I. 2002. pp. 368-379..

<sup>106</sup> En este sentido, es significativo destacar la aportación de Braudel quien demostraba que este fenómeno no se podía verificar en la sociedad medieval. Braudel, F. 1981.

*habitualmente a Spencer, y utilizado innumerables veces hasta nuestros días, las clases inferiores, a la búsqueda de respetabilidad social, imitan las maneras de ser y de aparecer de las clases superiores. Estas, para mantener la distancia social y destacarse, se ven obligadas a la innovación, a modificar su apariencia una vez alcanzadas por sus competidoras. A medida que las capas burguesas, gracias a su prosperidad y a su audacia, consiguen adoptar tal o cual distintivo prestigio, en boga entre la nobleza, se impone el cambio desde arriba para resituar la diferencia social. De ese doble movimiento de imitación y de distinción nace la mutabilidad de la Moda.*<sup>107</sup>

Este patrón emulativo -metáfora comportamental de los anhelos de ostentación pecuniaria- explica la moda, los términos de la característica posición social, constituyéndose como instrumento de la superioridad de derroche. Por lo tanto, Veblen condenaba este uso instrumental de la moda que –transposición del estatus y de la condición económica- reflejaba la simple voracidad consumista, sosteniendo lo siguiente: *“nuestra indumentaria siempre es una prueba e indica nuestra situación económica a los observadores a simple vista.*<sup>108</sup> Este autor, debido a su cariz funcionalista, planteaba una función concreta del fenómeno, delimitando su potencial valor estético<sup>109</sup> y sus caracteriales atuendos. Esta elegancia interior, diferenciándose de la estática secuencialidad de la Edad Media –que interpretaba el cuerpo humano como simple envoltorio del alma humana, según la líneas de pensamientos clásicos- se revisaba en las señas anímicas, reflejándose en los vestidos, mediante unos volitivos anhelos vestimentarios.

Circunstancial al valor de sus prácticas herencias vestimentarias, la moda con las conductas de simultáneas metáforas de una evolución identificativa, se eternizaba en su permanente condición de superación emulativa. El hombre ejercía su propio derecho eligiendo la moda como forma de diferenciación, mostrando su superioridad social. De hecho, la versatilidad de la moda se encuentra: *“en la existencia de las rivalidades de clase, en las luchas de competencia por el prestigio que enfrentan a las diferentes capas y fracciones del cuerpo social”*<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Lipovitesky, G. 1987 p. 57.

<sup>108</sup> Veblen, T. 1988. p. 119.

<sup>109</sup> Para profundizar la temática de la ‘elegancia’ y de los ‘elegantes’, se remite a Pérez Rojas, J. 2000.

<sup>110</sup> Lipovitesky, G. 1987. p.10.

Encarnando el motor de estos dobles movimientos emulativos y clasificatorios de las nuevas clases estamentales, Lipovitesky subrayaba este proceso interno de la movilidad en la estructura de la organización de una comunidad<sup>111</sup>. Al respecto Bell formulaba su opinión afirmando que la historia de este mecanismo radica en *"...la historia de una fuerza social importante, casi inevitable, que entra a menudo en conflicto con la ley: este conflicto es el de dos fuerzas antagonistas que coexisten no solamente en las mismas sociedades, sino en los mismos individuos."*<sup>112</sup>

Estos procesos evolutivos -característicos métodos de las sociedades avanzadas- se identifican con las complejas fluctuaciones de unos nuevos patrones, invitando al detallado fenómeno que Rivière describía como *"La existencia de grupos de personas en movimiento permite el cambio de pautas culturales y es vehículo decisivo para la propagación de novedades y el cambio de moda"*<sup>113</sup>.

Con el uso de estos concretos gestos comportamentales se determina el valor del vestido que -de evidente índole centrípeta- estructura la esencial conformación de la sociedad. Teorizando estas introductivas condiciones que propiciaron el aparente surgimiento de la moda en la estructura social -que coincide con el nacimiento de la vida urbana-, se introducían las reglas y normas comportamentales de control de los valores que equilibraban la permanente necesidad de cambio.

Desvelando las características y las funciones que configuran la moda como un valioso instrumento de medición comportamental, Entwistle revela la interior conformación morfológica que -originándose en un cuerpo vestido- expresa a través de una silueta y un atuendo concreto.

Aplicada a la indumentaria, la moda define sobre todo una actitud y un estilo, encarnando la estructura paralela<sup>114</sup>. Refiriéndose a la moda -como valor de la caprichosa elección de esta determinada sociedad y de su relativa historia evolutiva- la indica como la más moderna experiencia secuencial, en la configuración de las técnicas de pervivencia, en nombre de una conformación morfológica en la cambiante metrópolis occidental<sup>115</sup>. Tal y como arguye Wilson: *"la moda es el vestir cuya*

---

<sup>111</sup> Ibidem

<sup>112</sup> Bell, Q. 1992. p. 23.

<sup>113</sup> Rivière, M. 1977. p. 40.

<sup>114</sup> König, R. 2002.

<sup>115</sup> Entwistle, J. 2002. pp. 59-101.

*característica principal es la rapidez y el continuo cambio de estilos: la moda en cierto sentido es cambio*<sup>116</sup>.

### **El *habitus* de Bourdieu**

La moda –protagonista del actual contexto social, donde la comunicación se viste y se disfraza de pública imagen democrática- conecta la realidad cotidiana de humanos lemas identificativos, por medio de conexiones textiles que se purifican - manifestándose- en sus múltiples significaciones perceptivas.

Los reflejos culturales -entretejidos en la diaria dinámica comportamental- se perfilan en esta fenoménica historia que, narrada por honoríficos blasones indumentarios, testimonian visiblemente las disposiciones de unos valores cambiantes diseñados en la humana geografía vestimentaria. De hecho representando la moneda corriente de cambios sociales, se prescriben en una fenoménica interpretación de los teóricos postulados de la textil narración de la evolución humana<sup>117</sup>.

Metáfora de Rivière definía la estructura social del *habitus* que -procediendo del latín- participa activamente a la personal configuración del contexto humano evolutivo. Constituyendo el superficial 'envoltorio' personal, el hábito defiende al cuerpo en la sociedad, configurándose como unidad básica de la colectividad y, presentándose públicamente como expresión oficial del civilizado contexto de los protagonistas contemporáneos. Demostrando esta práctica realidad social -en la evidencia de la personal vinculación-, Vilar subraya este valor transcendental que perfila la conciencia del sujeto. Contemplándose como la proyección psíquica del hombre, la autora recuerda la conclusión de Choza con estas palabras:

*"El cuerpo no es la proyección espacial de la intimidad, pero tampoco es algo meramente externo y yuxtapuesto. Es también mi propia intimidad, en la medida en que yo soy también mi cuerpo."*<sup>118</sup>

De hecho, la cultura occidental que -constituida por los llamados actores sociales y, en su más mínima expresión de inseparables prolongaciones corpóreas,

---

<sup>116</sup> Wilson, E. 1985. p.3.

<sup>117</sup> Rivière, M. 1977.

<sup>118</sup> Choza, M. En Vilar, M. 1975. p.28.

por sus cuerpos vestidos- fundamenta la teoría de Entwistle que -rectificando la teoría de Turner acerca de los cuerpos<sup>119</sup>- declaraba que *“El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos”*<sup>120</sup>.

Ya en la Francia del siglo XIX, Baudelaire declaraba la inseparable compenetración de la humana práctica social en la propagación del hábito cultural, poniendo de manifiesto la faceta textil individual. De hecho aconsejaba a los artistas transmitir los valores modernos de la existencia cosmopolita que –pura esencia de las metrópolis- debían de incorporar sutiles detalles.<sup>121</sup> Con el uso de unos gestos comportamentales se determinaba el significativo valor que - factor central de una implícita conversión cultural- estructuraba intrínsecamente la esencial conformación de la sociedad. Perfilando el diseñado poder humano, el poeta reflejaba en sus obras el valor definido de encarnar los sueños que, asemejándose a los anhelos y a las aparentes inspiraciones, los seres humanos se reinventan diariamente. Visible y patente resultado de la humana evolución social, el *habitus* reproduce las costumbres y los estilos que -mediante un dinámico aspecto de la presencia activa- estructura las humanas experiencias pasadas, de un significativo presente. Acariciando estos sueños -de humanas líneas de naturaleza vestimentarias- el individuo anhela una utópica perfección que -reflejo de esta voluntaria costumbre histórica- replantea las inquietudes, reconvirtiéndose en alcanzadas disposiciones comportamentales.

Esta corporeidad plasmada que - propiedad intrínseca y característica del ser humano- se considera el perfecto reflejo de unos patrones comportamentales que, alterando la exterior percepción de un cotidiano presente, codifica el *habitus* como *“la cubierta alternativa que se adopta como expresión de este sentido del mundo, redondeando su presencia de vida.”*<sup>122</sup>

El *habitus*, diaria herramienta de la evolución cotidiana estructural contextualizada, perfila metodológicamente su mayor aportación a las diversas investigaciones históricas y culturales presentándose como práctica social.

---

<sup>119</sup> Turner, B. 1995

<sup>120</sup> Entwistle, J. 2002. p. 19.

<sup>121</sup> Baudelaire, C. 1985.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

Significativo conjunto de un reglamentado *bon-ton* comportamental, se expresa mediante los propios y característicos valores de una determinada época social, oponiéndose a las más efímeras manifestaciones cambiantes del adorno con la exteriorización de la propia personalidad. De esta forma, extrayendo las percepciones y el *know-how* de estas herramientas indumentarias –tiende a sensibilizar las explícitas expresiones identificativas, difundiendo una ampliación caleidoscópica de la sociedad. Con este *savoir-faire* indumentario se constituye la contextualizada personalidad cultural que -experimentando las cotidianas mutaciones sociales- perpetúan unos interiorizados mecanismos comportamentales.

Adscrito en esta volitiva política exterior, el *habitus* se reafirma como patrón colectivo de una cultura estructurante que -a través de una dialéctica dicotomía de la moda- difunde la diversificada identidad de los modernos actores sociales, ejerciendo su tradicional presión de índole marcadamente simbólica, en la perpetuación de sus condicionamientos. Por representar el marco de la personalidad humana, reinterpreta las contemporáneas actitudes vocacionales, correspondiendo unas expresiones personales, perpetuando las huellas de una patente marca social.

Análisis del cuerpo adornado -que se aprende mediante la activación de la temporalidad-, el *habitus* es la fundamental aportación que Bourdieu ofreció a la sociología y a la historia. El concepto de *habitus*, fundamenta el elemento esencial de las teorías acerca de las prácticas de comportamiento y de distinción que, obra del francés Bourdieu, arguye que el cuerpo ocupa la posición de vehículo-mediador de una información a través de prácticas colectivas. De hecho, esta ‘construcción cultural’ -relacionando clase y reproducción- destaca por configurarse como el mayor motor social de la posición social<sup>123</sup>. Estas prácticas colectivas -explicando la coexistencia de estos sistemas evolutivos- constituyen el contexto histórico en el cual se difunde y, al mismo tiempo, remiten a las relaciones condicionantes que produce el agente social *habitus*.

Perpetuación de unos sistemas comportamentales duraderos -por medio de los cuales se propagan los esquemas sociales del contexto histórico- el *habitus* relaciona los cuerpos con la clase y, desenvolviéndose en el mundo social, vincula al individuo en su suministración del vivir una corporeidad cultural. Esta ritualización de patrones

---

<sup>123</sup> Entwistle, J. 2002.

codifica un determinado carácter canónico que -iniciado como uso o tradición- evolucionó hasta adquirir el valor de las costumbres y de las leyes. De hecho, König constata el proceso de una aplicada constitución de estas reglas, diferenciando los niveles específicos de esta legislación ceremonial:

*"En el caso de los usos, tenemos que seguirlos simplemente porque son así, sin que se pudiera dar una explicación para ello. En el caso de la costumbre, la razón es algo más precisa: seguimos la costumbre porque la seguían nuestros antepasados. Finalmente, la ley tiene el más alto grado de justificación que conoce la sociedad humana..."*<sup>124</sup>

Con esta reglamentación social se remonta a los orígenes de la historia como comportamiento codificado y condicionado por este *habitus* de moda periódico y obligatorio. Sin embargo, Spencer opinaba al respecto que la moda se diferencia diametralmente de esta dinámica ceremonial porque no tiende a potenciar las desigualdades, sino que se nutre de ellas para la diferencia de clase social. La expletación de la interiorización de estas contextualizadas estructuras, se remonta originariamente al filósofo griego Aristóteles<sup>125</sup> quien -por su teórica aportación acerca del dicotómico enfrentamiento entre individuo y sociedad- planteó la aparente imagen de *Hexis*. Este concepto -traducido en la época contemporánea por '*habitus*'- representa la significación propuesta por Aquino y por Boecio, del término aristotélico que definía la potencia de la interiorización de lo aparente, fusionando la historia con un presente fenoménico.

En 1980 Bourdieu argüía que el cuerpo ocupa una posición como potenciador de las informaciones adquiridas mediante la práctica histórica, contemplando su encarnar activamente la cultura y potenciando la perpetua distinción de la cual es partícipe. Este factor caracterial del *habitus* fundamenta la relación de la conciencia corpórea en la determinada identidad espacio-temporal. Incorporando intangibles patrones -de manera involuntaria e inconsciente- el actor social reproduce racionalmente un discurso de originales influencias que, mediante la regular y concreta técnica comportamental, configura las estructuras del *habitus*:

---

<sup>124</sup> König, R. 2002. p. 150.

<sup>125</sup> Aristóteles. 1988/2005.

*"(...) deben su eficacia propia al hecho de que funcionan más allá de la conciencia y del discurso, luego fuera de las influencias del examen y del control voluntario... siendo el producto de una clase determinada de regularidades objetivas, el habitus tiende a engendrar todas las conductas 'razonables', de 'sentido común', que son posibles en los límites de estas regularidades, y éstas solamente, y que tienen todas las probabilidades de estar positivamente sancionadas."*<sup>126</sup>

En consecuencia, el *habitus*, como personal incorporación de los esquemas culturales, constituye el peculiar estudio acerca de la objetivada percepción corpórea de la subjetividad contextuada. Bourdieu que desde 1980, ofrece su novedosa teoría -relacionando ideas objetivas y significados subjetivos- esclarecía una nueva interpretación de la indumentaria que, práctica social contextuada, recobra el valor de las ya antiguas palabras de T.Veblen:

*"Esta necesidad espiritual del vestido, no es, por entero, ni siquiera de modo fundamental, una progresión ingenua a la exhibición del gasto. En la mayor parte de los casos, el motor consciente del comprador o portador de atavío ostensiblemente costoso es la necesidad de conformarse al uso establecido y de vivir con arreglo a los patrones acreditados de gasto y reputación"*<sup>127</sup>.

Con este sociológico ajuste, el francés constituye la dialéctica de reglas objetivistas -que desvinculándose de las estructuras de proponer serían meros "soportes"- y del subjetivismo que se caracteriza por *"...incapaz de ofrecer una explicación de la necesidad del mundo social."*<sup>128</sup>

Superando esta distancia dicotómica, Bourdieu explica la interpretación de ambas modalidades individuales, reconociendo unos establecidos patrones estructurales del mundo, interiorizados voluntariamente por la colectividad que perfilan la apariencia de la propagación de estilos y de vestir, a través de la ropa. Este mecanismo de modelación y perpetuación de los planteamientos sociales, imprime el modo con el cual los cuerpos se mueven en el mundo, como afirman los hermeneutas de la moda: *"Por medio del vestido el cuerpo siente el mundo."*<sup>129</sup>

---

<sup>126</sup> Bourdieu, P. 1988. pp. 477.

<sup>127</sup> Veblen, T. 1988. p. 119.

<sup>128</sup> Bourdieu, P. 1994. p. 96.

<sup>129</sup> Calefato, P. 1999. p.78.

De hecho, como matérico *"sistema de disposiciones duraderas y transponedoras"*<sup>130</sup>, la italiana Calefato afirma lo siguiente:

*"La moda es un sistema de signos que se manifiesta como sistema de comunicación de masas y regula por formas de percepción. Entre vestuario y moda existe una diferencia estructural por temporalidad y espacialidad, resultado con la función social que los individuos tienen..."*<sup>131</sup>

Por ende, el *habitus*, encarnando el producto de las condiciones de una particular agrupación social, se adquiere mediante la institucionalización de prácticas culturales que -formales e informales- se perciben en edad muy temprana, experimentándose de manera natural y configurándose como expletación de un interior prestigio de clase. De esta forma, Bourdieu definió esta "socialización primaria" en la teoría de su social adoctrinamiento, de este modo:

*"El mundo de los objetos, esta especie de libro donde toda cosa habla metafóricamente de todas las otras y en el que los niños aprenden a leer el mundo, se lee con todo el cuerpo, en y por los movimientos y los desplazamientos que hacen el espacio de los objetos tanto como son hechos por él. Las estructuras que contribuyen a la construcción del mundo de los objetos se construyen en la práctica de un mundo de objetos contruidos según las mismas estructuras."*<sup>132</sup>

De hecho, el *habitus* se caracteriza por presentarse como *"... aquello por lo que la institución encuentra su plena realización: la virtud de la incorporación, que explota la capacidad del cuerpo de tomarse en serio la magia formativa de lo social, es lo que hace que el rey, el banquero, el cura sean la monarquía hereditaria, el capitalismo financiero o la Iglesia hechos hombre. La propiedad se apropia de su propietario, encarnándose bajo la forma de una estructura generadora de prácticas perfectamente conformes a su lógica y a sus exigencias"*.<sup>133</sup>

Pero ya a finales del siglo XIX, el antropólogo Veblen afirmaba, en su importante aportación económica, que *"Un nivel de vida es un hábito"*.<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> Bourdieu, P. 1994. p. 98.

<sup>131</sup> Calefato, P. 1999. p. 77.

<sup>132</sup> Bourdieu, P. 1992. pp. 129-130.

<sup>133</sup> Bourdieu, P. 1992. pp. 96.

<sup>134</sup> Veblen, T. 1988. p. 119.

Marcado por este sello personal, el vestido se representa como la huella particular que identifica al ser humano encarnando la *"relación al estilo propio a una época o a una clase."*<sup>135</sup> Por este incorporar una dimensión fundamental, el *habitus* expresa esta relación de las clases sociales y de sus propias reproducciones culturales. De hecho, percibidos y adquiridos como involuntarios los condicionantes -materiales y tangibles- el *habitus* constituye los esquemas generadores de unas prácticas comunes a los miembros de las prácticas que –comunes a los miembros de una determinada clase- se caracterizan por *"las mismas experiencias y en el mismo orden, es cierto que todo miembro de la misma clase tiene probabilidades más grandes que cualquier miembro de otra clase de encontrarse confrontando con las situaciones más frecuentes para los miembros de esta clase"*.<sup>136</sup>

La configuración de estos patrones que, manifestación de clase, se propone sistemáticamente una serie de condiciones culturales que, reflejadas en los vestigios materiales, metamorfosean y aplican las múltiples regularidades de perpetuación y reproducción del gusto. De esta forma -convertido en blasón de una clase social- el *habitus* se diferencia de las impuestas obligaciones culturales que – caracterizadas por la naturaleza perceptiva- fundamenta -de prácticas y experiencias- la reproducción de determinados condicionamientos sociales, ajustando temporalmente su continua actualización histórica. De hecho:

*"Si se observa regularmente una correlación muy estrecha entre las probabilidades objetivas científicamente construidas (por ejemplo, las oportunidades de acceso a tal o cual bien) y las esperanzas subjetivas (las 'motivaciones' y las 'necesidades') no es que los agentes ajusten conscientemente sus aspiraciones a una evaluación exacta de sus oportunidades de éxito, a la manera de un jugador que regularía su juego en función de una información perfecta sobre sus oportunidades de ganancia. En realidad, del hecho de que las disposiciones duraderamente inculcadas por las posibilidades e imposibilidades, las libertades y las necesidades, las facilidades y las prohibiciones que están inscritas en las condiciones objetivas (...) engendran disposiciones objetivamente compatibles con estas condiciones y en cierta manera preadaptadas a sus exigencias, las prácticas más improbables se encuentran excluidas, antes de todo examen, a título de impensable, por esta especie de sumisión*

---

<sup>135</sup> Bourdieu, P. 1980. Pp. 101.

<sup>136</sup> Bourdieu, P. 1980. Pp. 100.

*inmediata al orden que inclina a hacer de la necesidad virtud, es decir, a rechazar lo rechazado y a querer lo inevitable*".<sup>137</sup>

De esta forma, como en la explicación de este intelectual francés, se fusionan las elitistas disposiciones corporales con las herencias históricas, en la perpetuación de los gustos y de los valores impuestos a determinados estamentos sociales. Por esto, Bourdieu perfila concretamente su aportación, declarando el mecanismo de las condiciones en estos términos:

*"Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta.*"<sup>138</sup>

La teoría que establece la estática dinámica de este sistema, recuerda las palabras introductorias de Gianfranco Marrone quien -en su *Prólogo*, definía el *habitus* como la *"progressiva presa di coscienza del nesso imprescindibile tra segno e società..."*<sup>139</sup>.

El vestido -por ser vehículo de estas conclusiones elitarias- vincula el individuo a la estructura y a la propia clase social que, con palabras de Entwistle, evidencia: *"El modo en que vivimos en nuestros cuerpos está estructurado por nuestra posición social en el mundo, concretamente para Bourdieu, por nuestra clase social."*<sup>140</sup>

Estos *imput* adquiridos, desarrollados y fomentados se experimentan naturalmente como resultados diarios de las llamadas "estructuras estructuradas" que -vinculando el individuo a la realidad que bautiza el carácter del individuo con una conductivista metodología de " (...) lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se

---

<sup>137</sup> Bourdieu, P. 1980. pp. 91.

<sup>138</sup> Bourdieu, P. 1992. pp 88-89.

<sup>139</sup> Calefato, P. 1999. p. 7.

<sup>140</sup> Entwistle, J. 2002. p.54.

*posee como un saber que se domina. Es lo que se es*<sup>141</sup> reproducen y difunden el valor de un *habitus* que, para Jenkins representaba "...*simplemente el agregado de la conducta individual.*"<sup>142</sup>

De hecho –en la comprensión del cuerpo vestido- el *habitus* se presenta no sólo como producto y resultado de las fuerzas sociales agentes- sino como la evolutiva y estructurada mediación personal. Por esto, sería imposible insertar al ser humano y a sus vivencias textiles en una constante atemporalidad, considerando que "(...) *el habitus es la presencia actuante de todo el pasado del que es el producto: de partida, es el que confiere a las prácticas su independencia relativa en relación a las determinaciones exteriores del presente inmediato.*"<sup>143</sup>

Distanciándose de un más "*preconcepto pasivo*"<sup>144</sup> que, propuesto a finales del siglo XIX por Foucault, se propone el *habitus* -representando el actual procesador de los pensamientos y de los particulares patrones contemporáneos- siendo el "*Producto de la historia, el habitus produce prácticas (...) conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo.*"<sup>145</sup>

Como ha demostrado Bourdieu, una de las más importantes características del *habitus* es introducir y reinterpretar los vectores históricos que- personal valor social la fundamentante cultural- se actualizan constantemente por medio de unas prácticas, a través de su temporalidad. Por esto, ubicando los cuerpos de los actores sociales dentro de sus concretos y propios espacios -meridianamente temporales - perteneciente al ámbito de la dinámica que se interpreta la corporeidad en el reconocimiento de la función del *habitus*. Situando los cuerpos en el sistema espacial, el *habitus* reconoce la función corpórea con personales matices de estilos en la configuración de la individual huella humana. En 1992, Shields resumiendo las aportaciones anteriores acerca del estilo, formulaba que "(...) *las apariencias*

---

<sup>141</sup> Bourdieu, P.1992. pp. 123

<sup>142</sup> Jenkins, R. 1992. En Entwistle, J. 2002. p. 54.

<sup>143</sup> Bourdieu, P.1992. pp. 94

<sup>144</sup> McNay, L. 1999.p. 49.

<sup>145</sup> Bourdieu, P. 1980. pp. 9.

*afectivas... que emergen a través del medio de los sistemas compartidos de códigos simbólicos de conducta estilizada, adorno, gusto, habitus".<sup>146</sup>*

Con estas relaciones sistemáticas, el gusto -manifestación del *habitus*- indica una corpórea experiencia, a través de la cual permite tomar consciencia fenoménicamente del mundo circunstante. Consecuentemente, también el vestido -reflejo de un depurado gusto textil extremadamente sensorial- se adscribe a las coordinadas reguladas por un determinismo voluntario.

Mediante estos *modus vivendi* estamentales, el ser humano confirma los principios elegidos por la sociedad, decantando un predeterminado 'libre albedrío' impuesto por unos conjuntos de coordinadas espacio-temporales, constituidas por una caleidoscópica variedad de prácticas. Esta teoría explica el determinismo voluntario de la perpetuación de dichas prácticas, edifica la relación del dinamismo histórico con la interiorización de unos esquemas propagados por anteriores estructuras sociales "*...que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir*"<sup>147</sup>.

Revisando la acción sociológica de Foucault y de Bourdieu, McNay afirma que este último: "*ofrece una teoría más dentro de la corporeidad que un trabajo de Foucault, que no puede pensar desde la perspectiva de la materialidad del cuerpo y, por ende, duda entre el determinismo y el voluntarismo*".<sup>148</sup>

Contextuar el *habitus* en la subjetiva corporeidad cultural -superando la pasividad del individuo- es la fundamental aportación de Bourdieu.

De hecho, acercándose al análisis propuesto por Simmel, se toma en consideración los cuerpos, no sólo como mera entidad biológica, sino que sobre todo se estudian por ser mediadores culturales y únicos vehículos de la transmisión del prestigio personal. Prescindiendo de un determinismo social, analiza y evalúa las

---

<sup>146</sup> Shields, R. 1992. p. 14.

<sup>147</sup> Bourdieu, P. 1972. pp. 178.

<sup>148</sup> McNay, L. 1999. p. 49.

cambiantes índoles de los *habitus* que -propios de personas en posición similar- deben su personal trayectoria a un inconformismo subyacente en la estructura cultural.

Por esto, Bourdieu es el padre espiritual del *habitus* que -materialización de conceptos, ideas, visiones y percepciones- hace referencia a la propia disposición de clase social, transmitiendo su real valor, en cuanto portador de la posición cultural.

A diferencia de anteriores estudios que –tanto de carácter histórico como psicológico- se habían centrado en el *habitus* y en el vestido, esta teoría plantea la indumentaria como un perceptivo sistema y una estructura de los significantes sociales que vinculan los condicionantes culturales colectivos. Alejándose de un aparente *Gestalt*, Bourdieu perfila la imagen con unas normas establecidas que –obligando, tolerando y prohibiendo- reglamentan la conducta del ser social, subrayando su naturaleza -cultural e histórica- en la perpetuación de unos valores textiles.

Contextuando la ropa como un cotidiano ejercicio histórico, Bourdieu otorga al vestido un prestigio cultural que -resultado de complejas acciones sociales e individuales- interpreta los plurales valores históricos. De hecho, estos últimos traducen matéricamente los parámetros de la misma evolución que, como afirmaba Veblen: *"... es un proceso de adaptación selectiva de temperamentos y hábitos mentales bajo la presión de las circunstancias de la vida en común."*<sup>149</sup>

### **Los vestidos**

*"Hace muchos años que Spencer anotó la observación (no suya, por supuesto) de que la conciencia de estar perfectamente bien vestido otorga una 'paz que la religión no puede dar'."*<sup>150</sup> Con estas palabras, Flügel en 1930 comenzaba su *Psicología del vestido*, estudio que – convertido en un clásico de la literatura psicológica- explicaba los motivos con los cuales el ser humano necesitaba adornar su cuerpo, confiriéndole una física comodidad vestimentaria. Opinaba que con sólo llevar ropa adecuada, el hombre se permitía desenvolverse perfectamente en el mundo

---

<sup>149</sup> Veblen, T. 1988. p.119.

<sup>150</sup> Flügel, J.C.1930. p.3.

social y manifestar una más cónsona actitud personal, acorde a las aparentes dinámicas culturales establecidas<sup>151</sup>.

De hecho según Lotman, el valor de la vestimenta y del sistema industrial de la moda<sup>152</sup> se constituye como principio de unos divergentes ejercicios diarios, entrando a formar parte de las constantes apariencias. Tensado en esta compleja estructura de estática cotidianidad –enfrentada a una estética renovada- el vestido se caracteriza por un particular porte característico, matizado por las actitudes circunstanciales de la determinada cultura que lo produce socialmente.

Resultado de estas plurales influencias –de polifacética naturaleza- el vestido se adscribe en los procesos comportamentales evolutivos que –indicando la dimensión social de una historia textil- se enmarca dentro de una sociedad, definida por Rossi-Landi como "*el aspecto asumido de la materia en el ámbito humano.*"<sup>153</sup>

De hecho el vestido reviste no sólo la pátina externa del hombre, sino que ejerce una muy influyente presión sobre su conducta, tal y como argumentaba Konrad Lorenz. Consecuencia directa de estas influencias, la indumentaria transmite las problemáticas culturales y sus coordenadas en los prefijados meridianos espacio-temporales, como demostraban las acertadas conclusiones de Roche acerca de este producto humano:

*"Le vêtement, variant à plaisir, signale partout les oppositions sociales en même temps qu'il les masque."*<sup>154</sup>

Diferenciando este contextualizado ejercicio 'vestuario' –protagonizado por la interpretación personal del traje- se refleja en los desequilibrios de unos condicionamientos de sintomática vertiente social que, factores cambiantes de los valores, ubican al hombre dentro de un marco de una escenográfica yuxtaposición necesaria. Carlyle concluía que "*El hombre está compuesto de cuerpo, alma y vestido*"<sup>155</sup>.

---

<sup>151</sup> Baudelaire, C. 1985; Balzac, de H. 1949 y; Wilde, O. 1943.

<sup>152</sup> Lotman, J. 1999. p. 103.

<sup>153</sup> Rossi-Landi, F. 1985. p. 32.

<sup>154</sup> Roche, D. En Calefato, P. 1992b. p. 50.

<sup>155</sup> Carlyle, T. en Vilar, 1975. p. 18.

El traje –basado en la antropológica preocupación de una sociabilidad -representa la indumentaria metáfora de la historia humana que evidencia el significado humanista de la proyección individual dentro de la estructura colectiva.

Este contemporáneo saber fenomenológico, filtra el poder de una decoración humana que, potenciando el valor de la estética artística baudelairiana acerca del maquillaje y de la belleza,<sup>156</sup> se desarrolló paralelamente a la distinción<sup>157</sup>. De hecho Baudelaire en su poema *Correspondences* afirmaba que el vestido encarna la cubierta textil alternativa del ser humano que, por medio de esta modificación de la vida, se adapta a la experiencia cultural del mundo, para completar su presencia social.

En la actualidad, este interés por modificar decorativamente el propio cuerpo que -representando la fuente de inspiración diaria para elegir el traje adecuado- concreta y justifica que la filosofía del vestido encarna la historia misma del hombre<sup>158</sup>. Esta aportación de Van der Leeuw, se constituye como el pilar sociológico de los más modernos manuales del vestir, comparte influencias con la acción humana de evolucionar en determinadas y específicas comunidades –sobre todo no tradicionales- edificando al ser humano como congruente expresión en la traducción de "(...) *todas las cosas que las personas hacen a sus cuerpos colocan sobre ellas para hacer que la forma humana sea, a sus ojos, más atractiva.*"<sup>159</sup>

Este mismo enfoque -que se centra en la potencial singularidad del individuo- es el motor de los estudios de matriz psicológicas que, centrándose en la detallada alquimia del vestir, se adapta a las motivaciones ornamentales estéticas<sup>160</sup>. De hecho, confinando con unas justificaciones estructuralistas del vestir, los psicólogos estructuralistas circunscriben este anhelo decorativo a las dimensiones de unas contextuadas mecánicas normas sociales.

Originalmente, el vestido -polivalente interpretación de numerosas lecturas- representaba la primera conquista para un hombre que, asentado y establecido en una comunidad ya civilizada, necesitaba repararse de los agentes atmosféricos. Esta solución humana a los cambios climáticos, se configuraba contemporáneamente como

---

<sup>156</sup> Baudelaire, C. 1985.

<sup>157</sup> König, R. 2002.

<sup>158</sup> Barnes, R. y Eicher, J.B. 1992.

<sup>159</sup> Polhemus, T. y Proctor, L. 1978. p. 9.

<sup>160</sup> Entwistle, J. 2002. p. 15.

un experimental comienzo textil para modificar el primitivo estado natural del ser humano. Engalanándose con una variedad de distintas calidades de telas, el hombre utilizó dos formas de ornamentarse y exaltar su imagen de drapeados o cosidos que, como relataban estudiosos del calibre de Laver y de Deslandres, daban lugar a las primeras prendas:

*"Una es drapearse con una pieza de tela ajustada al cuerpo con broches, alfileres o cinturones (jugando simplemente con la caída de los pliegues y el peso de la tela); la segunda es ponerse un traje ajustado, cuyas piezas han sido cortadas y unidas mediante costuras, de manera que se adapte y ciña a cada parte del cuerpo."*<sup>161</sup>

De esta forma, completando su condición natural –postulada y bautizada por Arnold Gehlen con el término alemán de *Mangelwesen*<sup>162</sup>- el hombre expresaba su tendencia característica a la ornamentación que – según Thorstein Veblen, representaba el *"primer móvil no económico a partir del cual tuvo su origen el vestido"*<sup>163</sup>- justificándolo con un utilitario poder mágico.

Recordando los estudios económicos, en la simple acción de vestir -o de ataviar el físico- 'se implican los diferentes grados de contemplación social, confrontándose continuamente con los ostensibles patrones establecidos.<sup>164</sup>

Relacionada con esta articulada teoría es la propuesta de Elster que, destacando las implicaciones eróticas de este fenómeno, sostiene que:

*"Los continuos cambios en este ámbito representan una refinada excusa para satisfacer la necesidad sexual de transformación que, bajo una forma de poligamia evidente, ha sido desde hace mucho tiempo inhibida por una educación demasiado represiva."*<sup>165</sup>

Consecuentemente en la más moderna representación cortesana, como recordaba Maruri Villanueva, el vestido ya no se configuraba como mera protección,

---

<sup>161</sup> Deslandres, Y. 1987.p. 99.

<sup>162</sup> Gehelen, A. 1980.

<sup>163</sup> Veblen, T. 1987. p. 30.

<sup>164</sup> Entwistle, J. 2002.

<sup>165</sup> Elster, A. 1925. pp. 613-614.

sino que se constituía como el perfecto marco para el adorno personal, convirtiéndose en el más poderoso indicador de clase<sup>166</sup>. Al respecto Rivière señala que:

*"...este progreso tecnológico surgió espontáneo y libre como forma de superación humana o bien impulsado por los deseos de una determinada clase social de exhibir su poder y superioridad."*<sup>167</sup>

Este implícito fagocitar de la cultura que perfila la vocación estética del individuo permite plasmar la circunstancial existencia humana. Hegel demostraba la valencia de la humana modificación textil, afirmando que *"el vestido en general tiene su justificación por un lado en la necesidad de defenderse de los efectos de la intemperie... por otra parte, el hombre se ve empujado a cubrirse de vestidos a causa del pudor."*<sup>168</sup>

Considerando este factor que customiza los singulares movimientos sociales, a principio del siglo XX, Balenciaga definía el vestido como la más importante modificación humana, dentro de la estructura diaria en la experimentación de su propia existencia. Arreglando estas necesidades humanas a las progresivas marcas históricas, el hombre filtra y decanta su conciencia por sus créditos espirituales, imponiendo a su traje, un ser motor de unas dinámicas reflexiones evolutivas. Apoyándose en esta añeja y afortunada consideración, Honoré de Balzac edificó su *Tratado de la vida Elegante*, en el cual exponía su estiloso hallazgo social, afirmando que *"...el vestido es, por un tanto, la mayor modificación experimentada por el hombre social, pesa sobre toda su existencia"*.<sup>169</sup>

Esta lectura social de la vestimenta, impulsó al poeta francés a un condicionado bautizo caracterial que, maquillando unas implicaciones definitorias, dio lugar a la derivación científica de la 'Vestinomía' que –balzaquiano descubrimiento, semántico y etimológico- se configuraba como la encarnación del reflejo personal en el vestido. De hecho, en este mismo tratado –desafortunadamente inconcluso- se consideraba la 'Vestinomía', como la única herramienta con la cual medir y conocer el poder de las influencias de la indumentaria, impreso sobre el carácter de la persona en una particular condición social, señalando que:

---

<sup>166</sup> Maruri Villanueva, R. 1990.

<sup>167</sup> Rivière, M. 1977. p. 18.

<sup>168</sup> Hegel, G.W. F. 1976. p. 831.

<sup>169</sup> Balzac, H.de. 1949. p. 132.

*“Antes de llevar a cabo cualquier actividad, antes de hablar, de caminar o de comer, el hombre tiende a acicalarse. Las actividades que forman parte de la moda, el porte, la conversación, etc. son las consecuencias de nuestro arreglo personal... mujer es totalmente diferente en bata que en traje de fiesta. ¡Dirías que son dos mujeres distintas!...”<sup>170</sup>*

Retomada por Roland Barthes, con esta nueva sistematización de los estudios vertientes en la historia de la vestimenta, singulariza el ‘vestir’ institucional diferenciándolo del mero ‘vestuario’ que –interpretándose con el francesismo de *vêtement* y *habillement*- observaban un innovativo y globalizador sentido de la indumentaria.

Como estudio paralelo de las consideraciones fisiognómicas, se acentúan las influencias del carácter y de la personalidad sobre el vestido y sobre las telas que lo componen. El vestido es el reflejo social en la trayectoria del hombre, formando una compleja totalidad formal del discontinuo código indumentario, personalizando los diarios rituales de esta teoría.

Insertando la traducción empírica de los anhelos humanos dentro de este impersonal sistema, el semiólogo francés –sobre la base de los primeros estudios que relacionan el vestido con el lenguaje verbal- exponía en su *Lenguaje y Vestido* que el fenómeno de la progresiva evolución del vestido de moda es contemporáneamente *“(...) sistema y proceso, institución y acto individual, reserva y orden significante.”<sup>171</sup>*

Estas influencias sociales de un simbólico lenguaje, ya se evidenciaban con la balzaquiana afirmación de que *“(...) el vestido es una manifestación constante del pensamiento íntimo, un lenguaje, un símbolo.”<sup>172</sup>*

Esta personal ‘*extensión de la piel*’<sup>173</sup> afianzó las armónicas relaciones del vestido con la historia, en favor de unos siempre más postulados estudios históricos que –fundamentándose en las sociológicas dimensiones económicas- ponderan un pasado de nuevas y plurales definiciones. Adelantando esta postura postmoderna, en el siglo XX, Jean Paul Sarte en sus teorías filosóficas existencialistas analizaba la

---

<sup>170</sup> Balzac, H. 1944. pp. 72-73.

<sup>171</sup> Barthes, R. 2003. P. 73.

<sup>172</sup> Balzac, H. 1949.

<sup>173</sup> McLuhan, M. 1967.p. 129-132.

descrita conciencia corporal que, apoyándose en una apariencia profunda, posibilitaba la concreción de la forma espiritual de la representación física del ser. Este determinismo intrínseco en el ser humano, Sartre lo indicaba como la consecuente práctica externa del yo, declarando que: *"La certeza del ser es posible a través de la conciencia del yo, a través de la conciencia de que mi existencia es corporal y de que el cuerpo es la forma de mi apariencia y no puedo distanciarme de este porque constituye mi propio ser."*<sup>174</sup>

De hecho en los ensayos semánticos Barthes indicaba la importancia de las implicaciones de la vestimenta en los mecanismos de propagación y de perpetuación de los valores sociales del traje como *"(...) una realidad institucional, esencialmente social, independiente del individuo."*<sup>175</sup>

Indisolublemente subordinada a aspectos y condicionantes económicos y sociales, este valor secuencial del vestido, posibilitaba la edificación de la realidad textil, en una redefinición de la perspectiva icónica de la transmisión y de la perpetuación de los valores de la propia época. Diferenciándose de la general acción de la ropa, por ser: *"(...) una realidad individual, el verdadero acto de 'vestirse', mediante el cual el individuo actualiza sobre sí la institución general del traje"*,<sup>176</sup> concluía admitiendo que la indumentaria –encarnando el personal y mundano envoltorio del imaginario cultural<sup>177</sup>- representaba: *"(...) el verdadero objeto de la investigación sociológica o histórica"*<sup>178</sup>, sellando la única identidad del cuerpo que –a pesar de mutar su aspecto exterior- aguardaba unos valores mundanos.

Por esto, el vestido -como institución social- y el 'vestir' -como la humana adaptación individual de las normas burocráticas- sistematizan la historia de la más fenomenológica característica del 'vestuario' que, deduciendo implícitamente los factores culturales, intenta resolver esta eterna divergencia intestina; tal y como propone Bell en la interpretación de la historia de la moda como: *"(...) la historia de una fuerza social importante casi irrenunciable, que entra a menudo en conflicto con*

---

<sup>174</sup> Sartre, J. P. 1980.

<sup>175</sup> Barthes, R. 2003b. p. 66.

<sup>176</sup> Barthes, R. 2003a. p. 74.

<sup>177</sup> König, R. 2002. p. 66.

<sup>178</sup> Barthes, R. 2003a. p. 74.

*la ley: este conflicto es el de dos fuerzas antagonistas que coexisten no solamente en las mismas sociedades, sino también en los mismos individuos.*<sup>179</sup>

Amplificando estas dos realidades paralelas, se puede afirmar que el traje consolida diariamente una práctica cultural del individuo que –convertido en hombre– adquiere y proyecta, de forma totalmente personal, su imagen en la cual reflejarse, mediante la que se relacionan con la sociedad. Por el contrario, actualizando un valor puramente institucional, el ejercicio del ‘vestir’ confiere una customización de una formalidad institucional de la más general indumentaria. Esta divergencia que –característica de un bipolar valor social– supone el conflicto interno del vestido que, con Saussure y su estudio acerca de la *langue*, se conmuta en la dicotómica realidad de la moda y sus expresiones indumentarias. Edificando los pilares de esta nueva tratadística, que pondera el vestido como una vinculante constitución de reglamentadas normas, el traje se describe a sí mismo, utilizando la gestión institucional de unos valores y unas proposiciones prohibitivas.

Esta burocrática reflexión evidencia la complejidad endógena de la moda que, superando la estética de colores y de telas, exige una activa implicación de la cultura en las manifestaciones de las apariencias. Enraizada con el aparentar de la sociedad,<sup>180</sup> la indumentaria y el vestido muestran las influencias de las mentalidades en la cultura –sobre todo en la actual de Occidente– por su fundamental impacto y su significativo contenido, en la constante modificación de las modalidades de la individual acción interpersonal en la introducción de esta visión del mundo.

En este medido funcionamiento de incesantes cambios característicos de la representación del ‘yo’, la vestimenta y su inmanente modernidad intrínseca, modificaban la cíclica visión temporal, introduciendo un *continuum*<sup>181</sup> y fenoménico fracturar una repetición de la sucesión de esquemas y modelos impuestos. En 1981 Merlau-Ponty teorizaba la corpórea inserción personal en el mundo, declarando que “... el cuerpo es el vehículo de la existencia en el mundo y tener un cuerpo es, para una criatura viva, estar integrado en un entorno definido, para identificarse con ciertos proyectos y estar comprometido con ellos”.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> Bell, Q. 1992.

<sup>180</sup> Birriel Salcedo, M. 2002.

<sup>181</sup> García, M.A. 2001. pp. 137-154.

<sup>182</sup> Merlau-Ponty, M. 1981. p. 82.

De hecho, como una modalidad de empadronamiento en una concreta comunidad, el vestido define los cuerpos con funcionales acciones fenomenológicas para la comprensión de una determinada cultura histórica. Esta consideración temporal -fragmentadas en las reducidas teorías decimonónicas que sólo se ocupaban de los términos 'adornarse' y 'vestirse'-<sup>183</sup> erige la aportación de Entwistle quien, declara:

*"Se deberá conectar la moda con la prenda cotidiana, puesto que ambas están estrechamente vinculadas. La moda es un determinante importante en el vestuario diario, pero esta es ampliamente reconocida cuando las personas la integran en su vestuario."*<sup>184</sup> Contextualizando el vestir en la cotidianidad, el vestido se filtra por unas coordinadas espacio-temporales y -actuando de forma directa sobre el cuerpo- encarna la aparente actualización en los meridianos de una sociedad, por ser metrónomo de la cultura. Reproduciéndose constantemente por una mundana transferencia simbólica, se diferencia comunicativamente entre los hombres, compartiendo una funcionalidad emblemática presentada como corolario por König:

*"El adorno en su doble función de transformación y ensalzamiento de la persona ante sí misma y al mismo tiempo como distinción ante los demás tiene una función comunicativa en la convivencia de los hombres."*<sup>185</sup>

Esquivando la limitada disposición de simple depositario del estilo, este fenómeno -indicando y midiendo el gusto de la época- plantea una espacial remodelación de los mecanismos de actuación y significado en el mundo, separándose de la más cosmopolita moda que se estructura serial e impersonalmente.

El vestido -conexión textil del cuerpo con la identidad social- ejerce su huella en la realidad que, como indica Patrizia Calefato, representa la imperativa representación del hombre en la realidad mediante la imposición de una clasificación en clases sociales<sup>186</sup>. Esta teoría del vestido, ya expuesta en 1977 por Rivière, ejerce su triple función en la cultura que -presionando con saber, control e ideología-<sup>187</sup> se contextualiza dentro de las espirituales negociaciones de su práctica con fuerzas

---

<sup>183</sup> Barreiro, A.M. 1998.

<sup>184</sup> Entwistle, J. 2002. p. 15.

<sup>185</sup> König, R. 2002. p. 100.

<sup>186</sup> Calefato, P. 2002.

<sup>187</sup> Rivière, M. 1977.

sociales. Demostrando la importancia de estas significativas influencias, Bell volvía a subrayar la vinculación simbólica de la ropa, en las plurales manifestaciones culturales, observando que *"(...) nuestras prendas forman demasiada parte de nosotros para que la mayoría nos sintamos totalmente indiferentes por su estado: es como si la tela fuera una extensión del cuerpo o incluso de su espíritu"*<sup>188</sup>.

La reglamentación de estos vínculos obliga a un acercamiento manualístico que –enfocado al análisis de gustos y costumbres– se propagan vehículos de los significativos nexos del vestido en la historia. Este influjo temporal establece la integración del hombre, por medio del llamado por König *"espíritu humano"*<sup>189</sup> en su propia cultura, afirmando que: *"Vestir significa seguir las leyes imaginarias del traje, poniendo en 'circulación' el cuerpo: se trata de una especie de 'ley de semejanza', que produce una imagen del traje como contenedor de alteridades."*<sup>190</sup>

Por eso, en constante y progresivo proceso de definición de esta morfología -indumentaria y cultural- se configura no sólo como motor, sino también como el único vehículo de transmisión de los valores evolutivos sociales. Explicando los armónicos equilibrios de esta indeleble estructura personal, vestirse permite atender y valorar una normativa estética para la presentación del propio 'yo' que -íntima contextualización de la cultura- enmarca y perfila la identidad, tal y como opinaba Davis en el análisis de este ambiguo tema: *"(...) corresponde especialmente a la sociedad abierta de Occidente para registrar la ambivalencia culturalmente establecida que resuena dentro y fuera de las identidades"*.<sup>191</sup>

Propuesta personal de unas perspectivas sociales, el vestido marca unas diferenciaciones culturales que, como indicaba Simmel<sup>192</sup>, ahonda en las construcciones legítimas de la existencia reglamentada en las comunidades avanzadas. Levi-Strauss indicaba –mediante la narración de la humilde historia del menos mundano botón-<sup>193</sup> la fundamental huella de civilización social en las vivencias insertadas en el mundo.

---

<sup>188</sup> Bell, Q. 1976, p. 19.

<sup>189</sup> König, R. 2002. p. 66.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> Davis, D. 1992. p. 25.

<sup>192</sup> Simmel, G. 1961.

<sup>193</sup> Levi-Strauss, C. 1986. pp. 1217-1231.

Desde esta perspectiva el hombre experimenta unas íntimas y personales investigaciones que, ajustando su contenido significativo a la coordinada temporal, conecta la apariencia corporal con la comprensión de la moda.<sup>194</sup> Necesitando un examen previo, de constantes arreglos subjetivos, la acción humana de vestirse, reconoce los factores circunstanciales en la cotidiana interacción del traje y de la íntima naturaleza personal. De hecho, Goffman analizaba el cuerpo en las experiencias sociales del individuo que, como autónoma entidad cultural, se interpreta subjetivamente en la revalorización de las prendas. El vestido moderno –pudiendo identificar, clasificar y catalogar a los distintos actores sociales- ejercía su función simbólica de representar las estamentales clases sociales y, subrayaba el proceso de consolidación de las propias élites nacionales. La estructura de estas diferencias estratégicas perfilaba unos privilegios simbólicos que Erika Thiel definía como: *“Ornamentos y distinción en el vestido han tenido de esta forma un nuevo carácter, el carácter social [de señalar el rango y el grado de importancia dentro de la sociedad], que va más allá de su significado original”*.<sup>195</sup> En la dinámica de la representación de su pública imagen *“...y en la mecánica de lo que podríamos denominar conciencia de la elegancia”*.<sup>196</sup>

El hombre controla la forma exterior de la vida misma que –mediante unas influencias de cariz estético- reproduce las históricas reglas del moderno código vestimentario. Perfilándose, consecuentemente como un importante testimonio identificador, el vestido se perpetuaba en esta poliédrica faceta característica de la época moderna, mediante la cual racionalizaba la fácil identificación y clasificación de los individuos tal y como recordaba Birriel Salcedo en su cita prestada de Carvajal:

*“...las personas y las cosas se deben de conocer por las señas que tienen y se juegan ser de aquél cuyas señas traen.”*<sup>197</sup>

Evocando la importancia de un olvidado protocolo suntuario, Polhemus y Proctor observaban la clasista vinculación con la elección de la ropa que –en la subjetiva dinámica de definir una identidad- confirman la teoría de Braudel: *“el traje es en todas partes un recordatorio constante de la posición social.”*<sup>198</sup>

---

<sup>194</sup> Calefato, P.; Poncio, V.A. y Petrelli, S. 1994.

<sup>195</sup> Thiel, E. En Montoya Ramírez, 2001. pp. 369-378.

<sup>196</sup> Bell, Q. 1976. pp. 18-19.

<sup>197</sup> Birriel Salcedo, M.M<sup>a</sup>.2002. pp. 50-60.

<sup>198</sup> Braudel, 1981. p. 311.

El traje, instrumento de la particular afirmación humana, maquilla y perfila la aparente ubicación del ser humano en las categorías sociales, fomentando una ornamentación del cuerpo y potenciado su implícito valor identificativo, como aporta Douglas:

*"La experiencia física del cuerpo, siempre modificada por las categorías sociales mediante las cuales es conocido, mantiene una particular visión de la sociedad. Existe un continuo intercambio de significados entre los tipos de experiencia corporal, de modo que cada una de ellas refuerza la categoría de la otra."*<sup>199</sup>

De hecho, la apariencia práctica de la vida occidental, interpreta el ser humano, incluyéndole en la patrones sociales que –adscrito en la más general física corporal- olvidan el mero aspecto simbólico de una estética medial, exteriorizando una modalidad singular. Estas intencionadas representaciones de los cuerpos –diferenciados entre cuerpos físicos y cuerpos sociales- activan la primitiva experiencia personal que influye en la física entidad corpórea, mientras que la más común prenda evidencia determinadas partes concretas. De esta forma, el social 'ser humano vestido', vinculándose fenoménicamente a la tela, concluye expresando la gauberiana escenificación social del cuerpo, mediante la cual *"...repercute sobre la vestimenta, sobre el modo de vida, de hacer deporte, sobre la cosmética, sobre la actitud frente a la propia apariencia, sobre la alimentación."*<sup>200</sup>

Definiendo estos refinados sentimientos elegantes, con el vestido se reflejan las inmanentes correspondencias sociales que se apoyan en la constante pasión humana y en sus consecuentes armónicos sentimientos, caracterizando el atuendo con los detalles de un estudiado estilo de 'estar-en-el-mundo'.

Armonizando esta permanente transitoriedad de la morfología vestimentaria, el mismo vestido, fusionaba y amalgamaba su textil apariencia en la estructuración social<sup>201</sup>. De hecho, la cultura moderna -época de nuevos retos y de refinadas

---

<sup>199</sup> Douglas, 1973. p. 93.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> Braudel, F. 1979.

líneas<sup>202</sup>- preanunciaba unas paulatinas y escenográficas evoluciones socioculturales. Por esto, la moda, reflejo e imagen de una endógena transformación histórica, se constituía -en su más íntima estructura exterior- como la pasional esencia de un novedoso cambio. Con esta sintomática característica, la indumentaria -expresión de unas veletas pasiones textiles- rindiendo homenaje a los blasones de un más puro arte honorífico, se fundamentaba en unas sólidas tradiciones estamentales que -compasando las armónicas cadencias de las utópicas evoluciones sociales- reddecoraban las plurifacéticas apariencias áulicas.

Hechizando, de esta forma, con sus difuminados valores y matices, la ropa perpetuaba sus vestimentarios elegantes movimientos del alma, encarnándose en *"...Vehículo de las emociones y sentimientos humanos."*<sup>203</sup>

## **EL ALBA TEXTIL DE LA MODERNIDAD**

### ***La contradicción de la identidad de la moda***

La moda se manifiesta en la tensión humana entre conformidad y diferenciación de un compromiso contradictorio de una pública privacidad social. Esta divergencia en la auténtica personalidad de un artificio individual: *"...satisface la demanda de adaptación social, [...] al mismo tiempo, satisface no en menor grado la necesidad de diferenciación, la tendencia hacia la disimilitud, el deseo de cambio constante y de contraste."*<sup>204</sup> De hecho, superando la importancia de una necesaria ostentación de la jerarquía social, el vestido reproduce las diferencias y las connotaciones clasistas de los rangos característicos, ocultando unos igualitarios aspectos sociales. Con esta narcisista visión hedonista, la indumentaria sustenta y mantiene su constante diferenciación social, perpetuando unas efímeras aspiraciones personales.

Esta endógena dicotomía representa su actualizada exigencia en la constante actuación personal que se autoidentifica en la narración de *"la individualidad y las*

---

<sup>202</sup> Campbell, teorizando el nacimiento del consumo moderno, afirmaba que con el hedonismo barroco *"...la motivación básica es experimentar realmente los placenteros sueños que ya han disputado en su imaginación.."* En Campbell, 1998. p. 89.

<sup>203</sup> Strong, En Breward, C. 1994. p. 68.

<sup>204</sup> Simmel, G. 1961.p.296.

*formas sociales.*<sup>205</sup> De hecho, la moda, acogiendo su deseo de imitación de comportamiento, experimenta una subjetiva realidad que, indicando la pertenencia a concretas comunidades, comparte los ideales y los valores de una estilosa vida compartida, definiéndose como: *"...las modas son lazos que unen a los individuos en un acto mutuo de conformidad con las convenciones sociales"*<sup>206</sup>

Teorizando esta conformidad cultural, Sennet no sólo explicaba que con la finalización de la Edad Media se verificaba un fenómeno de la pública autenticación del yo, sino que constituía los pilares de la clase magistral de Bovero, en la cual indicaba lo siguiente:

*"El paso de la modernidad se constituye como la emancipación del individuo de las formas estrechas de la vida comunitaria premoderna, con su Cultura circunscrita. El principio de la modernidad, al que se reconducen los complejos procesos y fenómenos contradictorios, es concebible como la identidad individual sobre la identidad colectiva."*<sup>207</sup>

En la construcción de esta civilizada identidad se apartaron los exagerados trajes de la primitiva aristocracia, disfrazaban y ocultaban la pura y natural imagen de los actores sociales de la época. Por esto, escenificando la personalidad y su visible transposición en el cuerpo, se introdujo la costumbre de reflejar la íntima identidad en el atuendo y en el aspecto exterior, alcanzando su consolidación en la más reciente etapa romántica. Esta estrecha vinculación de la personalidad a la imagen, denominada por Entwistle como de las 'narrativas autenticadoras'<sup>208</sup>, se refiere a una civilizada transposición física de las identidades, bajo las cambiantes condiciones de la sociedad. En la creación de esta personalidad del cuerpo se experimentan los reflejos de la moda y de su vestir, imprimiendo las marcas de una distintiva posición estrática. De este modo, el traje se convierte en el emblema de una alcanzada apariencia social que, producto de un sentimiento de la extensión de un elitista protagonismo, supone el subliminal mensaje del poder moderno. Dicha temática -núcleo del estudio acerca del comportamiento del hombre en la historia, configura el cuerpo como fenoménico embajador del yo, forjando una identidad adecuada para el escenario social, a través

---

<sup>205</sup> Entwistle, E. 2002. p. 143.

<sup>206</sup> Finkelstein, J. 1991. p. 122.

<sup>207</sup> Bovero, M. en Cruz, M. 1993. pp. 97-112.

<sup>208</sup> Entwistle, J. 2002. p. 96.

de la cual ser juzgado. La moda adopta la peculiar función de denotar y hacer patente la conformidad de una tradicional apariencia moderna.

Este análisis centrado en estas contrapuestas tendencias apunta a la natural esencia social del vestido, ubicando los individuos en un más adecuado contexto pre-metropolitano. Este fenómeno identificativo, presentado también por Finkelstein, expresa las protocolarias etiquetas de una imagen civilizada que -en la dinámica cultural de las cortes europeas- se confunde con el inmanente proceso anónimo de la ciudad. Esta apariencia disfrazada -que enfatiza la interpretación de las apariencias- permite interpretar la identidad de la moda en la historia:

*"La radicalidad histórica de la moda instituye un sistema de espíritu moderno, emancipado de la influencia del pasado; lo antiguo ya no se considera venerable y sólo el presente parece que debe inspirar respeto."*<sup>209</sup>

Por esto, la ropa se inserta en la sociedad por ser más afín a la identidad de su portador que, definiendo su autenticidad, imprime exteriormente las proyecciones de las intenciones. De hecho la apariencia física representa el importante indicativo del carácter interno, detallando la identidad en la geografía de la panorámica vida moderna en el: *"(...) escenario expandido para la comedia pública de la vida moderna."*<sup>210</sup>

### ***La Moda y su evolución***

La divergencia con el proceso de propagación en la edad moderna, centra su naturaleza en la contextualizada condición del ser humano y de la presentación de su personalidad en la escenografía social. Núcleo central de esta cuestionable realidad es, por lo tanto, el factor histórico de dichas fuerzas sociales que -causa de los cambios intrínsecos a la misma vida cultural- insinúan una constante necesidad de renovación, con la cual definir el aspecto exterior. De hecho, esta contingencia histórica estimuló la exigencia moderna de protección hacia la desconocida realidad del definido: *"(...) teatro cotidiano de la ropa, en el que tantos puntos permanecen*

---

<sup>209</sup> Lipovitesky, G.1987. pp. 34-35.

<sup>210</sup> Steele, V. 1988. p. 135.

*oscuros y en el que tantas gentes se juegan el derecho a identificarse y singularizarse mediante la imagen que dan de sí mismo.* <sup>211</sup>

Esta necesidad de innovar temporalmente la aparente existencia humana permitió establecer un equilibrado sistema de poder social, insertándose en los ámbitos privados del individuo, en la renovación de los estilos y patrones distintivos de la conducta moderna. Retocando esta perfección teatral, Squicciarino señalaba:

*“la aparición del ‘espectáculo’ como forma de expresión cultural y de identidad personal corre el riesgo de reducir a una mentira un fenómeno antropológicamente relevante como el del vestido, lo que facilita que el hombre se haga inaccesible no sólo respecto a sí mismo, sino también para los demás...”* <sup>212</sup>

La renovada visión, consecuencia de una atípica propuesta de civilización, consolidó el surgimiento de una característica individualidad que, sujeto activo de la reciente ciudad, experimentaba el vestir como una actualizada modalidad de supervivencia y de defensa. Por esto el traje cumple con su íntima función corporal, vinculándose a una defensiva modalidad por *“Velar de los ojos extraños”*. <sup>213</sup> La ropa, imagen del hombre urbano y ‘urbanizado’, expresaba sus identidades concretas en la comunicación de su propio estilo que, matiz de su vestido y de su atuendo, ilustraba su personalidad en la embajada de su comunidad <sup>214</sup>.

Dinamizando las características de la cultura, la moda imprimió su peculiar cambio en la época moderna en una paulatina consolidación que, como demostraba Simmel con sus ensayos filosóficos se mantiene en la mutación social a través de los *“vestidos, los ropajes y las valoraciones estéticas”* <sup>215</sup>, dando forma a la expresión humana del estilo.

En el debate de conflictivos poderes políticos y sociales, la indumentaria filtraba su propia imagen impecable que, transmitida por medio de los estereotipos y de los imperativos de época, penetraba en las privadas esferas personales del hombre para poder dar inicio al cruel juego de las apariencias.

---

<sup>211</sup> Gavarrón, L. en Deslandres, Y. 1987.p. 15.

<sup>212</sup> Squicciarino, N. 1990. p. 177.

<sup>213</sup> Vilar, M. 1975.p. 28.

<sup>214</sup> Entwistle, J. 2002. p. 170.

<sup>215</sup> Simmel, G. 1981.

Actualizando el dilema de la identidad de la imagen, el hombre moderno ejercía su derecho a *"ser otros y ellos mismos"*<sup>216</sup>, determinando los valores de la mentalidad colectiva y oponiéndose a las estáticas pautas históricas que se mantuvieron hasta el Renacimiento. De hecho, la moda se contemplaba como un *continuum* histórico de modas permanentes, configurando la era con unos profundos y siempre más rápidos cambios en la cultura. En estas fluctuantes circunstancias, se produjo una metáfora en el atuendo del vestido: el concepto de la moda estrechamente vinculado a la época renacentista. Conforme a estos nuevos valores, exaltaba la identidad del nuevo actor social que, medida de este humanismo reflejo de la persona y del gusto, promovía los simbólicos factores implícitos al traje.

Durante los cuarenta siglos de civilización<sup>217</sup>, la moda ha reflejado la sociedad que, a través de su 'pasarela' histórica, legó unas imágenes para la exaltación de sus elegantes valores expresivos. La indumentaria -demostración de esta características- se manifiesta sobre todo a finales del siglo XVI mediante el *"(...) significativo momento de cambio en relación a actitudes hacia la individualidad y un nuevo sentido del yo."*<sup>218</sup> Al respecto, se ha evidenciado la adquisición de una mayor conciencia que, involucrando la persona y su prestigio, empleaba la 'moda' como: *"(...) un término para la acción o el proceso de crear, para características o aspectos concretos, para un estilo o diseño distintivo [...] es en el S.XVI cuando la 'moda' parece adquirir mayor importancia como medio para designar la formación de un yo."*<sup>219</sup>

Desde el siglo XIV, la moda adquirió el valor de importante reflejo de la sociedad, vistiendo los actores sociales del escenográfico panorama de la historia y urbanizándose en la paulatina jerarquización del desarrollo de las civilizaciones. Como concluía Deslandres, el vestido se caracterizó no sólo por confirmarse herramienta socio-cultural, sino también por representar el indicador occidental en las metáforas de la filosofía de la época, correspondiendo a la personal expresión del gusto:

---

<sup>216</sup> Gavarrón, L. en Deslandres, Y. 1987. p. 15.

<sup>217</sup> Vilar, M. 1975. p. 47.

<sup>218</sup> Breward, 1994. p. 69.

<sup>219</sup> Greenblatt, S. 1980. p. 2.

*“Se produce una metamorfosis en el traje, una idea nueva se va abriendo paso: la de la moda, cuyo nacimiento está ligado al movimiento general que históricamente atiende por Renacimiento.”<sup>220</sup>*

La autora describía la promoción de esta nueva conciencia de la indumentaria en la consolidación de estas irreversibles transformaciones en la época que, modelando unos retratos de una innovada personalidad, inauguraba las ambiciones de la sociedad occidental. Por lo tanto, el traje se transformó en el potenciador de esta nueva forma de entender la historia y de interpretar los valores de las personalidades que definían *“(…) el inagotable deseo de cambio propio de la vida cultural del capitalismo industrial, el deseo de lo novedoso que tan bien materializa la moda.”<sup>221</sup>* Este paulatino proceso de creación de la nueva visión humana, definida como la incompatible vanidad de clase y del poder, indicaba *“cuál era su lugar en la jerarquía social”<sup>222</sup>* de la nueva conformación del mundo, mediante *“(…) una personalidad distintiva, una forma característica de dirigirse al mundo, una forma coherente de percibirlo y de comportarse.”<sup>223</sup>*

### ***El tiempo del vestido en las civilizaciones arcaicas***

El vestido, interpretado el tejido simbólico de su valor en potencia y englobando su significado y su significante, remarca su natural esencia de cambio en una aparente temporalidad fundamental. El tiempo y su conceptual percepción, a pesar de no constituir un factor determinante en el actual siglo, representó la fenoménica bisagra en los procesos evolutivos que de las sociedades tribales progresaron hasta conformar la estructura de las sociedades avanzadas. Por esto, sustituyendo una simple comodidad textil con un más moderno signo del deleite estamental, la prenda jerarquiza no sólo las tendencias estilísticas sino que simboliza el modélico emblema de un cambio preanunciado. De hecho, numerosos autores –sobre todo los postmodernistas- indicaron que la conciencia de la temporalidad configuró dos diversas modalidades de enfrentarse a la realidad, comprendiendo y viviendo de forma diversa la tradición y el porvenir. Implicando íntimamente un anhelo al cambio,

---

<sup>220</sup> Braudel, F. 1981. p. 322.

<sup>221</sup> Wislon, E. 1985. p. 63.

<sup>222</sup> Entwistle, J.2001. p. 120.

<sup>223</sup> Greenblatt, S. 1980. p. 2.

el traje -objetos como término de una antigua necesidad humana- regla un nuevo empleo de su valor en el sistema estático y estancado del hombre arcaico.

Por esto, representando su simbólica fuerza, se propone ancestralmente inseparable de su portador que, presionado por unas ajenas fuerzas, predispone una consecuencialidad histórica. Su supersticioso arraigo característico que, debido a un voluntario inmovilismo referencial, se osifica como una entidad ancestral permanente de los poderes encarnados en la realidad física.<sup>224</sup>

El hombre arcaico -no presionado por la necesidad existencial de diferenciarse de sus semejantes- desconoce el valor de cambio que, signo de las sociedades modernas, se sustituye por un estatus del estilo. Históricamente se consolidaron dos tipos opuestos de sociedades que, bien definidas, antagonísticamente se oponen en sus tradicionales perspectivas del tiempo. Por este enfrentamiento, Levi-Strauss las denominó comunidades 'frías' y 'calientes'<sup>225</sup> que, separada por el concepto de temporalidad, demuestran su propia huella distintiva. Octavio Paz explicaba la diversa conciencia temporal, teorizando acerca de un permanente pasado que consolida la primitiva identidad: *"Para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen. [...] por un tiempo inmutable, impermeable a los cambios, no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente. [...] el pasado arquetípico escapa al occidente y a la contingencia; aunque es tiempo, es asimismo la negación del tiempo: disuelve las contradicciones entre lo que pasó ayer y lo que pasa ahora, suprime las diferencias y hace triunfar la regularidad y la identidad. Insensible al cambio es por excelencia la norma: las cosas deben pasar tal y como pasaron en ese pasado inmemorial."*<sup>226</sup>

### ***La tradición de la innovación en la moda***

En el escenográfico firmamento de la historia de la civilización humana, la moda siempre se ha configurado como la expresión de su propio *Zeitgeist*<sup>227</sup> que, indicio

---

<sup>224</sup> Squicciarino, N. 1990. Cassier, E. 1945.

<sup>225</sup> Levi-Strauss, C. 1970. pp. 339.

<sup>226</sup> Paz, O. 1989. pp. 27-28.

<sup>227</sup> Concepto histórico hegeliano. Se traduce al español con "espíritu de la época."

inmediato de los factores sociales, compasaba las personales armonías cotidianas con su métrica histórica de los ritmos y de las cadencias evolutivas. Esta sincrónica característica de la indumentaria capta los cambios sociales que, transformándolos en profundos éxitos, se constituyen como “(...) *la expresión exagerada y superficial de una transformación profunda de la vida social*”<sup>228</sup>.

Por esto, con posterioridad al siglo XVI, se consolidaron estos sincrónicos componentes estilísticos mundanos que –tímidamente aparecidos a finales del siglo- se distinguían y consolidaban la individualidad elitista. Nacida en los evolutivos albores sociales, la moda conforma la modernidad humana<sup>229</sup>, re-inventándose en la configuración de unos actualizados conceptos, alejados de una radical tradición vigente.

El vestido y su textil modernización social, compasaban las marcas sociales con ritmos y cadencias que armonizaban una transitoriedad secular<sup>230</sup>, fusionando y amalgamando una periódica secuencialidad, en la composición de una hispánica dicotomía histórica que –enfrentando norma y cambio- orquestaba unas fluctuaciones sociales con contrapuntos de modernidad y tradición. Justificada por la sincrónica realidad -de unos innovativos cambios preestablecidos y de unas normas socio-políticas- la Moda se entrega a su desarrollo estamental, percibiendo y difundiendo su temporalidad, como un inevitable proyecto de inmediatez.

Las mutaciones internas al sistema estamental reflejan las yuxtapuestas correspondencias graduales de la progresiva metamorfosis vestimentaria, evidenciando los fines característicos de este vislumbrante método de promoción y evolución. De hecho, por medio de este sistema indumentario –constituido por las tácitas leyes de un estricto control de la estructura de cambio e innovación- contemplaba la consistente ruptura de los múltiples tradicionalismos sociales dentro del persistente mecanismo de propagación de los valores de las prendas.

Comprobando estas influyentes fuerzas en las líneas de la modernidad, la *Zeitgest* actualiza diariamente su reflejo en los paralelismos funcionales y psicológicos

---

<sup>228</sup> Halbwasch, M. 1933. p. 133.

<sup>229</sup> Rivière, M. 1977. pp. 39-41.

<sup>230</sup> Braudel, F. 1979.

de los vestidos que, según Flügel<sup>231</sup>, adornan los rasgos de una elaboración física, en las tradicionales similitudes interdisciplinarias contextuadas al cambio y al movimiento jerárquico.

Los implícitos parámetros de la funcionalidad representativa sensibilizan esta oposición estática a un consiguiente inmovilismo cultural de la Edad Media que se definía por unos opacos reflejos culturales. Por esta compleja rigidez estamental, existente hasta el siglo XIV, esta sociedad no sólo experimentaba y verificaba el comienzo de la época moderna sino que protagonizaba su nueva identidad<sup>232</sup>, marcada por esta ostensible naturaleza vestimentaria.

En sus continuos cambios, la moda se opone a una cerrada homogeneización estamental del viejo orden medieval que, establecida por la ausencia de una agilidad en la estructura y en la organización existente. En este sentido, la moda, constituyéndose como ostentosa herramienta de unas privilegiadas porciones sociales, ejecuta una moderna renovación estamental, disfrazando los diferenciados estilos de su mitológica percepción.

Las reglas y los patrones de la corte cedieron su lugar a la sociedad urbana y a la vida ciudadana del siglo XVI, conllevando la idea de un enfrentamiento a la tradición de un pasado y representando el *"(...) deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la estética de la permanencia, basada en la creencia en una idea de belleza transcendente e inalterable, a una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad"*.<sup>233</sup>

Esta simbiosis, ideológica y cultural, se consolida en la nueva visión temporal que, moderno espejo de una circular concepción histórica, modifica las patentes sucesiones de los patrones existentes de las hipotecadas permutaciones de un 'yo' figurativo. Este medido funcionamiento de la esencia moderna y de su endógena vestimenta, modifica el cíclico enfoque temporal, introduciendo su *continuum*<sup>234</sup> fenoménico de una fractura repetitiva de esquemas y modelos impuestos. Por esto, *"(...) en este presente, [el de la modernidad] la estabilidad sólo puede significar entropía, muerte lenta, en tanto que nuestro sentido de progreso y el crecimiento es*

---

<sup>231</sup> Flügel, 1964.

<sup>232</sup> Entwistle, J. 2002.

<sup>233</sup> Calinescu, M. 1991. p.15.

<sup>234</sup> García, M.A. En 2001. pp.137-154.

*nuestro único medio de saber con seguridad que estamos vivos. [...] Para que la gente, cualquiera que sea su clase, pueda sobrevivir en la sociedad moderna, su poder deberá adoptar la forma fluida y abierta de esta sociedad. Los hombres y las mujeres modernos deben aprender a anhelar el cambio...*<sup>235</sup>

Frente a esta condición atemporal de un eterno repetirse de las sociedades tradicionales, la modernidad se presenta como una fisura en esta circularidad histórica, en nombre de un célebre eterno hoy, por la legitimidad de la innovación. Precisamente por este renovado valor experimental, perteneciente a una dinámica contemporánea de la historia, se puede retomar la teoría expuesta en 1990, por el francés Lipovitesky, quien opinaba que *"(...) Con la Moda aparece una de las primeras manifestaciones de una relación social que encarna un nuevo tiempo legítimo y una pasión propia de Occidente, la de lo moderno."*<sup>236</sup>

Abordado posteriormente por Wölflin como la temática de relacionales implicaciones en la aproximación fisiognómica, sostiene la expresión del paso a épocas más decorativas<sup>237</sup> en la manifestación de unos atuendos inmediatos en la indumentaria, en la forma corporal<sup>238</sup>. Por esta consideración acerca de la moda en la modernidad que, apoyadas en la metódica confrontación mundana, se introducen estas transformaciones en las emblemáticas palabras de Jean Jacques Rousseau:

*"No se puede saber cuanto influye la elección de la ropa sobre la educación."*<sup>239</sup>

La difusión de esta modélica promoción social representa la simbólica plasmación de unas graduales formas, a través de las cuales se adaptan los diferentes sectores, a los correspondientes ajustes generacionales. Estos referentes de naturaleza social e histórica –íntimamente ligados al comercio con el nuevo mundo y al desarrollo de una austera herencia patrimonial- aceleran el ritmo de perpetuación, propagándose en las sucesivas y paulatinas modificaciones de control evolutivo de la modernidad que se presenta ligada a una evanescencia del momento presente, oponiéndose al concepto de tradición.

---

<sup>235</sup> Berman, M. 1991. pp. 90.

<sup>236</sup> Lipovitesky, G. 1987. pp. 34-35.

<sup>237</sup> Flügel, J.C. 1964.

<sup>238</sup> Wölflin, H. 1980.

<sup>239</sup> Rousseau, J.J. 1969. p. 69.

La singular necesidad de hipotecar constantemente su presente, en el nombre de un rápido e inalcanzable futuro se propaga en su utópica seducción de las apariencias que, olvido histórico y social, se convertía en un verbal lema vanaglorioso de un 'no-figurativo' emblema de:

*"Ayer era tú,  
Mañana serás lo que yo soy."*<sup>240</sup>

De hecho, la moda -encarnando la potencialidad de un constante proyecto- ya se alimentaba de su concreto presente moderno, alejado de un más concreto *hic et nunc*. Por estos avatares contingentes de una estética manipulación histórica, Baudelaire ya teorizaba acerca de la moda como de un estético ejercicio de *"Extraer lo eterno de lo transitorio."*<sup>241</sup>

Por esto la moda que -centrada en una constante y metódica búsqueda de sus siempre novedosos factores- tiende continuamente hacia su futuro, fagocitando *"el paso irreversible del tiempo"*<sup>242</sup> y convirtiéndose paradigmáticamente en una textil representación de su filosófica razón de existir, en la cual *"(...) Ni lo moderno es la continuidad del pasado en el presente, ni el hoy es el hijo del ayer: son su ruptura y su negación (...)."*<sup>243</sup>

Esta absoluta realidad temporal encontraba su destino a morir joven, en una post-moderna visión de Maffesoli quien, en un congreso, profetizaba que la moda *"Es la epifanización de la espacialidad; la epifanización, por tanto, del cuerpo."*<sup>244</sup>

De hecho, esta estandarización de este valor moral, Adorno recordaba la inevitable caducidad de la condición de la moda que, con sus coordenadas espacio-temporales, se inmortaliza en la eterna: *"...dignidad de la moda es la dignidad de la caducidad"*.<sup>245</sup>

---

<sup>240</sup> Barthes, R. 1978. pp. 232-233.

<sup>241</sup> Baudelaire, C. 1985. p. 88.

<sup>242</sup> Morales Ruíz, G.M. En Montoya Ramírez, I.M..2001. pp. 245-256.

<sup>243</sup> Paz, O. 1993.pp 333-334. Anteriormente, este mismo texto aparecía recogido en el más célebre Paz, O. 1974. pp. 15-16.

<sup>244</sup> Micheal Maffesoli, propuso esta teorización del vínculo establecido existe entre la historia y la moda en la mesa redonda "La moda en la historia o la historia contra la moda" de *Moda y Diseño: un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, la filosofía y el arte*, en García, M.A. En 2001. pp. 137-154.

<sup>245</sup> Adorno, Th. W. 1962. pp. 126-141.

Sólo a través de impulsos de puntual y característica matriz novedosa se codifica la estructural interdependencia de los movimientos sociales que, influenciando el estable equilibrio de la sociedad, alimenta la obsesión de una inalcanzable continua búsqueda individual<sup>246</sup>.

La ciudad y la modernidad –escenografía preferida para los movimientos literarios baudelairianos- graban la visión teórica de su inevitable e incesante historia que –física y conceptual- se explicita básicamente en la obligada variación de las normas de conducta comportamental. Esta novedosa cultura de un continuo y efímero hoy, profetizando el paradigma de que *“el éxito de una moda marca su declive”*<sup>247</sup>, presenta los imperfectos valores de esta remota actualización de las sociedades avanzadas, en el historicismo de su transitoriedad proyectual de la *“ (...) forma de indicar el incansable deseo de cambio característico de la vida cultural [...], el deseo de la novedad que tan bien expresa la moda.”*<sup>248</sup> La moda que, definida por Steele como *“la clave para la modernidad”*<sup>249</sup>, subjetiviza *“...los desarrollos de la época moderna en cualquier campo de la experiencia humana habría de mostrarnos una serie de formas de la modernidad en desuso, obsoletas, caducas, en cada momento superadas por el ritmo de cada vez más trepidante de las nuevas formas de innovación.”*<sup>250</sup>

De hecho, ya en 1824, Leopardi analizaba la evanescente naturaleza de la moda que, persuadiendo las vanidades de *“una élite social que se apropia del privilegio de vestir mejor que sus semejantes”*<sup>251</sup>, fundamentando este fluctuante laberinto de modificaciones estético-estamentales. Leopardi presenta a la Moda como hermana de la muerte, *Madama Morte*, pues ambas son hijas de la Caducidad. Como *Madama Morte*, la Moda ejerce implacablemente su poder:

---

<sup>246</sup> Bovero, M.A. En Cruz, M. 1993. pp. 97-112.

<sup>247</sup> Gavarrón, L. 1991. p. 48.

<sup>248</sup> Wilson, E. 1985. p. 63.

<sup>249</sup> Steele, V. en Entwistle, J. 2001. p. 90.

<sup>250</sup> Bovero, M. en Cruz, M. 1993. pp. 97-112.

<sup>251</sup> Rivière, M. 1977. pp. 18-23.

*"Yo persuado y obligo a todos los hombres gentiles a soportar cada día mil esfuerzos e incomodidades y a menudo dolores y sufrimientos; y a alguno a morir gloriosamente por el amor que me profesa".<sup>252</sup>*

Al poeta le interesa una consideración irónica acerca del poder de la moda, que, en su afán destructor del pasado, compite con su hermana ya que ambas apuntan al cambio continuo y a la destrucción. En otro paso, la Moda le explica a la Muerte sus intencionadas aspiraciones destructivas:

*"Yo me conformo generalmente con la barba, el cabello, los vestidos... y no me privo de realizar numerosos juegos comparables a los tuyos, como verbigracia perforar orejas, labios o narices y dañarlos con las naderías que cuelgo de sus orificios, abrasar las carnes de los hombres a los que obliga a practicarse tatuajes por motivos de belleza, deformar las cabezas de los niños con vendajes y otros ingenios... deformar a la gente con calzados demasiado estrechos, dejarlos sin respiración y hacer que los ojos se les salten por la estrechez de los corsés y cien cosas más de esta naturaleza".<sup>253</sup>*

Esta triste realidad, puesta de manifiesto ya en 1310, se declamaba en una didascálica consideración "Señora del Mundo" en la Iglesia de San Sebald:

*"La moda conlleva un momento autodestructivo. Con la intensificación de la vida aumenta el número de envolturas nuevas e incapaces de evolucionar; que la vida crea en cada encrucijada de caminos espontáneos como algo nuevo para después volverlas a abandonar."<sup>254</sup>*

Precisamente -basándose en esta movilidad característica- la moda y su teórico método de evidente propaganda de periódicas variaciones paulatinas, se adueñaba de las innovativas facetas de una incansable visión, en la cual perpetuar su cíclico ritmo de tradicionales cambios. De hecho en la evolución de esta época se apoya en un concreto plano teórico que, comenzando perfectamente en las interpretaciones ahistóricas, se implica en la negación de la osificada tradición de un moderno presente que: *"... entendido como la idea y el valor de lo nuevo y del cambio, afecta a todos los campos de la vida humana: la vida pública y la vida privada, las artes, las ciencias*

---

<sup>252</sup> Leopardi, G. 1956. pp. 475-478.

<sup>253</sup> Leopardi, G. 1956. pp. 475-478.

<sup>254</sup> König, R. 2002. p.42.

*y la filosofía. [...] Transformado y desfigurado continuamente su propio rostro, sin permitir su fijación, y por eso no dejándose nunca de reconocer en una serie de connotados definidos: como si la imagen fenoménica de lo moderno estuviera enredada en un juego móvil de infinitos espejos deformantes*<sup>255</sup>

Por esto, la moda, declarada públicamente como la fautora de una dominante conciencia de vanidosas mutaciones que -intrínsecas a la sociedad de la cual deriva- moldea las novedosas líneas experimentales de una perdurabilidad inversamente proporcional –pero no antinómica- a la renovada tradición temporal. Tendiendo a la efímera funcionalidad de lo superfluo, la moda adquiere su significación de prestigio, potenciando la identidad del individuo y su categoría social. Por ende, la ya mencionada teoría de Veblen interpreta este público marco del hombre dentro de la vanagloriosa estructura consumista de la segregación y de la estratificación. En este sentido también Bourdieu insistía en estos diferenciales valores sociales que, certificando la legítima vanidad del propietario, garantizan la proyección del adinerado privilegio de un anhelo de superioridad. Implicando una funcionalidad práctica a la más efímera estética de la época, Veblen opinaba que estas transformaciones expresaban los anhelos y las aspiraciones de la privilegiada superioridad proyectada, considerando que: *“...la función social de la innovación formal en materia estética es una función de discriminación cultural. Ya que la innovación formal en materia de objetos no tiene como fin un mundo de objetos ideal, sino un ideal social, el de las clases privilegiadas, que es el de reactualizar perpetuamente su privilegio cultural*<sup>256</sup>.

Involucrando en su naturaleza la nomenclatura de esta doble significación, transmite una enraizada perdurabilidad de estos valores que, en la prefijada sucesión y repetición de su periódica modalidad, estableciendo un nuevo porte de medir y contabilizar su tiempo histórico. Nutriéndose de unas actualizadas formas de presentación novedosas se reitera en los comportamentales atuendos, convenciéndose de unos prefijados esquemas formales, según unos inmutables y dogmáticos valores sociales. Este valor que se ha fosilizado y que caracteriza a la cultura moderna –sobre todo a la hodierna sociedad de masas-<sup>257</sup> no sólo es un personal reciclaje humano, sino una constante configuración de los propios conocimientos, para poder ser aceptados y permanecer diariamente actual.

---

<sup>255</sup> Bovero, M.A. en Cruz, M. 1993. pp. 97-112.

<sup>256</sup> Veblen, 1988. p. 50.

<sup>257</sup> Se remite al apartado 'Aldea Global' para una visión ampliada de esta temática.

Simplemente con el recoger la etimología latina del término *modernus*, se hace referencia a la expresión de una nueva conciencia de la época que -como reconocía Habermas, interpretando el presente como bisagra y tránsito histórico- fusionaba el pasado con el futuro, disolviendo la rígida contraposición de una antítesis histórica. Esta palabra, empleada por vez primera en el S. V, defiende la legitimidad de un vigente valor, sustituyendo los añejos modelos de patrones en unas costumbres enraizadas en la misma estructura de la sociedad. De una filosófica interpretación etimológica, este adverbio se expleta en la consideración de una *"idea de algo que posee validez actual, que existe y está vigente en el tiempo presente, o en torno a él, limitadamente a un arco temporal que va del pasado más próximo al más próximo futuro: el breve arco que tiende y se cierra en torno al inmediato presente."*<sup>258</sup> *Recurriendo a un contemporáneo perfil –que encarna el nuevo ser y su consecuentemente hegeliana individualidad subjetiva- entreteje esta innovativa y centrípeta visión universal con los mecánicos reguladores de la moda, en la comprensión de unos nuevos hitos históricos, siendo "(...)"* forma de indicar el incansable deseo de cambiar característico de la vida cultural.<sup>259</sup>

De hecho no sólo se puede considerar que el hombre moderno típico se presenta dotado de libertad y voluntad para tender a emanciparse de los vínculos tradicionales, sino que se constituye como la fuente – y no sólo potencial- de las innovaciones de una existencia. Entonces, configurándose como un metrónomo de los nuevos hitos culturales, la moda se promueve básicamente en el estricto sistema de leyes y de gustos que, experimentando su personal individualidad, pertenecen a las marcadas huellas historiográficas. Por esta extraordinaria vigencia etimológica, se expleta la íntima relación entre Moda y Modernidad, máxime si tenemos en cuenta que ambas, Moda y Modernidad, comparten la misma raíz etimológica: *modus*.

Como ya se ha mencionado anteriormente, en la rígida estructura existente hasta el siglo XIV que -definida por opacos reflejos- no podía experimentarse y verificarse el comienzo de la época moderna y, consecuentemente, engendrar una identidad<sup>260</sup> estable que, bautizada con *la tradición de la ruptura*, de marcada naturaleza vestimentaria. De hecho, como perfilaba Octavio Paz:

---

<sup>258</sup> Bovero, M. en Cruz, M. 1993. pp. 97-112.

<sup>259</sup> Squicciarino, N. 1990. pp. 149-190.

<sup>260</sup> Entwistle, J. 2002.

*“La modernidad es una tradición polémica y que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que ésta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad<sup>261</sup>.”*

Integrado en el más amplio abanico de significados de *tradere*, Aulo Gelio en el siglo II vislumbraba la implícita, metódica y consolidada repetición progresiva de las pautas y de las normas. Procediendo del latín *traditio* y derivando del verbo *tradere*, ‘tradición’ se compone de una implícita cristalización de la permanencia que, por su perpetuado e inmanente valor de inconstancia, presupone un ‘más allá’ histórico. Respecto a esta continua destrucción de sí misma para una nueva y más moderna fase creadora, Octavio Paz afirmaba que: *“Enamorada de sí misma y siempre en guerra consigo misma, no afirmaba nada permanente ni se funda en ningún principio: la negación de todos los principios, el cambio perpetuo, es su principio. Una crítica así no puede sino culminar en un amor pasional por la manifestación más pura e inmediata del cambio: el ahora. Un presente único, distinto a todos los otros.”<sup>262</sup>* Esta revisión de su doble naturaleza etimológica -que comprende los factores de una perdurable comunicación y una transmisión- se puede afirmar que la moda perpetúa unos abiertos valores de la fluctuante sociedad que, perfilando los matices de su evolución histórica, redefine las multidisciplinares pautas de su Cultura.

Por este cariz de embajadora socio-cultural, Lipovitesky afirmaba:

*“La radicalidad histórica de la moda instituye un sistema de espíritu moderno, emancipado de la influencia del pasado; lo antiguo ya no se considera venerable y sólo el presente parece que debe inspirar respeto.”<sup>263</sup>*

### ***La cortesana escenografía de una moderna vanidad***

Sello identificativo de la cultura moderna, la moda refleja fielmente su realidad, hallando unas lábiles cadencias en los fluctuantes factores de su endógena naturaleza

---

<sup>261</sup> Paz, O. 1993. pp. 15-16.

<sup>262</sup> Paz, O. 1993 p. 2.

<sup>263</sup> Lipovitesky, G. 1990. pp. 34-35.

indumentaria. Armonizando la permanente transitoriedad fusiona y amalgama el vestido y su textil apariencia en la modernización estamental que – *“componente cultural del vivir de cada día, es su ilustración en vivos colores”*<sup>264</sup>- perfila el evolutivo orden social<sup>265</sup>. Por eso, siguiendo los patrones marcados, se la configura como motor y único vehículo para la transmisión de la peculiar huella personal que - encarnando la más moderna imagen de la expresión de sus nuevos hitos culturales- penetra en el nuevo hombre *“...no tanto como un símbolo, sino más bien como vehículo...”*<sup>266</sup>

Adoptando la imagen moderna, como su volitiva herramienta identificativa, se subrayan los caracteres de esta naturaleza que, mediante sus textiles reflejos comportamentales, recuerda y celebra que *“...las raíces profundas de la moda, tan sólidamente emparentadas con la naturaleza humana, se deben buscar más allá de los factores históricos...”*<sup>267</sup>

Recurriendo a este perfil histórico –en el cual se encarna el nuevo ser y, consecuentemente, su estrenada individualidad subjetiva- con esta visión universal de comprender los nuevos hitos históricos, el vestido se entretejía con los mecanismos reguladores de la moda, conformando la *“(...) forma de indicar el incansable deseo de cambiar característico de la vida cultural”*.<sup>268</sup>

Transformando los patrones de su contexto, la moda no sólo define la imagen de un grupo determinado sino que expresa también los perfiles de los actores sociales sellando su atuendo en la representación simbólica de su dignidad. Designando unos enfáticos valores dignitarios, el vestido y su simbólica heráldica se vanagloriaban de su pretenciosa posición artificial que, en una artificiosidad histórica, orquestaba un nuevo concepto de cuerpo.

El sujeto, sometido a sus circunstancias espontáneas, se forma mediante la escenificación de su actitud hacia la vida, como *“...medio de presentación de las distinciones es formado por medio del modo de escenificarse; con el concurso del gusto se convierte en un produit social”*.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> Kybalová, L. 1980. p. 36.

<sup>265</sup> Braudel, F. 1979.

<sup>266</sup> Strong, en Breward, C. 1994. p. 68.

<sup>267</sup> Köning, R. 1976. p. 18.

<sup>268</sup> Squicciarino, N. 1990. pp. 149-190.

<sup>269</sup> Garber, M. 1992. p. 29.

Protagonizando sobre todo el lujoso imaginario de la corte, mediante una cuidadosa utilización de gestos, se determinó el valor comportamental del vestido que -obligando a una pública conversión- comúnmente se institucionalizaba en protocolo oficial. La compleja realidad, heredera de la institucionalizada nueva imagen difundida por la aristocracia, dibujó el halo con el que ha pasado a la historia- proyectó e imprimió su propio sello identificativo, distanciándose de la organización -obsoleta y estancada- de la época cortesana<sup>270</sup>. De hecho la Corte -arropada por una plástica formalidad y basándose en ostentosas manifestaciones políticas- sugería sus plurales expresiones -hedónicas y hedonísticas- con espectaculares ritos, etiquetas y ceremonias.

Legitimando estas aspiraciones que -de una renovada tradición simbólica- se elaboraron en nuevas manifestaciones ceremoniales de poder como reflejos de esta nueva dinastía en la promoción de una artística iconografía de sus plurales valores socio-culturales. En este universo contrarreformista -dominado por la ostentosa supremacía social indumentaria- la Monarquía vislumbró su contemporáneo panorama histórico, exhibiéndose con las plurales declinaciones de mensajes simbólicos del *“vestido como expresión pecuniaria” donde la aparente espectacularización de la vida misma, subrayaba la huella cortesana de un efímero ornato*<sup>271</sup>.

Expletándose a través de esta representativa faceta y adquiriendo una estructura volitiva, la indumentaria de la corte moderna se escarchaba en los blasones de un arte oficial, anhelando constantemente una ostentada glorificación de honestidad, entretejida con sus evolutivas virtudes nobiliarias. Silueteando su propios rasgos vestimentarios en el más estético escenario, la Corte -mediante su transposición simbólica, la oficial heráldica emblemática- encarnaba las diferentes facetas de las artes, difundiendo su imagen, reflejada en tonalidades de las aspiraciones y de los deseos de esta élite. De este modo, se ponía de manifiesto la vinculación del ser humano a la indumentaria y también a la moda- subrayando esta plural seña identificatoria que, como silenciada escenografía en la historia cultural de la humanidad, propiciaba sus múltiples miradas de la encorsetada época moderna.

---

<sup>270</sup> Martínez Millán, J. 1998. pp. 13-28.

<sup>271</sup> Veblen, T. 1988. p. 119.

Como se recuerda en *Ceremoniales, ritos y representación del poder*<sup>272</sup>, se aseguraba lealtad –tanto de las élites como de los súbditos- mediante esta estética propagandística del vestido. La monarquía se arropaba de una plástica formalidad, basándose en ostentosas manifestaciones políticas, mediante la propaganda estética del vestido que, justificación explícita de su dominante imagen, representaba “...el valor de convertir el espectáculo en una suerte de ceremonial, de rito...”.<sup>273</sup>

La Corte, exigiendo unas formas representativas íntimamente ligadas al desarrollo de la época moderna, instituía unos códigos de conducta cada vez más refinados y complejos, a través de los cuales revivir:

*“...por adquirir importancia en la Corte, para evitar ser abochornado en público, despreciado o perder prestigio, has de subordinar tu imagen y gestos, en resumen tu mismo, a las fluctuantes normas de la sociedad cortesana que cada vez ponen mayor énfasis en la diferencia, la distinción de las personas que pertenecen a ella.”*<sup>274</sup>

Descrita por Elias, imponía un siempre mayor control de maneras y gentilezas que, como alarde de un refinado atuendo civilizado, expresaba una distinción enfática en los nobiliarios procesos distintivos modernos. En la consideración de estos procesos se individualiza un siempre mayor código elaborado que, impuesto por la constante demostración de los centros medievales, consolidaba la aparición de una selecta y exigente aristocracia. Por estos motivos políticos-estético, se definía por su identificativo y elegante porte característico que, como declaraba Brewer en 1997, entretejía en su entramado “...la ostentación, la vanidad, el orgullo...”.<sup>275</sup>

## **LOS VESTIDOS Y LA OSTENTACIÓN DE LA ACTUAL IMAGEN PÚBLICA**

### ***Las exposiciones especulares de imágenes***

La sociedad contemporánea, consecuencia de las dicotomías del mundo actual, se caracteriza por tendencias culturales que, expuestos y presentados como productos comerciales, ofrecen al ser humano, único e indiscutible epicentro de cualquier

---

<sup>272</sup> Heimann, H-P.; Knipschid, S.y Mínguez, V. 2004.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> Elias, N. 1978. p. 23-32.

<sup>275</sup> Brewer, J.y Porter, R. 1997. p. 73.

energía vital, ser protagonista de una fluctuante existencia, basada en elevados y ansiosos ritmos de distribución de la propia imagen. Como el mismo avanzar de los años o el cambio de época, el hombre busca y se impone, como coordenadas espacio-temporales, unos ciclos con los cuales subdividir su camino personal en nuevas etapas de desarrollo y transformación, donde los *imput* son los motores mismos de sus propias conversiones, como nexos y bisagras en sus distintas fases. En los últimos años el hombre -como "animal social"<sup>276</sup>- se ha presentado víctima y verdugo de unos complejos procesos de auto-metamorfosis, en los cuales se involucró voluntariamente para depurarse y regenerarse después de la intoxicación socio-cultural con la cual, en la década de los setenta y de los ochenta, propuso una extrema ostentación del yo y de su artefacta ornamentación psico-física, amontonado bienes y patrimonios materiales y tangibles. Gracias a esta dieta espiritual producida en el rápido paso entre los años noventa y el nuevo milenio, regaló a la sociedad una constante y concienzuda evolución de sus valores sociales que, mutando al compás de las modas, determinaron la creación de un conocimiento estético-cultural de la vida. Este concepto del decorar y, al mismo tiempo, del diseñar el vivir humano y sus actividades, ha impuesto un creciente interés por parte de distintas ciencias humanas y sociales que han dado prueba y confutado la interdisciplinariedad de esta nueva época, bautizada con el poder emocional y en el nombre de una estética racional.

Síntesis de este *mélange* de esencias, del cual las contradicciones son los únicos polos opuestos, los núcleos y las comunidades urbanas se presentan como el paisaje escenográfico variable en el cual la intersección cultural, focaliza las directrices axiales de unas nuevas tendencias expositivas del objeto *in se*.

Alejándose diametralmente del *fetiché* freudiano, hoy día determinados bienes, sobre todo por su cariz que les permite ser sentidos y conocidos por el sujeto mismo, sufren una desviación contextual, balanceándose entre el culto al logo y la veneración del creador, como único artífice supremo. Evidente es el ejemplo de la moda, fenomenología del vestir y coleccionar modelos y bocetos que, desde mediados del siglo XX, interesó a las más importantes *tranches* sociales, sobre todo por su componente clasista.

---

<sup>276</sup> Aristóteles. 1989/2005.

Este baremo convencional, explicado por Baudrillard, otorga visibilidad al dominante, restándole luces y atención al dominado, conforme a las normas publicitarias y mercantilistas de la producción serial de la propaganda. Esta característica de poner acento y tilde a los seres humanos puede considerarse la expletación de la lógica consecuencia del vivir durante el apogeo de la comunicación, no sólo verbal, sino sobre todo visual. Por eso, como simplificaba Connor, en esta cultura de época post-moderna, *“la moda es uno de los temas más sorprendentes y representativos”*<sup>277</sup> en el cual convergen y colaboran distintas disciplinas socio-humanas, afirmándose como *“fenómeno social total.”*<sup>278</sup> La moda *“representa un medio esencial de regulación y de expresión de los seres humanos que viven en sociedad.”*<sup>279</sup> Con esta aserción, evidentemente, se subraya el cambio y, consecuentemente, también el enfoque con el cual se ha interpretado, hasta el día de hoy, la moda: pasar del objetivo y fin último en el proceso creativo de los *fashion-artists*, para llegar a ser proceso y conversor socio-cultural en el sistema financiero de las imágenes.

### ***Aldea Global***

Con el amanecer del nuevo siglo, el florecimiento de la sociedad postmoderna y, con el protagonismo cultural-estético de una vida siempre más urbana, la misma industria de la moda se propaga, por la glamourosa ‘aldea global’, como un básico y vestimentario ejercicio cotidiano en la vida social del ser humano, por ser una compleja *institución* y una *industria* de gran trascendencia histórica, artística y cultural. Desde distintas ópticas, parece imposible una absoluta y única definición de la moda y de su difusión que, configurando el pensamiento dominante de este siglo XXI, presenta una labor metódicamente organizada y de gran amplitud, para trazar una revisión de muchos ‘conceptos–pilares’ que, por los continuos y también constantes avatares de la sociedad contemporánea, se quedan desdibujados en sus formas más ortodoxas. Con este estrés mediático predomina una armónica catarsis que, extrapolada de los dictámenes arrolladores del *fashion system*, sigue imperando en los múltiples aspectos de la vida, con plásticas variables.

---

<sup>277</sup> Connor S. 1996. p. 137.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> König R. 1972. p. 11.

Símbolos del hombre y de sus cambios sociales – por las oscilaciones y fluctuaciones de las clases estamentales- los vestidos fomentan acontecimientos de ‘gestión vestimentaria’, siendo los únicos protagonistas de las espectaculares escenas sociales. Como saberes políticamente ‘museables’ evidencian sus reminiscencias históricas, guardando una secreta esencia de su característica identidad. El elemento textil contemporáneo que, desarrollado y convertido en una valiosa herramienta de alta definición, permite un análisis inversamente proporcional del producto expuesto en su potenciado valor, mediante la dinámica libertad de las pasarelas. Con esta cuidada precisión, se perfilan las necesidades sociales y culturales, no sólo inherentes a los comportamientos del ser humano, sino a los más amplios campos de investigación estético-cultural, dentro de los cuales las prendas se entretajan por el perfilar un patrimonio de movimientos identificativos. Por representar y enmarcar estas transformaciones de una realidad cambiante, se intensifica el valor de la moda que, bajo los mandamientos de una importante apuesta por lo novedoso, hoy en día, se convierte en importante arma de propagación de los nuevos valores sociales.<sup>280</sup>

Precisamente, por esta marcada huella de espectaculares extrapolaciones vestimentarias, los trajes manifiestan su apariencia públicamente, olvidando y ocultando sus anhelos comunicativos por los focos de la fama. En este sentido, es esclarecedor el artículo de Eco “El código del vestido” que pone de manifiesto la transmisión comunicativa de la moda que, contemplando también los sistemas lingüísticos no comunicativos, afirmaba que *“si la comunicación se extiende a todos estos niveles, no hay que extrañarse de que pueda existir una ciencia de la moda como comunicación y del vestir como lenguaje articulado”*<sup>281</sup>.

La Moda, de hecho, como uno de los temas más representativo de la teoría postmoderna en la actual cultura popular, centra su análisis de los efectos en los consumistas aspectos íntimos de la vida<sup>282</sup>. En este *Konsumterror*<sup>283</sup> (tiranía del consumo) se basa actualmente el hombre que adquiere por ‘hábito de consumo’ como nexo entre el derroche y la alienación, por la pérdida de subjetividad y de la voluntad. Esquematisando teorías acerca de una dominación de las apariencias, la moda funciona como rentable economía que, dependiendo de visiones más marcantilísticas del tiempo, se establece entre del «individualismo» y la «multidimensionalidad» y del

---

<sup>280</sup> Narváez, P. 2003.

<sup>281</sup> AA.VV. 1976. p. 63.

<sup>282</sup> Baudrillard, J. 1987.

<sup>283</sup> Lipovitesky, G. 1987.

«multiculturalismo» que caracterizan a la nueva sociedad de consumo de masas. Las masas son educadas para buscar en las nuevas experiencias de consumo la respuesta a los problemas típicos de la actual sociedad. Fromm habla de irracionalidad en gran parte de los comportamientos consumistas, los cuales cumplen función totalmente impropia e ineficaz de pretender aplacar ilusoriamente la angustia y llenar el vacío existencial del hombre.<sup>284</sup> Squicciarino teorizaba declarando lo siguiente:

*"...el valor central que en la sociedad asumen la imagen, eficiencia y los sentimientos de aislamiento y de vacío que caracterizan al hombre de hoy, han producido un tipo de individuo antisocial en su intimidad, para el que el derecho a su propia realización se ha convertido en algo prioritario. Los medios de comunicación de masas le procuran numerosos modelos de comportamiento característicos del 'vencedor' con los que se puede identificar para no correr el riesgo de ser clasificado como 'perdedor'. Busca un consenso basado en las cualidades personales más que en las acciones; no desea tanto la estima o la fama como la fascinación, la excitación de la celebridad o el ser admirado. El tipo de fama que persigue es fugaz como la misma moda, su interés desaparece en cuanto pierde la pátina de actualidad, lo cual tiene vigencia sobre todo hoy en día, en un momento en que el éxito depende de forma determinante de factores tan efímeros como la juventud o la atracción, haciendo que aquellas personas que basan todo el sentido de su existencia en estos aspectos estén en un constante estado de ansiedad."<sup>285</sup>*

En la cotidianidad de estos pequeños gestos comportamentales, se plasma un narcisismo postmoderno que, con un movimiento centrípeto, emplea al vestido como el factor central de medición socio-cultural, a través del cual se 'descreman' los seres humanos al utilizarlo como unidad básica de este sistema calificativo. En este proceso de nivelación cultural, se decanta la identidad y su efímera apariencia, programando una reflexión ligada a su más íntima personalidad. Desprendiéndose de una pública frivolidad, se puede definir la moda como la producción de las tendencias estilísticas y de sus complementarios valores culturales, consolidando consecuentemente el *iter* de este sector, con una sistematización de la producción y de la distribución de la costura.

---

<sup>284</sup> Fromm, E. 1978.

<sup>285</sup> Squicciarino, N. 1990. pp. 184-185.

Con este fundamental bagaje iconológico e iconográfico adquirido -y por el cual el ser humano es mediáticamente fagocitado- se desempeñan roles, definiendo las funciones que marcan la conducta del ser cultural, para que viva y comparta la estructura de un potencial y rígido *planing* anual, sirviéndose de los tiempos y de los ritmos de las colecciones de la industria textil. La misma propagación de la moda plantea una nueva imagen, rechazando la aplicación tradicional y utilizando un nuevo postulado de actual sociedad que, portador de las consignas cultural hodiernas, implica una concienciación silenciada de estos postulados. Conforme a estos binomios, Kundera anunciaba las bases de la que iba a fundamentarse como la actual normativa social que -imperativamente identificativa- constituye la Cultura mediante los planteamientos de la 'imagología'.<sup>286</sup> Por eso, tratando y maximizando componentes del sector de la moda que, no sólo tangencialmente, aclaran la superficial y estereotipada idea pública, se ahonda en la imagen mediterránea<sup>287</sup> – en tanto que más representativa del valor identificadorio del patrimonio local- de la propia industria.

Los reflejos de estos polifacéticos aspectos del creativo ejercicio, las pasarelas, han determinado el único *modus* posible de conducta, en esta sociedad que, en el verificar y enraizado *practicum* de la vida actual, propone una imperativa visible yuxtaposición de las características personales e individuales, pedidas en préstamo de los *art directors* de los desfiles y adaptadas al propio yo. Gracias a este influjo cultural se comprueba, hasta en la misma configuración de la estructura diaria del hombre –por su evidente y definido perfil de 'ser social'- un siempre creciente interés por los múltiples y distintos campos de estos pases de moda<sup>288</sup>.

Con esta sensación y necesidad impelente de un vivo protagonismo, el hombre se auto-proclama promotor y embajador de estos valores textiles en palabras de Squicciarino: *"...si en vez de vivir la moda la padece, el hombre corre el peligro de perderse a sí mismo, de alienarse, de transformarse en un maniquí inanimado de mirada ausente, sin objetivo, sobre el que se colocan prendas de vestir con la finalidad de exponerlas, pero con las que no se expresa ni se elabora una figura de su*

---

<sup>286</sup> Sustitutivo imperante en el patrimonio de la sociedad actual, el término 'imagología' se emplea para definir las normas que se dictan y se siguen con la moda. En Rivière, M. Madrid. 1992.

<sup>287</sup> Referentes culturales y patrimoniales, tanto Francia como Italia, son las naciones mediterráneas involucradas en el panorama económico europeo de la industria de la moda. También, en palabras de P. P. Moreno, ya no representan un peligro para España, en lo que a su expansión comercial y estética se refiere.

<sup>288</sup> Heidegger, M. 2003.

*identidad personal y social, indispensable para la construcción de la propia e irreductible diferenciación*".<sup>289</sup>

Los procesos sociales y culturales, se manifiestan como los patentes productos de esta realidad y de una globalización deudora de las palabras y del pensamiento de Kundera. El autor de la *Insoportable levedad del ser* que, filósofo y profeta de la cultura actual, expresaba su desencanto al afirmar: "...la imagología ha conquistado en las últimas décadas una victoria histórica sobre la ideología..."<sup>290</sup>

Los verdaderos reflejos de estos presupuestos definen los valores estereotipados de este patrimonio que, captado irracionalmente por los *mass-media*, predicán unos ortodoxos mandamientos del estilismo actual. Consolidando un lenguaje -a través del cual se difunden sus mensajes- las instituciones se dedican, desde los años noventa, a unas unánimes fórmulas que en sus cotidianos ejercicios, tanto en los más estéticos como en los culturales, dinamizan la ya rápida tendencia de marcar las vivencias humanas, según el compás de las exigencias de una imagen y de una determinada moda imperante. Kundera en 1989, declaraba: "*La imagología organiza ella misma la alternancia pacífica de sus sistemas al ritmo veloz de las temporadas.*"<sup>291</sup>

Esta metódica organización de las experiencias cotidianas que, marcada por el compás de la seducción y de la cultura, escenifica constantemente la vida misma, proponiendo unas reflexiones existenciales acerca de la importancia y de la función misma de la imagen en la dura actualidad de hoy en día. Por eso, las señas de una nueva identidad y de la más moderna sociedad se multiplican, alejándose de las convencionales 'últimas propuestas' y generando la incesante pero frenética necesidad de inmolarse, en el nombre de un estilo y de un bienestar exterior.

Anhelando una efectiva y eficiente concienciación armónica, el hombre del siglo XXI, esclavo de su propia imagen –y en concreto, de una imagen general- consigue una moderna *location* más mundana, acorde a su ímpetu contemporáneo, filtrándose a través de convencionales redes patrimoniales.

---

<sup>289</sup> Squicciarino, N. 1990. p. 190.

<sup>290</sup> Kundera. M. 1969. pp. 61-62.

<sup>291</sup> *Ibidem*.

Demostrando y corroborando su estudio con exactas y yermas cifras –aclarando económicamente el valor de las más importantes plataformas del planeta-, Mora propone una peculiar materialización del famoso paradigma de Schmitt y Simonson: *“La estética es uno de los principales factores de satisfacción del mundo del consumo.”*<sup>292</sup> Por medio de este consumo empresarial, la industria de la moda se asegura unas perfectas configuraciones sociales de unos mandamientos estéticos que, por la creciente importancia en la sociedad actual, se consolidan en la difusión de un sentido del desfile: *“El desfile es, ante todo, un impresionante ejercicio de seducción que se cierra con éxito absoluto si la colección se convierte en objeto de deseo o, aún mejor, de culto...”*<sup>293</sup>

Como rutinas cotidianas, en las ya famosas emisiones y retransmisiones del universo de la moda, se propicia en el constante consumo social de la apariencia y de su evolutiva y medial puesta en una escena. Sustentados por los órganos locales, las presentaciones -de valores patrimoniales e identificativos- consolidan la actual tendencia que aúna, sobre todo en el mundo de las pasarelas, tradición y modernidad.

De hecho, mediante esta culturalización estética, las instituciones públicas fundamentan y establecen su propuesta para el siglo XXI, en la constante promoción de unos valores identificativos y de un patrimonio cultural. Con estos componentes característicos se configura uno de los más influyentes indicadores culturales, a través del cual se puede clasificar, identificar y propagar este creativo producto.

Por este interés mundano registrado en la sociedad, en los últimos años, se ha impuesto una concienciación estética de un inmanente carácter aparente. Disfrutando de este ‘paseo’ mundano, por estas plurales cátedras históricas, se ensalza y se ennoblece este valor económico que - corolario de esta anunciada y enraizada componente de la imagología cultural- propone y dispone hologramas y un palimpsesto del patrimonial *showbusiness* que *“ha conquistado en las últimas décadas una victoria histórica sobre la ideología.”*<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Mora, C. 2005. pp. 50-55.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> Rivière, M. 1992. p. 33.

Recordando la visión interna que, propuesta por Entwistle, estudia los pilares sobre los cuales se edifica este fenómeno, se establece que *“La ‘moda’ es, pues, el producto de interacciones entre estos mediadores culturales y sus fuentes de inspiración, así como el resultado de la dinámica interna de la propia moda.”*<sup>295</sup>

De esta forma, se entra en la segunda parte de este capítulo en el cual, como única temática, se revisa totalmente la aportación española en los sectores textiles que, desde sus comienzos se presenta ‘bicéfala’<sup>296</sup>, vanagloriándose de las dos plataformas nacionales. Eterno problema intestino, modifica las líneas y los perfiles de estas conductas proponen una válida y central pasarela para competir y liderar en la geografía europea.

Con este sintético boceto de las manifestaciones estilísticas de los vestidos se realiza este análisis por medio de una exposición de la organización y de las distintas labores que más concretamente definen esta disciplina. En esta sociedad contemporánea marcada por la cada vez más creciente importancia y eficacia, se refleja una ostentación de la imagen pública en las múltiples pantallas mediales –que herramienta y recurso de la textil comunicación activa- se aplican en los más humanos aspectos culturales.

Por estos diferentes enfoques que, se experimentan en la vida cotidiana, se multiplican las miradas de la moda en la cultura, intuyendo la linealidad de los desfiles en una secuencia mundana, para la cual se ha adquirido y duplicado una fundamental diaria relevancia que establece la actual estructura personal.

Esta obligada visibilidad a la cual el ser humano está expuesto, contribuye a una amplificada institucionalidad de la propia existencia ciudadana que, basada en la intercambiable apariencia del hombre y de las fluctuaciones de su entorno, le representan como el vendible y viable producto de la industria mediática.

Como recordaba Connor en este interdisciplinar mundo contemporáneo en el cual confluyen variadas temáticas, esta sociabilidad se presenta como: *“...un fenómeno postmoderno por la nivelación de jerarquía y de límites borrosos.”*<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Entwistle, J. 2002. p. 169.

<sup>296</sup> Narváez, P. 2003.

<sup>297</sup> Connor, S. 1996. pp. 137-143.

Reflexionando acerca de este marco existencial, que se caracteriza por unos difuminados perímetros temáticos, se permite consolidar una imagen definida del hombre de hoy, perfilada mediante el popular valor del consenso público. El ámbito de la moda implica consideraciones ideológicas, retrata las mentalidades y los valores objetivos que se caracteriza por la búsqueda de una anárquica personalización de la estética basada en la rápida sucesión de los estilos. Esta consideración remite directamente al fenómeno que Vilar definía contracultura<sup>298</sup> de la *“masificación gregarismo generalizado”*<sup>299</sup> que, praxis de esta filosofía existencialista, justifica las condiciones político–sociales. El desequilibrio implícito refleja una sintomática actitud que evidencia la crisis de los valores humanos modernos que, como explica Squicciarino, en su análisis psicoanalítico:

*“...si en vez de vivir la moda la padece, el hombre corre el peligro de perderse a sí mismo, de alienarse, de transformarse en un maniquí inanimado de mirada ausente, sin objetivo, sobre el que se colocan prendas de vestir con la finalidad de exponerlas, pero con las que no se expresa ni se elabora una figura de su identidad personal y social, indispensable para la construcción de la propia e irreductible diferenciación.”*<sup>300</sup>

Por medio de esta, la vanidad institucionalizada y existencializada que, adueñándose del propio ser humano y de su palimpsesto cotidiano, motivaba a la citada postura -discutida y controvertida- de Squicciarino.

Esta percepción del propio ser –como humano eslabón social por su consecuente rol y lugar dentro del entretejido *tessuto* cultural- se basa en la pública venta de una imagen que, forjada con el rápido fuego de los *mass-media*, promueven una experta y jerárquica promoción del hombre, por medio de los agentes culturales. La dura imagen de la realidad propuesta por este sociólogo en 1990 que, escenografía de los más llamativos ‘actores’ sociales, interpreta la pública tendencia siempre más mundana del transcurrir de la vida, en temporadas, según las frenéticas

---

<sup>298</sup> La contracultura, término al cual Millán Puelles define causa de un miserismo, concierne a un movimiento de libertad y de progresivo cariz. Discípulos de filósofos existencialistas como Sartre, Marcuse y Beauvoir realizan una hostil ironía al poder de los valores actuales.

<sup>299</sup> Vilar, M. 1975. p. 119.

<sup>300</sup> Squicciarino. N. 1990. p. 190-191.

pulsaciones marcadas por las *griffes* que producen al ritmo de un *just in time*.<sup>301</sup> Por eso, el teórico italiano arremetía en contra de la efímera personalidad de la imagen del hombre postmoderno, autoproclamado 'vencedor' en la globalidad. De esta forma, el hombre vive en un constante estado de ansiedad que, causa y efecto provocada por los anhelos introducidos con los desfiles, constituye el mediático potenciamiento máximo del renovarse en la pasarela de la hodierna necesidad vital -no sólo de ser, sino también de aparentar- poseer, y consecuentemente, el vender una creíble imagen de 'vencedor'.

Mediante este mestizaje de coloridos elementos y de valores existenciales -consolidando una impactante imagen del más actual fenómeno social de la moda- se ha amplificado un cambio, ya unánimemente aceptado, de los más económicos factores transcendentales. Con estas oscilaciones de los denominados índices estilísticos -la imagen comercializada de estas instituciones basadas en las apariencias y en el aparentar- impacta e influye en las dinámicas culturales, y no sólo sociales, de una más estudiada planificación de un "... *expandido mercado de imágenes ha creado una nueva fuerza laboral de creadores de imágenes y, una vez más, los intermediarios culturales entran en escena para desempeñar su función*".<sup>302</sup>

Este periodo, que ha quedado obsoleto y se ha convertido en un pasado vestimentario muy remoto, ha eternizado su creativa dialéctica incorporando en su amplio universo los nuevos símbolos y los más mediáticos valores que caracterizaron el segundo milenio. Esta práctica de venta y comercialización revive diariamente en los *modus operandi* y en la conducta personal del ser humano. Convertido en el mejor 'Relaciones Públicas' de sí mismo, aplica ostentadas fórmulas que reafirman y dinamizan su existencia, bajo el lema de los ritmos de los desfiles internacionales.

Como práctica pluriempleada en los análisis de la modernidad, mediante la condecoración de la moda, se consigue rentabilizar el estricto cronómetro de un desfile para la propuesta de un "...*reflejo de la sociedad del momento, de la política, de la religión, el arte. (...)*"<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> Caracterizado por las más modernas herramientas de la tecnología contemporánea, el *just in time* permite abaratar los costes en la producción y ofrecer productos de calidad en menores tiempos de fabricación. Se puede profundizar el tema en el capítulo 'La Industria de la moda' de *El cuerpo y la Moda. Una visión sociológica*. En Entwistle, J. 2002.

<sup>302</sup> McRobbie, A. 1998. p. 4.

<sup>303</sup> Narváez, P. 2003. p. 5.

A pesar de su más llamativa conexión con el *homo consumans*, el desfile se presenta por la difusión de los más contemporáneos valores, defendiendo y abanderando eternos mensajes comprometidos –aunque escenificados en el tiempo marcado con el movimiento de los modelos- por ser vehículo, y no sólo expresión, de una de las más complejas culturas modernas. La pasarela, como principal espectáculo urbano, se balancea entre su protagonismo patrimonial y su escenificación de los valores y de las exigencias culturales- de las cuales es embajadora social- respondiendo a las exigencias de la actual industria que se plasma en el cuerpo humano por “...medio del modo de escenificarse; con el concurso del gusto, se convierte en un *produit social*”.<sup>304</sup> Agudamente, Narváez repasa la historia de este espectáculo, especificando que: “...La pasarela se convierte en plataforma de consignas, de reivindicaciones propagandísticas de ideas y creencias y, nutriéndose de las nuevas tecnologías que nos ofrece la cultura mediática, consigue una difusión vertiginosa del mensaje del diseñador...”<sup>305</sup>

Sorprendentemente, los desfiles representan políticas de imágenes y propagandas de valores que, mediante públicas apariciones, se espectacularizan en la humana escenificación corpórea de las maniquíes. Usando estos acontecimientos como *meeting point* de intelectuales extravagancias, los desfiles representan la innovativa vertiente de la imagen de la actual y polémica cultura de la moda que, distanciándose de las irreverencias efímeras, se reafirman por su importante y ejemplar organización, compuesta de detalles y meticulosas miradas.

Avalados por un soporte de alta profesionalidad, los desfiles se caracterizan por un esmero mediático -sobre todo en lo inherente al despliegue social- evidenciando su institucional valor iconológico e iconográfico en la Cultura postmoderna. Realidad de la sociedad de la globalización, este cariz internacional de las pasarelas se configura, al mismo tiempo, como centro y periferia de las ciudades contemporáneas, contribuyendo a la consolidación profesional de la gestión y de la consecuente viabilidad de textiles consignas, con las cuales se expresa la relación de la imagen entretejida con el diseño, al servicio de una fruición de una calidad por la revalorización del balance del bienestar, como bien de vertientes sociales.

---

<sup>304</sup> Garber, M. 1992. p. 29.

<sup>305</sup> Narváez, P. 2003. p. 58.

Con estas rápidas pinceladas que, esbozando y clarificando el valor y el significado de los desfiles en la cultura hodierna, se propone exponer las opiniones de los mayores sociólogos e intelectuales modernos, acerca de esta influencia y de estas 'intrusiones'.

Con este determinante proceso de la exportación de los valores de la moda que, no sólo inherente a la creación –en los específicos casos de los diseñadores- sino también y sobre todo de una propia customización y de una experimentación personal, se han interiorizado estos conceptos de un *design* marcado.

En defensa de estas manifestaciones expuestas, a través de los movimientos de los modelos, se marcan los pasos cotidianos del hombre sobre la cosmopolita y asfaltada autopista de la moda y de su creación artística. Evidenciando estereotipos y unas limitaciones culturales –que todavía, desafortunadamente, siguen rodeando y enclaustrando las actuales meditaciones textiles de la indumentaria, con su centrípeto movimiento de ostracismo enraizado - se verifica un creciente interés en el burocrático mundo de las instituciones públicas, para la implementación administrativa de este firmamento de una imagen cultural.

Apoyándose en los estudios específicos acerca de los prototipos burocráticos, se puede penetrar y comprender el universo de la representación de determinados grupos sociales y, en concreto, inherentes a los regionalismos y a los nacionalismos<sup>306</sup>.

### ***El vestido y el significado posmoderno del cuerpo cultural***

El actual resurgimiento de unas antiguas tendencias en la moda y en el diseño del vestido se debe sobre todo a una nueva reconsideración de este global momento cultural, surgido en un definido y diferente contexto social. Con el surgimiento de los nuevos movimientos dinámicos, se demuestra la cada vez más madura conciencia humana acerca de la repetición incondicional de determinados estilos contemporáneos que, a pesar de estas consideraciones, presentan las formas de la entidad física corpórea limitadas por las posiciones y las opciones de la indumentaria.

---

<sup>306</sup> Deslandres, Y. 1987.

En esta configuración de la nueva sociedad de la aldea global, se constata que algunas modas -o también simples tendencias- se consolidan como permanentes costumbres, en la profesión de una actitud en la cual *“la moda ya no transforma el uso, como tal, sino solamente la forma de presentación”*.<sup>307</sup>

Por este nuevo enfoque, en los últimos diez años se ha emprendido una búsqueda existencial hacia la renovación de las distintas vertientes de contemporaneidad que ha provocado una pluralidad en las volitivas esferas de una cultura del cuerpo. Esta intensa interconexión, no obstante, dista de la determinante expresión que no sólo vincula al individuo sino también y al mismo tiempo a la pertenencia a una casta social. En esta manifestación individual se experimenta el continuo deseo –ampliamente tratado en el capítulo anterior- de renovar su propio aspecto y su atuendo personal, identificándose con el modelo impuesto de prestigio.

Esta explicación que no puede reducir el fenómeno a una sencilla y unívoca sobredeterminación de clase, de hecho, se expone por el resultado de todo un conjunto de múltiples y plurales factores de la cultura. De esta forma, se corresponden las sinérgicas sincronías del fenómeno de la moda que, en la adopción de unos exigentes patrones de la cultura de masas, asumen el moderno espíritu de un marketing seductor.

Inspirándose en esta hermandad social, la moda se afirma también en este siglo como un medio social de potenciar la pertenencia a una élite y al mismo tiempo de afirmar su contrariedad a las normas que –de poder y de las ideologías sociales- superan las barreras de *status* y de importancia. Con este análisis de las circunstancias sociales y de los reflejos prácticos, se puede comprender la manera a través de la cual la moda se propaga socialmente en la globalización, permitiendo una teórica inspiración directamente proporcional a su simultaneidad característica. En este complejo panorama, donde las normas de su propagación se ven afectadas por la ampliación de sus perímetros geográficos y culturales, se asiste a una diferente utilización de la moda por parte de los miembros de las nuevas clases. En el siglo XIX las élites industriales profesaban su ostentada superioridad que, inequívocamente marcada por la naturaleza mercantilista de sus bienes, fundamentaban una adinerada

---

<sup>307</sup> König, R. 2002. p. 206.

conciencia regularizada por el fenómeno burgués del vestido como *“ideal hacia el cual el inquieto espíritu de la humanidad se ve incesantemente impulsado.”*<sup>308</sup>

En una interpretación contemporánea de este versionado fenómeno, que se manifiesta como heredada necesidad vital en las actuales clases medio-altas –materia de estudio de Rivière y de Squicciarino- se evidencia la diversa situación económica configurando una proporción directa de la moda al bienestar económico<sup>309</sup>. Esta diferente situación permite una nueva perspectiva con la cual se interpreta el cuerpo de moda como el epicentro de un contexto socialmente construido en la cosmopolita realidad edificada sobre un presocial yo y su objetividad contextual<sup>310</sup>. También König apoya la tesis de estos contemporáneos teóricos del sistema de la moda, arguyendo que *“el habitante de la gran ciudad está ávido de novedad, y esto se refleja en su comportamiento respecto a la moda.”*<sup>311</sup>

Esta actitud que, consona a los ritmos de la vida contemporánea, hace referencia a una de las más célebres teorías de Henry Michaux y Carlyle, quien insistía en que el vestido refleja la idea que se tiene de sí mismo, recibiendo una expresión mediatizada de las presiones sociales y soportando unas restricciones históricas ciñéndose a las expresiones simbólicas de la práctica contextualizada. Una perspectiva sociológica sobre el vestir requiere contemplar la forma en que el traje encarna una actitud y está integrado en las relaciones sociales.

Enlazando de este modo con los teóricos del cuerpo como un objeto cultural<sup>312</sup>, se toma el cuerpo como implícito a la cultura y no sólo como la simple entidad biológica, por haber adquirido el valor fetichista de objeto de deseo.<sup>313</sup> Sin excluir ni olvidar las posturas biológicas, el cuerpo se constituye como el actual protagonista de estudios que, con una poliédrica y antropológica significación, se asientan en unos ya clásicos enfoques sociales. No obstante, el cuerpo es también la forma que se convierte en el núcleo de históricas preocupaciones acerca del actor social y de sus signos de acciones.

---

<sup>308</sup> Baudelaire, C. 1985, p. 63.

<sup>309</sup> König, R. 2002.

<sup>310</sup> Shilling, C. 1993. p. 41.

<sup>311</sup> König, R. 2002. p. 205.

<sup>312</sup> Entwistle, 2002.

<sup>313</sup> Costa, J. 1994.

Actualmente se acepta que la cultura da forma al cuerpo, adscribiéndose a unas técnicas comportamentales que, teorizadas por Douglas, perfilan los medios con los cuales los individuos se socializan, llegando a conocer y disfrutar su cultura: *"el modo en que de sociedad en sociedad los seres humanos saben como usar sus cuerpos."*<sup>314</sup>

## **ARTE Y MODA**

### ***Introducciones glamourosas en la historia del arte***

La obra de arte, en el infinito firmamento de los pasados siglos<sup>315</sup>, se configuró como un producto manufacturado del hombre, con características estéticas específicas, el mundo interior de su creador, reflejando unas consonancias humanistas relatadas a finales del siglo XIX por una importante red de ilustres nombres de intelectuales, como los hermanos Goncourt,<sup>316</sup> el esteta Oscar Wilde<sup>317</sup> y el literato Honoré de Balzac.<sup>318</sup> Baudelaire, obligado a escoger entre estas líneas opuestas de la moda, promovió unos estudios acerca de la belleza y del maquillaje, y trató ampliamente en sus ensayos la relación entre moda y arte como elemento constitutivo de lo bello.

Esta decimonónica compenetración artística sensibilizó esta consonancia con la moda que, centrada en la valoración de las pautas como hechos históricos, recoge la tarea del historiador del arte según Borrás Gualís<sup>319</sup> quien, sobre todo, considera unos valores anímicos comunes de pertenencia a la humanidad. Despertando a unos sentimentales objetivos en el arte, varios teóricos e historiadores se han centrado en esta definición que -incluyendo una simultaneidad de factores plurales - reconducen a la más metafísica aportación hegeliana en materia de artísticas fluctuaciones en los movimientos del alma: *"el contenido del arte está formado por todo el contenido del alma y el del espíritu"*.<sup>320</sup>

---

<sup>314</sup> Douglas, M. 1973.p. 70.

<sup>315</sup> König, R. 2002.

<sup>316</sup> Goncourt, J.y Goncourt, E. 1887.

<sup>317</sup> Wilde, O. 1943.

<sup>318</sup> Balzac, H. 1949.

<sup>319</sup> Borrás Gualís, G. M. 1996.

<sup>320</sup> Hegel.G.W.F. 1979.

En esta difícil tarea, surgieron numerosos estudios acerca de la investigación de los estilos y de las técnicas del vestir, tratadas en estudios sobre todo descriptivos. La historia del arte como medio para datar las pinturas. La historia de la moda surgió de la historia del arte como herramienta de autenticación de las pinturas, explicando un énfasis histórico en la cronología y en el detalle. En la Sociología se recuerda que: *“La historia de la moda surgió de la historia del arte como medio de identificación de los pintores y ello explica el énfasis que se hace en la cronología y la atención al detalle.”*<sup>321</sup>

*La sociología obligó a la adopción de una visión racional y analítica de la historia y de la vida, exiliando la moda y las formas del vestir por ser decoración efímera y sin sentido del cuerpo. En este sentido se recuerda que: “Las pinturas de la realeza y de las clases altas con sus galas presentan versiones idealizadas del vestir, adulan al modo y generalmente ofrecen un retrato del mismo, que corresponde con su posición social y poder.”*<sup>322</sup>

Esta nueva multidisciplinariedad que se debería leer y tratar, intentando subsanar este voluntario descuido sociológico, según Edwards se debe a la incursión de la moda dentro de las ciencias sociales y, en concreto, en la historia del arte. Este estudioso describía el papel de la moda dentro de la sociedad como patrimonio con el cual apreciar y fundamentar la cultura, afirmando que:

*“el descuido sociológico de la moda refleja la ubicación histórica de la misma dentro de las artes más que dentro de las ciencias sociales, aunque la consideración más superficial de la moda demuestra su importancia sociológica como fenómeno individual y social, activo que estructurado, creativo pero controlado: en resumen, un perfecto ejemplo de estructura y acción.”*<sup>323</sup>

De esta literatura nacieron estudios culturales que, separando el vestido del cuerpo<sup>324</sup>, celebraron la prenda de vestir como un objeto exento en la historia del arte en el proceso de confección a lo largo de la historia de la fabricación. Al respecto, Hollander teorizaba acerca de la compenetración existente entre la indumentaria y su

---

<sup>321</sup> Edwards, T.1997. p. 1.

<sup>322</sup> Entwistle, J.2001. p. 205.

<sup>323</sup> Edwards, J. 1997. p. 1.

<sup>324</sup> Gorseline, 1991; Kohler, 1963; Ribeiro, 1983; Tarrant, 1994; Breward, 1994; De La Haye, 1988 y Hollander, 1993 también los de Taylor y Wilson ,1989.

reflejo paralelo en la vida diaria: *“de qué modo la ropa, en las obras de arte guardaba relación con la ropa en la vida real.”*<sup>325</sup>

A pesar de esta consideración, Bell advierte que no se debe confiar demasiado en el poder de los cuadros y de las ilustraciones, considerando la transposición que el pintor ejerce al representar la prenda de la persona retratada<sup>326</sup>.

### ***La moda, conversor social del gap de inicio del milenio***

*“Si la moda parece poder escaparse por un momento, es recapturada por la red de imágenes al siguiente, congeladas en el espejo de la picaresca de los medios de comunicación, siempre contemplamos nuestro vuelo en el aire...”*<sup>327</sup>

Con esta construcción como forma oficial de la cultura consumista del capitalismo, Fausrschou, indicaba la moda como la forma más desarrollada del consumismo contemporáneo como ecuación del deseo de producción y consumo, con la cual la misma industria de la moda se propone a la aldea global de la sociedad cosmopolita de hoy día. Se le puede bautizar “glamourosa”, concordando con Donald Kuspt enfocando este contexto en la narcisista visión de la sociedad, víctima y verdugo al mismo tiempo de la mitificación no sólo del gesto artístico, sino también del reificar al artista mismo que, justificando su *status symbol* con su propia creatividad, permite al público el compartir parte de su exitosa existencia.

Esta autodeterminación capitalista, basada en la hedonística perfección según los parámetros del *moda system*, se exterioriza a través de la proclamación de la propia imagen y la apariencia social. Resulta evidente, la conexión entre moda y poder, rescatando al ser humano del gris ninguneo social de estos últimos años, mediante el prestigio y lo *chic* de su estilo e imagen, no sólo porque es emblema del bienestar, sino también por encarnar la humana manifestación social de un modo de “estar-en-el-mundo”<sup>328</sup>.

---

<sup>325</sup> Hollander, A. 1993, p. XI.

<sup>326</sup> Bell, Q.1976.

<sup>327</sup> Fausrschou, G.en Connor, Madrid. 1996. pp.140-141.

<sup>328</sup> Kuspt, D. Madrid. 2003.

Fagocitados por el palimpsesto de la visión, los “creadores” de estilo y tendencias, sostienen su omnipresencia en el cosmopolitismo e internacionalismo de las actuales potencialidades del arte contemporáneo. Alimentándose de la voraz necesidad del público, los *moda stylists*, legitimados por el reconocimiento universal de su actividad, han promovido al firmamento áureo de la *grande art*, al glorificarse, como genios artísticos de alto *standyng*, en los más sofisticados museos de este principio milenio.

Primer rey de esta sofisticada democracia, de la *haute couture* postmoderna, es Giorgio Armani, actual demiurgo del *pass-partout* urbano. Su sello de identidad, ahora *copyright* indeleble de la generación hija de la revista “George”, es declaración de líneas esenciales de una *bo-bo*, coleccionista de sus piezas de museos, delirante por la llamada grandeza narcisista arcaica que se irradia a la sociedad como idealización de este moldear de estilo, para autoproclamarse poseedores de estos bienes de consumo y de inversión que configuran el *dictat* de la costura.

La moda –y su amplio sistema de vestidos y de prendas- comprende uno de los temas más representativo que, anticipando una rehabilitación decorativa, pluraliza una teoría postmoderna de la cultura popular en su totalidad. Canonizándose en esta industria cultural, se comercializa con una estilística de su pasado histórico, democratizando los procesos clasistas y estráticos. Desarrollada en el capitalismo de una “*expresión de las aspiraciones de la gente*”<sup>329</sup>, compulsivamente estimula una sofisticación en el mecanismo de innovación.

De hecho, en los últimos decenios del siglo XX, numerosos críticos de línea de Hoggert, Baudrillard, Barthes y Perniola se han acercado a este artefacto cultural –de la misma forma que se han interesado por el deporte, ir de compras y por los rituales sociales- consiguiendo rescatar este ‘fleco’ cultural de su exilio sociológico. Al respecto, Baudrillard constata sus productos estéticos, proponiendo una homogenización de la individualidad, con la cual: “*permite reestructurar su apariencia exterior... integrar a todos los sujetos bajo un mismo aspecto formal facilitar los intercambios bajo el signo de la superación cultural y colocar a la gente en el ‘ambiente’ de forma análoga a lo que el diseño realiza sobre sus objetos.*”<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Mercer, K. En Connor. S. 1996. pp. 137-143.

<sup>330</sup> Baudrillard, J. 1974. p. 135.

Socialmente refractario de la individual transferencia narcisista, el glamour es intrínseco a la actual percepción del arte que, filtrada a través de la relación entre el yo y la expresión artística, vincula la apariencia a la necesidad capitalista de una humanidad siempre más chic. En paralelo a esta jerarquía creativa actúan unos arbitrarios patrones cambiantes que, en la contemporánea imposición endógena de características intrínsecas, se contempla en una obsesiva fragmentación estilística<sup>331</sup>.

### ***La moda y sus fuentes de propagación en la historia del arte***

El traje siempre constituyó una importante justificación de esmero en artistas que dieron forma a una combinación armónica de colores y líneas en los vestidos. Estos tejidos reflejaron las yuxtapuestas fusiones de matices que, en encajes y sedas, compensaban la estricta sobriedad de los linos y la gruesa realidad de las lanas. Evidente nexos con el cual el arte se nutre de la moda -y viceversa- y se presentan como estímulos extrínsecos y endógenos en el artista, expresándose en un textil acto creativo.

La significación del concepto de moda abarca y desborda a la creación de arte y a la manualística artística de la historia del arte, fundamentando la transcendencia de este propio lenguaje específico y estilístico, perpetuándose en una periodicidad y consecuente caducidad manifiesta. Como ya se ha señalado previamente, bastaría recordar la información aportada por la figura del ser humano que, vestido, complementaba su condición adicional. Íntimamente ligadas también se fusionaron en varias ocasiones, en comunes denominaciones que marcan los estilos decorativos. Históricamente se pueden seguir las huellas del correlato entre el textil, las disciplinas artísticas y empleos del diseño que como señalaba Tomás: *“considerar el arte como un instrumento de vida es pues valorarlo en sí mismo, en su exacta superficie, se pretende que las formas de la expresión son el verdadero contenido de toda relación estética.”*<sup>332</sup>

De hecho, todas las civilizaciones desarrollaron su propia y característica forma artística que, refiriéndose figurativamente al hombre, representaron sus protagonistas

---

<sup>331</sup> Wilson, E. 1985.

<sup>332</sup> Tomás, F. 2001. p. 44.

con detalladas descripciones bidimensionales de accesorios y trajes. Recurriendo a que cada forma artística integró sus propias dosis de convencionalismo para la interpretación de la realidad, también Deslandres recuerda que los trajes presentan una defectuosa aproximación al hombre común mediante los documentos iconográficos.

Superando la simplista labor de *"copiar fielmente la belleza de los trajes"*<sup>333</sup>, a la cual se refiere Vilar en su estudio, los motivos que se proyectaron sobre las telas o que reflejaron el hombre vestido se presentaron en la historia no sólo como compenetrados con las manifestaciones estéticas, sino que redefinieron el panorama creativo de la cultura. Por esto, las primeras imágenes los trajes en el arte no se pueden fechar con precisión, salvo determinados casos en los cuales forman parte de importantes colecciones. La constante dependencia del arte con la moda permite comprobar una mejor aproximación a su época de ejecución. Vilar apunta a que las hieráticas figuras egipcias deben su enigmática belleza al detallado lujo policromado de las telas de su indumentaria que, acompañado por una precisa ilustración de adornos y accesorios, constituían otro amplio abanico de graciosas formas artísticas.

Las primeras fuentes que desde la antigüedad atestiguaron la constante y simplista representación de la ropa, apareciendo también en la escultura. Tanto en el arte naturalista de la Grecia Clásica como en las más tardías manifestaciones de la Europa gótica, las cuestiones de un volumétrico drapeado, del peso de una tela plantean preciosas informaciones. Esta imagen reflejada, se compensaba con bucólicos paisajes e idílicos marcos naturales por parte de los pintores que, unido a una rígida ejecución, acudían a una exquisita concepción del arte en su totalidad.

Sólo en las obras funerarias públicas se podrá apreciar en época renacentista, la más precisa aproximación estética que, como animada pulsión de lo bello vivificaba el significado y el espíritu de este momento histórico. De hecho como especular contingencia del arte, las imágenes de moda subliman las expresiones temporales de la naturaleza en una original mitología de lo nuevo.

A pesar de este panorama plano e innovador, a finales de esta era, se verificó uno de los grandes hitos de la época medieval, a medida que se entra y se desarrolla

---

<sup>333</sup> Vilar, M.J. 1975. p.33.

en la Edad Media. Desde la época carolingia, se pudieron apreciar los esbozos –aunque matizados- acerca de la representación del atuendo personal. De hecho, mostrando una más verídica visión, se perfilaban personajes gesticulando, en la fiel representación de la vida y de las circunstancias.

En esta evolución influyó, sobre todo, la estampación que, como valor documental, consagró la viva perpetuación de las imágenes y de las apariencias. Esta creación -de trajes y de apariencias- se relacionaba con la utópica promoción de este arte total. Se propagaron reproducciones de trajes y modas de una amplia variedad creativa en vestidos, con el único fin de testificar y certificar la manufactura de la orfebrería y de los bordados. En este sentido, ya desde el siglo XIV este detallista interés se centró especialmente en los personajes civiles, de los que procede y descende el estudio acerca de los trajes en los retratos pintados de época moderna. En esta nueva representación de las apariencias – en las cuales el arte y la moda renacentistas adquieren un característico sello- contribuyó la galería de dignatarios y representantes de las elites que desde el Renacimiento hasta la actual época contemporánea prefiguraron las altas esferas jerárquicas y sociales.

A pesar de esta recopilación de imágenes de trajes y vestidos, se desarrolló otra vertiente que, obra de la familia Bonnat, mostraban detalladamente trajes -subrayados por unos primeros didascálicos comentarios- propagando la moda que enaltecía el prestigio social en la época de la Guerra de los Treinta Años.<sup>334</sup>

Evidentemente, esta tendencia propició las publicaciones que, bajo el reinado de Louis XIV, Donneau de Vizé publicaba entre 1678 y 1685 en *Le Mercure galant*<sup>335</sup>, insertando artículos acompañados de figurines. Desafortunadamente esta revista que, apareció en época temprana, no tuvo éxito. Fue con Louis XVI cuando se desarrollaron las más importantes publicaciones periódicas consagrando el traje a las variaciones de las temporadas, con detalladas láminas coloreadas. Estas planchas fomentaron la proliferación y la propagación de las tendencias que, también a través de las muñecas-maniqués vestidas a la última moda de París fomentaron la fama de Esnault y Rapilly con su *galerie des modes et costumes*<sup>336</sup>, ya en el siglo XVII. Esta Gran

---

<sup>334</sup> Deslandres, Y. 1987.

<sup>335</sup> *Ibidem*.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

Pandora -con traje de gala- y esta Pequeña Pandora -con traje diario- impusieron los modelos del sistema francés de propagación de la moda que duró casi dos siglos.<sup>337</sup>

Fascinando la más pura esfera pública, estos maniqués reproducían pormenorizadamente los elementos decorativos que, conduciendo a la teoría de Sennet,<sup>338</sup> definían al ser humano como quien traslada estilísticamente su *credo* social. Como inagotable movimiento de recuperación, reconstituye el auge de un pasado, configurando la moda como juego burgués, adquiriendo dimensiones de vértigo.

### ***El Museo entre cuerpos, cuerpos desnudos y cuerpos-maniqués***

Las cualidades formales del arte han esclarecido el poliédrico y esperpéntico firmamento de la indumentaria, no sólo en la más purista dimensión de la costura, sino también en los aspectos que ha de tener el cuerpo con ellas, Hollander centró su estudio en la importante funcionalidad de las artes en la problemática del vestir, declarando que: *"la forma en que la vestimenta impacta al ojo resulta estar mediatizada por suposiciones visuales actuales extraídas de las fotos de personas vestidas"*.<sup>339</sup>

Ello adquiere el significado de que el cuerpo recoge en sí la muy mediatizada expresión de la cultura bajo el determinante de la externa presión social que tiene que soportar en las sociedades occidentales contemporáneas. Sujetándose a estas fuerzas sociales que, de diferente índole y naturaleza, la ropa representa el resultado de las presiones sociales y la imagen del cuerpo vestido puede ser un símbolo del contexto en el que se encuentra. El cuerpo en el arte -ya sea escultura o pintura, -constituye una realidad paralela compuesta por las connotaciones que encuentra sus raíces en la iconografía occidental, en la que el culto al cuerpo se manifiesta y se distinguen los diversos modelos de indumentos recurrentes en las diversas fases de la creación. De hecho, la vestimenta no sólo adorna y cubre el cuerpo, sino que sirve de parámetro del inmueble que abriga al ser que se debe entender como edificio orgánico. Por el contrario, el cuerpo de moda verifica la íntima coincidencia endógena de su estructura

---

<sup>337</sup> Rivière, M. 1977.

<sup>338</sup> Sennet, R. 1997.

<sup>339</sup> Hollander, 1993, p. XI.

con el anecdótico acontecimiento circunstancial que, tanto en su limitación temporal como en su sumisión creativa al arte de la costura, se transforma en el aparente sistema de los signos de los cuerpos.

Tal es la importancia del cuerpo que -también en el caso del cuerpo desnudo- se manifiesta por medio de rígidas convenciones culturales que, como demostraba en 1972 Berguer, el firmamento artístico<sup>340</sup> se balancea entre 'ir sin ropa' y 'desnudo'<sup>341</sup>. Expresando esta diferencia en la distinta modalidad de representación con la cual los cuerpos expresan su adorno, Hollander ahonda en la convencionalidad de un vestir, afirmando que:

*"El arte prueba que la desnudez no es experimentada ni percibida universalmente en mayor medida que la indumentaria. En cualquier momento, el yo sin adornos tiene más afinidad con su propio aspecto vestido que con cualquier otra identidad humana sin ropa en otros momentos o lugares."*<sup>342</sup>

No obstante, la importancia del cuerpo vestido que, puesta de manifiesto en los estudios de Wilson, representa la física imagen de una triple identidad: prenda, cuerpo e identidad.<sup>343</sup> Cuando el traje es separado de su cuerpo -y consecuentemente de su identidad- se permite captar sólo un reducido fragmento que, como instantánea parcial de la historia y de un vestido, plasma una realidad carente de plenitud y de movimiento<sup>344</sup>.

Wilson presenta la triste e incómoda experiencia al analizar la desagradable sensación ante maniqués adornados con prendas humanas:

*"Al contemplar los trajes que tuvieron una estrecha relación con seres humanos que yacen desde hace mucho en sus tumbas, experimentan el sentido de lo inexplicable, pues los trajes forman parte de nuestra existencia hasta tal punto que al mover identidades congeladas, en su exposición, en los mausoleos de la*

---

<sup>340</sup> Cruz Sánchez, P. A.y Hernández Navarro, M.A. 2004.

<sup>341</sup> Entwistle, J.. 2002.p. 21.

<sup>342</sup> Hollander, A. 1993. p. XIII.

<sup>343</sup> Entwistle, J.y Wilson, E. 1998.

<sup>344</sup> Esta excepcional circunstancia que se verifica en el caso del museo de la indumentaria, se profundiza en 'Las artísticas intromisiones de la moda'.

*cultura, indican algo comprendido sólo a mitad, siniestro, amenazador, la atrofia del cuerpo y la evanescencia de la vida.*<sup>345</sup>

Esta realidad suspendida se experimenta como la extraña sensación de que, estos antiguos templos de la cultura aparecen: 'habitados' por espíritus de los seres humanos vivos cuyos cuerpos adornaron una vez esas prendas<sup>346</sup>. Probablemente, por este motivo, el modista Karl Lagerfeld dejaba patente su experta opinión acerca del uso y consumo, sin olvidar una de las más importantes funciones, de los trajes y de los vestidos, de los cuales el único fin era vestir y ser llevados: *"La moda es para consumir de forma instantánea, no debe ponerse detrás de un cristal"*<sup>347</sup>. Claramente, con el cambio de siglo, con el nacimiento de un nuevo milenio, y con el protagonismo cultural-estético de una sociedad siempre más urbana, este creador apartó sus dudas hacia los cerrados espacios museísticos, compartiendo la nueva y rejuvenecedora dimensión comunicativa de estos antiguos templos de la conservación, y permitiendo que sus prendas se cristalizaran en interesantes exposiciones de este principio del siglo XXI.

De acuerdo con estas evoluciones socio-culturales, los museos y los centros expositivos, han abiertos sus puertas a una nueva generación de obras de arte que, como nuevos productos económicos, han hecho de las prendas y de sus obligados accesorios, las piezas imprescindibles de cualquier muestra.

Intentando superar el obstáculo de una incompleta y limitada comprensión de fragmentos expuestos, los actuales museos de la indumentaria y del traje, han recortado una importante porción espacial, presentando las piezas en su entorno propio y reafirmando aquella unión declamada por Calefato:

*"Tra il corpo e l'indumento si instaura una relazione "immotivata", si stabilisce un "di piú" che eccede l'equivalenza. Gli stessi segni che significano funzioni diversi da quella estetica (i colori o l'ampiezza di trice bulle Gomes delle dragase, ad esencio), e che sanciscono il peso sociale del costume, si fondano all'origine su un particolare che rimanda comunque alla dimensione estetica: un colore, una misura, un materiale, una*

---

<sup>345</sup> Wilson, E. 1985, p. 1.

<sup>346</sup> Ibidem.

<sup>347</sup> Sung, D. En Grazia. N°38. 2002. pp. 184-190.

*posizione nello spazio.*"<sup>348</sup> Esto explicaría la aportación de la inglesa Entwistle que en su libro afirmaba lo siguiente: "*Sin un cuerpo, un traje carece de plenitud y de movimiento, no está completo.*"<sup>349</sup>

Del mismo modo -retomando la máxima de Blazac- es imposible escindir el cuerpo humano del traje. De hecho, se ponía de manifiesto el importante vínculo que desde siempre cimienta la relación humana con la vestimenta y con la moda, configurando la estructura de la identidad social y subrayando el arraigo de los vestidos, en las raíces culturales de su época. Esta relación se interpereta como nueva multidisciplinariedad expositiva que, leyendose dentro de un sólido programa de actividades vinculadas a enfoques culturales, permiten al anónimo público transformarse en protagonista moderno. Estas muestras envuelven al visitante en ambientes modernos y sobrios, donde encontrar diferentes espacios racionalistas, exaltando un equilibrio, hijo de yuxtaposiciones textiles y de juegos de luces, adaptando, de ese modo, las creaciones expuestas, sin alterar la historia misma narrada en el interior del museo.

Por eso, modernas instituciones y centros expositivos, como el KCI, abierto en Kyoto en el abril de 1978, han enriquecido sus exposiciones permanentes con la creación de cuatro diferentes tipologías corporales que determinaron los rasgos distintivos del ser humano a lo largo de los últimos cuatro siglos, y permitiendo, de ese modo, una más verídica presentación morfológica de las piezas. De hecho, como recordaba Rie Nii, directora auxiliar de este instituto: "*El Instituto de la Indumentaria de Kyoto (KCI) ha intentado revelar las circunstancias y preocupaciones sociales prevalentes en la historia mediante el estudio de la indumentaria, que representa la cultura y el aspecto de aquella. Ha transcurrido un cuarto de siglo desde que el KCI lanzó sus colecciones e inició sus investigaciones sobre la indumentaria occidental. Gracias al vestuario, cada escena de la historia de la humanidad –la lujosa cultura de la corte, el despertar de la sociedad moderna, la evolución hacia la sociedad del consumo queda representada de forma clara y tangible.*"<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> Calefato, P. 2001. p. 67.

<sup>349</sup> Entwistle, J. 2002. p. 24.

<sup>350</sup> Rie, N. En KCI. 2001. p. 515.

Sólo graduando el valor de estas últimas líneas y subrayando sus carices históricos y culturales, se puede apreciar la importante labor en la última década la vestimenta y la indumentaria al dorado firmamento de las artes.

Este nuevo valor es lo que hace de la moda y del vestido un verdadero fenómeno que, abarcando tanto el agente cultural como su estructura, contrarresta la tendencia hacia el descuido a la cual fue recluida la moda misma durante siglos.

Imprescindible para adentrarse en este nuevo universo de piezas textiles expuestas, es desnudarse previamente del antiguo estereotipo del *modus operandi* llamado 'del objeto artístico', adoptando la más moderna visión de la función expresiva y expositiva, al abrirse estas puertas a todos los interesados por la moda, la cultura y los cambios sociales y dirigiéndose así, a portadores de los conceptos artísticos. Siendo expresión de esta nueva ciencia social interpretativa, estos museos se colocan bajo los focos de la contemporaneidad, huyendo de la superficial homologación social y caracterizándose por una actividad, en la que confluyen íntimamente, estando implicados diferentes agentes como aspectos creativos, antropológicos y sociales.

Esta específica desmemoria social con la cual se obvió la indumentaria, extraviándola de la cultura por saber despertar vanidades y envidias en el ser humano: " (...) refleja la ubicación histórica de la misma dentro de las artes más que dentro de las ciencias sociales, aunque la consideración más superficial de la moda demuestra su importancia sociológica como fenómeno individual y social, activo que estructurado, creativo pero controlado: en resumen, un perfecto ejemplo de estructura y acción".<sup>351</sup>

Esta unión con la viva creación artística, definida por el periodista Guinot en el título de su celeberrimo artículo 'Relaciones Peligrosas', ponía el acento evidenciando la tendencia última que se está consumiendo hoy día: proponer la presentación en la sociedad, como únicas protagonistas de prendas y de accesorios que, como moduladores de espacios y de ritmos arquitectónicos, marcan la secuencialidad de la faceta intelectual de la cultura postmoderna que se respira, tejiendo la publicidad y las imágenes.

---

<sup>351</sup> Edwards, 1997. p. 1.

De esa forma, en este pequeño ensayo, los pequeños detalles que tratan de definir el concepto de moda como:

*"(...) un fenómeno ligado a la explosión de la sociedad burguesa moderna, con su necesidad de crear bienes fungibles de consumo rápido y no reciclables. Por tanto, sin negar el interés y la altísima calidad de exposiciones que pretenden hacer un seguimiento de la moda a través de los siglos, considero que, más que de moda, deberíamos hablar de usos, formas y maneras de vestir que, obviamente, han seguido una evolución y un cambio, pero a un ritmo infinitamente más lento y ligado a otros fenómenos de índole social".<sup>352</sup>*

En cambio, por vivir en la 'aldea global' de McLuhan, se podría interpretar como una necesidad mundana del género humano, considerándola como:

*"(...) respuesta dada, unas necesidades creadas de apariencia y pertenencia social, uno de los órdenes tribales contemporáneos que se halla verdaderamente muy cerca del mercantilismo, frente al Arte, que es auténticamente un ejercicio de ordenamiento espiritual conmovedor."<sup>353</sup>*

En este sentido, sería destacado:

*"(...) La búsqueda de la legitimación intelectual del mundo de la moda a través de presupuestos artísticos llevó en los años noventa a la insistente mención del 'minimalismo' como el estilo de la década. Tal vez el mundo de la moda ha respondido en los últimos veinte años a un fenómeno que ha penetrado también otras esferas de la cultura, empezando por la del arte plástico, especialmente precoz en su entrega al nuevo espíritu de la época: que mezcla el método apropiacionista, el ready-made y la apreciación de la vida peculiar de la materia provenientes del mundo de la plástica."<sup>354</sup>*

En esta sociedad del conocimiento, *habitat* natural de los nuevos intentos cosmopolitas de autolegitimarse a través de equilibrio socio-económico, la escenografía post-moderna de los grandes centros culturales y de las más

---

<sup>352</sup> Guinot, O. Lápiz. 2003. n°197. pp. 36-43.

<sup>353</sup> Fernández-Costa, R. Lápiz. 2003. n° 197. pp. 44-49.

<sup>354</sup> Loría V. Lápiz. 2003. n° 197. pp. 26-35.

importantes instituciones ha experimentado el fenómeno globalizador del mundo contemporáneo de uniformidad, también en la presentación expositiva, que *“reduce las dimensiones del planeta.”*<sup>355</sup>

Con esta característica del uniformismo conceptual, trasladando este común denominador universal al contexto artístico de la moda y de su sistema, se ha configurado la única actitud vital de las últimas exposiciones de este siglo XXI que, evitando los obstáculos marcados por los límites vestimentarios, incluyeron los limítrofes ámbitos intelectuales de la estética y de la imagen. Por eso, las manifestaciones de la indumentaria y de su complementario bagaje de formas y de expresiones representan la faceta más creativa del actual arte figurativo que invita al despertar de la imaginación, proponiendo un nuevo estilo de intelectualidad.

Desde la década de los años ochenta, se experimenta este fenómeno, Rivière desempolvaba la cita histórica de cuando: *“Los modistos se convierten en showmans”*<sup>356</sup>, evidenciando esta evolución postmoderna de proponer e interpretar una cultura musealizada, de cuando *“la moda francesa entra en el museo del Louvre de la mano del ministro francés de cultura Jacques Lang”*<sup>357</sup> redefinen los antiguos espacios expositivos con una renovada identidad, conjugan texturas materiales con diseños de creatividad y perfilándose como espacios de libre innovación intelectual.

Ésta es la más viva transformación de estos nuevos lugares *cult* que están proliferando y alterando el encuadre paisajístico de las capitales europeas y mundiales, reformando las planimetrías urbanas con espacios museísticos de destacado detallismo arquitectónico, fruto de la nueva economía de las artes y de los debates culturales.

Este proceso con el cual se han reconvertido los museos en glamorosas *lobbies*<sup>358</sup> que, como ya describía en 1996 esta periodista franco-española, se prefiguraba como la más evidente realidad de la sociedad del siglo XXI por ser lema del aparente capitalismo de las imágenes artísticas, ha conseguido invertir y asignar

---

<sup>355</sup> Ortega, S. 2000. p. 60.

<sup>356</sup> Rivière, M. 1996. p. 321.

<sup>357</sup> Ibidem.

<sup>358</sup> Kuspt, D. 2003.

una nueva ubicación a vestidos que se descontextualizan y a obras de arte que se adueñan de una nueva y ambiciosa idea de poder cultural.

Los museos han logrado un intercambio formal en estructura y composición entre las piezas artísticas y las piezas de moda, permitiéndoles a estas últimas alcanzar el grado 'superior' de creatividad artística y de desvincularse de los procesos meramente industriales a los cuales se las había recluido en las últimas décadas.

De esta forma, al igual que los diseñadores y los publicitarios, también los más actuales estilistas se han eternizado a través de la escenificación de sus piezas textiles y no sólo como complemento de instalaciones escultóricas o *condimento* para platos de los más renombrados *chef* europeos.

Así, estos nuevos creadores, han manifestado la voluntad de expresarse en organismos institucionalmente reconocidos, obviando significados comunes, para proponer públicamente nuevas redefiniciones de sus piezas que, envueltas en un mediático universo de polivalencias estéticas, se recalifican como sujeto de una moderna ponencia figurativa.

Con una sabia utilización de los últimos medios del marketing publicitario, se ha impulsado un paulatino mecanismo de adquisición de resoluciones y recursos culturales para la realización de estas poliédricas muestras de las últimas corrientes y tendencias. Este despliegue de medios se ha podido comprobar, no sólo en la presentación de imágenes para las más vanguardistas obras de arte, sino que paralelamente ha involucrado también la sastrería, antigua faceta de la actual industria del sistema de la moda.

Recurriendo a estos *escamotages* filosóficos, los más importantes diseñadores de moda, se han visto fagocitados en las artísticas labores de 'curadores' y comisarios de exposiciones, para promover, casi científicamente, los destellos de ese arte caído en desgracia por los prejuicios de una frivolidad y superficialidad de un pasado no muy remoto. En este principio de siglo se está verificando una tregua histórica, que ha rescatado al mundo de la indumentaria de este olvido sociológico que le había extraviado de su antiguo camino artístico, llegando al actual compromiso que se apoya en bases de pura ética.

En estas subjetivas y personales dimensiones estéticas, la moda y su engranaje industrial se han fusionado con las vertientes más plásticas de las artes actuales, creando una infraestructura institucional de marcas fetichistas, sobre todo culturales, y de renovados valores materiales. Esta calidad suprema, detrás de la cual se escudó el acto creativo de diseñar telas y vestidos, nunca encubrió las inspiraciones en lujo y en elegancia que, caracterizan las más modernas llamadas de estos estilistas a los denominados 'museos estrellas'. Muy comprometidos con el concepto mismo de 'museos estrellas' ofrecido por Frey<sup>359</sup> los diseñadores han logrado despertar y cristalizar su faceta creativa en un permanente interés social hacia las exposiciones de los bienes vestimentarios. Estos últimos, los vestidos, se han reconvertido en los contemporáneos objetos del deseo cultural, siendo causa y efecto al mismo momento, de un publicitario movimiento, constituido por un sistema de estrategias de imágenes anheladas, tanto por las fundaciones *sponsor* que por los visitantes.

Asomándose al mundo de la economía cultural y aprovechando el espectáculo comercial de las más modernas exposiciones, el público artístico permite estrenar el escapatismo de los más renombrados mundos textiles que han alcanzado el alto rango de una elitista intelectualidad democrática, según los últimos estudios realizados acerca de los consumos sociales.

Dentro de los estudiados límites de una audiencia siempre más icónica, esta cultura de trajes y su complementario patrimonio vestimentario se han convertido en los instrumentos claves para la mediática llamada a estos espacios expositivos rehabilitados, para convertirse en estilosas escenografías de estos cuidados acontecimientos mundanos. Como si de verdaderos hitos sociales se tratasen, las exposiciones de trajes de los creadores de la Alta Costura, se han configurado como fenómenos patrocinados por fundaciones *sponsor* e inaugurados por altos cargos políticos<sup>360</sup>, prometiendo y cumpliendo aquella promesa de ofrecer un nuevo estilo de cultura a sus propios *fans* que, como espectadores de estos ceremoniales, acuden en masa desde principios de los años noventa.

---

<sup>359</sup> En el capítulo Economía de la Cultura y Comportamiento de los Museos, Frey los define como: "Los museos estrellas se caracterizan por que son *obligatorios* para los turistas" tanto por su peculiar arquitectura como por su característica colección de obras de arte. Frey, B. 2000.

<sup>360</sup> Marguerite Rivière recuerda cuándo la moda entró en el Museo del Lovure en 1989, con la participación en el acto inaugural del Ministro de Cultura francés, Jacques Lang. En Rivière, M. 1996. p. 321.

Fusionando estas nuevas tendencias armónicas con vertientes cálidas de una familiaridad desarmante, las nuevas facetas del patrimonio actual unen el concepto de humanizar recuperando carices de comunicación cultural.

### ***Los Museos***

Numerosas realidades que, de difuminados matices y perfiles, pueden conducir a una confusión y a una retórica vacía, tan frecuente en las herramientas y en las dinámicas sociales de las instaladas esculturas y vestidos. No obstante, el vestido y más en general la prenda de moda, se contraponen a la diferencial obra de arte, por no alcanzar el mismo grado de 'finito' y por no albergar en su naturaleza el valor de documento histórico y estético.

El arte del siglo XXI ha abierto un nuevo campo de acción, en el cual la moda ha entrado en los museos elevando su categoría creativa y, convirtiendo al diseñador en artista y sus confecciones en piezas de museos.

De ahí que los artistas plásticos también hayan comenzado a diseñar trajes. Tratando de alejarse del prejuicio que les definió como artesanos, manufacturaron sus productos estéticos, intentando hacer que se equiparase el trabajo del diseñador al del artista. De hecho basta recordar los numerosos artistas que, aprovechando la inebriante creación artística, investigaron el arte eternizándose, unos con los vestidos y, otros, piezas artísticas.

Encerrando en sí el entusiasmo con el cual fusionaron arte y moda, las más actuales aproximaciones plásticas se asemejan a instalaciones de moda en las cuales, traduciendo los aspectos formales con una apariencia especular, atrapan y proyectan la nueva imagen del artista. Desarrollando una labor artesanal, resultado de habilidades y expresiones estéticas, diseñaron vestidos en consonancia no sólo con las formas y con los colores, sino que definieron la identidad de que "*(...) un vestido fue una obra de arte.*"<sup>361</sup>

---

<sup>361</sup> Vilar, J. M. 1975. p. 33.

Pero la institución de la moda mantiene unos marcados límites en las pretensiones textiles, a pesar de un consentido capitalismo por constituir exposiciones de trajes y vestidos en importantes organismos. Por otra parte, este deseo de enaltecerse intelectualmente a través de su labor, ha llevado a varias firmas de lujo a fundar contemporáneamente instituciones para la promoción del arte postmoderno, estableciendo vínculos con el mundo de la plástica que se reflejan en las secciones culturales de las revistas de moda.

Reordenando sus colecciones existentes, estas textiles fuentes documentales constituyen elementos de investigación acerca de las indumentarias, reliquias de famosos monarcas que conservaron sus vestidos oficiales.

Ajustándose a la problemática de la actual guionización de la museología, los trajes conservados se presentan como una importante fuente para el rescate sociológico de los testimonios históricos de la indumentaria. Al respecto, las firmas de moda han customizado su nueva intelectualidad y proyección que, diluyendo nuevos recursos nacidos del universo de la plástica, emularon la conversión de las artes durante el Renacimiento con subordinadas artes textiles e humanistas, cuya principal base es la entrada triunfal en el Museo de Arte.

Una de las importantes funciones del arte contemporáneo de la moda es actualizar su pasado con un presente que se desdibuja con las líneas de la cotidianidad. Pero fue en el siglo XIX cuando los museos se interesaron por la conservación de estos testimonios remotos de un perecedera naturaleza ceremonial, que constituyeron los primeros museos de las artes decorativas y suntuarias, haciendo espacio a la indumentaria.

Esta interdisciplinariedad entre las imágenes de moda y su consumo artístico ha dado lugar a una búsqueda de renovación de las distintas ramas de la cultura, provocando una intensa interconexión que dista del frescor revolucionario del arte total de las vanguardias históricas. A pesar de este enaltecimiento, se ha comprobado una fusión arte-vida que, resaltando la adopción de una producción artística serial, ha exigido una superficialidad y vulgarización por parte de la cultura de masas.

Por todo ello, es habitual asistir a exposiciones sobre la obra de creadores y modistas del pasado, como la que Diana Ureelad ideó con las creaciones de los modistas franceses. También en el Museo André Jacquemart se dedicó una retrospectiva acerca del gran Poiret con los vestidos novedosos, prelujiendo la revolución cultural provocada en 1984 con la muestra de Schiapparelli.<sup>362</sup>

### ***La moda se expone***

Bastaría con citar uno de los aforismos de los más importantes estilistas e intelectuales del siglo XX para disipar las nubes que alejaban la costura de la literatura, en concreto de la cultura en general, reanudando aquel antiguo binomio forjado con el fuego de la inspiración creativa que protagonizaron intelectuales y poetas, como Honoré de Balzac y Oscar Wilde, en revistas, periódicos o tratados acerca de la moda del siglo XIX. Irónicamente tratado por Charles Baudelaire, se legitimizaba la consonancia de la moda con la sensibilidad humana que, presupuesto ornamental de esta ostentada perfección, preconiza una rigurosidad expositiva en las estridencias artísticas 'pre-minimal'.<sup>363</sup>

En la génesis del gusto moderno y contemporáneo, de matriz sinusoidal, concordando evidentemente con la opinión de André Courreges<sup>364</sup>, en 1908 Adoolf Loos<sup>365</sup> se coronó padre espiritual de la estética actual con su crítico artículo *Ornament und Berbrechen (Ornamento es Delito)*, acompañado casi veinte años después, por el imperativo del racional Mies van der Rohe *Less is More (Menos es más)* que reinterpretado, en una lectura postmoderna, por el *Less is Bore (Menos es Aburrimiento)* de Robert Venturi, plasmó los contradictorios, pero al mismo tiempo convergentes vectores del plurilingüista mestizaje cultural de este comienzo del siglo, huérfano del sofisticado *millenium-bug*.

En la aldea social postmoderna del siglo XXI, acelerada por la dinámica del capitalismo estético, el *gap* cultural, se alimenta de sueños e inspiraciones, manipulados por los nuevos diseñadores que, mediante la transpiración simbólica de elementos decorativos y funcionales, cortan la identidad, tanto personal como pública,

---

<sup>362</sup> König, R. 2002.

<sup>363</sup> Loría V. En *Lápiz*. 2003. N° 197 pp. 26-35.

<sup>364</sup> Lemoine-Luccioni, E. 1983.

<sup>365</sup> Calefato recuerda que Adol Loos tildaba el adorno, sobre todo, el femenino, de "atroz capítulo de la historia de la civilización". Calefato, P. 2002. p. 73.

customizándola según los medios de una nueva civilización, caracterizada y protagonizada por el *homo consumans*. Esta realidad alberga y custodia en sí, la escena de la plurifuncionalidad social del entorno industrial que, revestida del actual *allure* mediático, teje y adorna una anónima tierra de nadie, definida por unos límites imprecisos, en la cual los únicos habitantes son los vestidos, enfrentados en una pacífica guerra civil, protagonizada por los 'vestidos-prendas', actuales gurús cosmopolitas de los desfiles y los 'vestidos-piezas', esculturas de la *celebrity* internacional.

Sobre este *tapis roulant* imaginario, portador positivo de los nuevos valores sociales, los extremos están representados por estos dos polos opuestos, pero no antagónicos, de *stylists* y de artistas, divos de la simple y más amplia categoría de modistas, dentro de la cual, se encierra el inmutable abismo, constituido por el sencillo universo del *prêt à porter* y de la *haute couture*.

En el *backstage* de la costura, este *continuum* formado por kilómetros de tela, entrega al mundo de las artes, una específica visión de la sociedad, definida por Rossi-Landi como el concreto elemento humano<sup>366</sup>, donde reina la cultura del *fast*, proporcionando dogmas, no siempre ortodoxos, de una nueva religión que se configura como la estetización de la apariencia.

En este escaparate mediático de fácil lectura, pero de difícil comprensión, el ejercicio diario de la belleza y sensualidad, traducido en su más alta celebración en la moda, se ha convertido en una eterna búsqueda hacia una inalcanzable perfección, creativa y material, en la cual las formas hedonistas y vitales constituyen su sello de identidad de un mercado perfilado internacionalismo, basado en las texturas de la personalidad de su creador.

El positivar este negativo, anónimo y apolide de las dinámicas de la cultura contemporánea, revela la imagen de este doble ego latente que, a veces consigue transformarse en una artística bipolaridad de los vestidos, genios involuntarios de la *fashionable* faceta de la vida, amplificada por los públicos focos resplandecientes.

---

<sup>366</sup> Rossi-Landi, F. 1985.

Efímeras pero nunca superficiales, las verdaderas personalidades de los vestidos de última generación, filtran los caracteres de este patriciado urbano, amortiguando sus deseos y ansias, al ritmo de gurú post-moderno que, a través del sorprendente interés en y por la actual *upper-class*, transmiten una renovada interpretación económica y estructural de esta época, siendo inspiración y escenario de las actuales colecciones. Comerciales y simbólicos al mismo tiempo, los vestidos viajaron indemnes entre las estrechas metáforas de 'templos del yo' y de 'body language privado y universal', sobreviviendo al cliché de los famosos quince minutos de celebridad.

Protagonista única de las páginas internacionales de revistas y catálogos, la ropa se asoma descarada al nuevo mundo de este siglo, proponiéndose con su nuevo *look*, en su faceta más madura, adquirida en su natural evolución entre la *personal memory* y la *decorative attitude*. Orgullosa de su importante transformación, la moda vive esta nueva etapa de su coloreada vida, como una culturización glamourosa de sus modos y de sus costumbres que, heredadas por el proceso de ósmosis metropolitano por el nuevo *gotha* financiero, su único señor, absoluto e indiscutible, en las fluctuaciones de los gustos y de las estrategias del mercado. Este régimen impone un nuevo *modus vivendi* interplanetario a los consumos, reinterpretando las necesidades y los deberes de los diferentes miembros de las nuevas tribus urbanas.

Con este cambio, debido en parte a la conclusión del dominio de la era tecnológica, la realidad social diaria se ha visto influenciada por el nuevo imperativo de los *humans resurses*, marcando la mentalidad y el moderno sentido común, por una más fácil, por ser más accesible, tradición cultural que, constituida sobre las poliédricas facetas del patrimonio humano y personal, se presenta con la innovadora función de mensajera de las evoluciones y de los avatares intergeneracionales.

A finales de los años setenta, con el nacimiento del fenómeno metropolitano y del cosmopolitismo, se intentó subrayar el vacío tanto físico como social de los habitantes de los grandes *interlands*, únicas víctimas de la rápida aceleración de los ritmos diarios de estas capitales apersonales, a los cuales se les obligaba a adaptarse a las exigencias del *fast* y a uniformarse a una serenidad de imagen imperante que, hija del asociacionismo por un lado y, de *yuppies* por el otro, durante la década de los

ochenta, promulgaban el vestir como estereotipo *casual*, marcado por un excentricismo desenfadado de la vida misma.

La década de los *eighties* que, se exhibían hedonísticamente, profesaba la moda como contextualización social por medio del vestido, único producto en el mundo del mecanismo colectivo que, como 'deber' social, se presentaba ironizando en su más intrínseca esencia a través del valor 'Stop the fashion system'<sup>367</sup>, resucitado en este contemporáneo *revival* mediante el *repêchage*.

Reinterpretando a principio de los noventa, el vestido 'a través de las tops'<sup>368</sup>, es el medio de expresión de la etiqueta y de las *griffe*, inolvidable sujeto y objeto de los más famosos enunciados de la época, traductores de las tranquilas existencialidades de las formas depuradas y de ritmos zen. Ahora, en el amanecer de este nuevo milenio, las etiquetas tienen prerrogativa de ser interiorizadas por el individuo, simplemente son.

El nuevo siglo XXI, bautizado en la religión de lo mediático, reconoce la moda como un sistema comunicativo<sup>369</sup>, vehículo de una fruición de signos, sobre el cual circulan los ideales y las aspiraciones con los estilos y las apariencias<sup>370</sup>. Buscando en valores y referencias establecidos, por ser parte de una antigua tradición, el mercado se propone a la necesidad social de seguridad como pequeña carterista de los decenios pasados, confeccionando el ritual del *mix* estético y estático, como nuevas formas de arte.

Ensambladas sin colmar el espacio de inútiles palabras, las prendas se imponen como nueva modalidad de comunicación, irradiando informaciones contradictorias, silenciosas y explicativas, utilizando el único verbo necesario en el internacional lenguaje de la industria mundana: la magia de la creación. Este imperceptible estallido artístico, contamina el territorio comercial alterando los valores de producción y serialidad. Se puede interpretar como *trai-d'union* de los dos mundos, la *haute-couture* y el arte, ajenos y desconocidos el uno al otro, en un intento de mantenerse voluntariamente paralelos, evitando contactos que pudieran manchar perfiles y planos, prueba de una contaminación.

---

<sup>367</sup> Lema de la colección Meschino 1989.

<sup>368</sup> Calafato, P. 2002.

<sup>369</sup> Dorfles, G. 1969.

<sup>370</sup> Calafato, P. 2002.

Este matrimonio, moda y arte, impulsado y forjado con el fuego de los *sponsor*, protagonizó el gran escándalo en la Bienal de Florencia de 1996, organizada por Germano Celant. Compañeras del mundo de la economía, procedentes de mundos distintos, estas dos heroínas de la cultura contemporánea, se han socorrido mutuamente en distintas ocasiones, forzando la inaccesible puerta del mundo industrial canjeando las necesidades burguesas por evoluciones filo-estéticas, en el empleo de museos y galerías como perfecto escenario.

### ***Las artísticas intrusiones de la moda***

En el indefinido terreno de la filosófica fusión de la naturaleza del arte y la índole íntima de la moda, las esculturas y las prendas se pierden en la laberíntica laguna de una fácil banalización simplista<sup>371</sup>. Esta perspectiva de una vida intrínseca a la esencia compenetrada en la idea, conformaba una unidad en la cual se ha entretejido el codificado estatus de un lujo de exigentes objetos<sup>372</sup>. La comunicativa intersección de estos polos –aparentemente opuestos- recuerda la continua intromisión de la moda en el mundo de las artes que, por no ser otra expresión artística, pone una creativa tilde en el efímero eterno presente: *“Como decía Balenciaga, al diseñar un vestido, uno se puede sentir pintor, escultor, poeta.”*<sup>373</sup>

Declarándose libre y autónoma de los antiguos decálogos artesanos, se ha convencionalizado con aproximaciones iconográficas en las públicas apariencias vestimentarias<sup>374</sup>. Esta correlación entre la moda y las artes representa la potencial conciencia de la actual dimensión del glamour que, fijada en este presente mundano, se manifiesta también en las concretas constelaciones individuales de esta condición arquitectónica. Al respecto, Benjamin declaraba:

---

<sup>371</sup> Guinot, O. En *Lápiz*. N°197. 2003. pagg.36-43.

<sup>372</sup> Dorfler, G. 2002.

<sup>373</sup> Tomás, F. 2001. p.58.

<sup>374</sup> Deslandres, Y. 1987. pp.30-43.

*"Moda e architettura appartengono all'oscurità dell'attimo vissuto, alla coscienza onirica del collettivo."*<sup>375</sup> Como parte integrante de la estructura arquitectónica, el vestido sustituye a potenciales cariátides:

*"Oppure accade che l'abito sia parte integrante della struttura architettonica, come avveniva con le cariatidi e i telamoni: corpi rivestiti - soprattutto le prime - nei quali l'abito svolgeva anche una funzione estetica richiamando il costume coevo"*<sup>376</sup>.

A principios del siglo XX se forjaba este mecanismo de la moda que convierte la utilización del vestido en un armónico equilibrio de líneas y proporciones, en la correspondencia de colores yuxtapuestos en la forma que perfila la construcción de figura humana. De hecho Henry Michaux y Carlyle escribía en Sartor Resartur:

*"...en todas sus modas y empresas sartoriales, se encontrará escondida una idea arquitectónica. Su cuerpo y el paño son el solar y los materiales en el cual y con el cual se edificará el edificio embellecido de una persona. Que fluya graciosamente, con túnicas plegadas y calzadas con leves sandalias, o que se alce en altos tocados o en medio de picos y lentejuelas y faldas acompañados, o que se hinche quizás en gorguera almidonada o en ahuecadas crinolinas, eso dependerá siempre de la naturaleza de la correspondiente idea arquitectónica..."*<sup>377</sup>

Por esto, muchos estilistas confiesan su deuda con la arquitectura que, evidente en las geométricas simetrías de Beranhyer señala la plasticidad de las creaciones de Andrés Courrêges, remitiendo al revolucionario Paco Rabanne. Estos dos últimos estilistas, formados como arquitectos<sup>378</sup>, anhelan una belleza de líneas puras que, en busca de una total adaptación al cuerpo, rentabilizan una nueva cómoda libertad de movimientos, ya profetizada por el poeta Baudelaire:

*"Añadamos que el corte de la falda y del corsé es absolutamente diferente, que los pliegues están dispuestos con un nuevo sistema y, por último, que el gusto y el porte de la mujer actual dan a su vestido una vida y una fisionomía que no son los de la mujer antigua. En una palabra, para que toda la modernidad sea digna de*

---

<sup>375</sup> Benjamin, W. En Calefato, P. *Moda e Architettura Corpi moderni nell'abito del mondo.* <http://xoomer.alice.it/pcalefato/index.htm> [Consultado el: 22 de Mayo de 2006.]

<sup>376</sup> Ibidem.

<sup>377</sup> Carlyle, T. En Gavarrón, L. 1983. p.98-99.

<sup>378</sup> Rivière, M. 1996.

*convertirse en antigüedad, es necesario que se haya extraído la belleza misteriosa que la vida humana introduce involuntariamente.*<sup>379</sup>

Precisamente representado con estas palabras, este proceso mecánico de la moda ha introducido una caduca dignidad actualizada que, como proponía Theodor Adorno, ha modificado la existencia con respecto al alma y al cuerpo. Este historiador -aportando el famoso ejemplo de la música jazz extrapolada de las rígidas dinámicas culturales- ponía el acento sobre este manipulador control histórico que, ejercido por parte de la sociedad sobre la moda misma, plantea una atemporalidad contingente a la perpetua instigación del misterioso círculo vicioso de la moda eternamente nueva.

Por otra parte cohabitan también los 'modistas decoradores'<sup>380</sup> quienes, democratizando la moda con el *prêt-à-porter*, redefinieron las necesidades del siglo XX inspirándose en el arte como un simple préstamo o una cita de arquetipos por parte de estos creadores. Al respecto, el modista Puelles sostiene que estos estilistas no sólo inventan, sino que imitan las formas y los colores de la naturaleza<sup>381</sup>, respondiendo a las influencias de nostálgicos movimientos románticos que se materializan en sueños de telas. Baudelaire, añadía que:

*"Sin duda es excelente estudiar a los antiguos maestros para aprender a pintar, pero no puede ser más que un ejercicio superfluo si su finalidad es comprender el carácter de la belleza presente. Los ropajes de Rubens o Veronés no les enseñarán a hacer el muaré antiguo, el satén a la reina, o cualquier otro tejido de nuestras fábricas, levantando, balanceando por la miriñaque o las faldas de muselinas almidonada. El tejido y el grano no son los mismos de las telas de la antigua Venecia o de las que se llevaban en la corte de Catalina.*<sup>382</sup>

Esta constante fuente de inspiración fundamenta también la más contemporánea simbiosis de la *Haute Couture* con las vanguardias artísticas que, no sólo como sistema de beneficiosos ingresos económicos, constituye el auténtico 'ideal moderno'<sup>383</sup>. Matizando las características propias, la moda se inserta en un proceso de rupturas y retrocesos que, a través de los remakes y de los *revivals*, se configura

---

<sup>379</sup> Baudelaire, C. 1985. p. 362.

<sup>380</sup> Vilar, J.M. 1975. p. 37

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> Baudelaire, C. 1985. p. 362.

<sup>383</sup> Lipovitesky, G. 1987. pp. 112.

con fórmulas convencionales de sus estructuradas variaciones acerca de los significados de un lógico *cliché* de la época. De hecho la constante de la moda, como la de las vanguardias, consiste en nacer en contra de lo antiguo para sucumbir a la espada de lo nuevo.

### **ALGUNAS REFLEXIONES FINALES**

La investigación llevada a cabo, trata y considera la moda, motor de la articulación y de la configuración del sistema social histórico, tanto en época moderna como contemporánea. Por esto, sopesando las circunstancias sociales y culturales propaga valores universales de su imagen y se estriba en la decodificación de su organización contemporánea. Acerca de los conceptos, de los valores y de los procesos evolutivos de la moda -no sólo patrimoniales y culturales, sino también artísticos- se ha estructurado esta investigación.

Se ha estudiado la moda en el contexto general que permite observar como la moda se inserta en la sociedad y en su cultura. Esta perspectiva resalta tanto su vinculación como también evidencia los factores que le proporcionan su más peculiar mirada multidisciplinar de los cuales se han servido disciplinas diversas como la Antropología y la Sociología, la Historia del Arte y la Historia del Consumo. De hecho, este enfoque histórico -obligado por el desarrollo de este trabajo- revela el papel de la moda y de la indumentaria como el testigo y el metrónomo de su época.

Defendiendo la moda de los ataques que la conectaron históricamente con la frivolidad y la vanidad, este proyecto estipula y sella un poliédrico e interesado maridaje de los intrínsecos valores de los hábitos y de la cultura de la moda. Por esta razón, en los cinco capítulos, se aborda este fenómeno –de la moda, del vestido y del vestir- en sus específicos intervalos históricos por haber puesto de manifiesto los procesos de movilidad, de perpetuación y, sobre todo, de reproducción cultural.

Esta apariencia disfrazada de artificial subjetivismo defiende un atípico concepto de la identidad de la moda en la historia. A través de esta revisión contextualizada, se ha estudiado el vestido y, consecuentemente, la moda como uno de los más

importantes termómetros culturales que, seña patrimonial cosmopolita, se actualiza por su valor polifacético de su esencia, que implica la aspiración de su representación a la cual contrapone la gráfica artificiosidad figurativa. Siguiendo las pautas de la literatura anglosajona sobre la moda, se ha optado por teorizar acerca de la moda y del vestido que encarnan el cuerpo en el complejo contexto social en el cual se mueven sus actores sociales, como ha estudiado Entwistle. Se ha analizado la manera en que la moda encarna al cuerpo, convirtiéndole en social e identificable y, de cómo a través de esta representación sea de notable importancia para la sociedad moderna.

En el primer capítulo se ha intentado reivindicar del vestido como seña y signo de la identidad patrimonial, no sólo por ser el producto final de una cadena de actividades -industriales, económicas y culturales- sino también por ser reflejo de la sociedad misma y de la propia cultura. El análisis de la sistemática y periódica evolución de este fenómeno se constituía en la manifestación de los valores -icónicos y culturales- de estos diferentes momentos culturales. De hecho, la indumentaria y el vestido muestran las influencias de las mentalidades en la cultura -sobre todo en el actual patrimonio occidental- por su fundamental impacto y su significativo contenido, en las modalidades de la individual acción interpersonal, extrapolando el impacto y su relevante importancia en la sociedad.

En cambio, en "La aparente vanidad de las imágenes especulares" que da título a uno de los epígrafes de este estudio, dedicado al estudio las imágenes, se ha intentado disipar la laberíntica semiótica que encorseta el fenómeno de la moda. Aclarando la imprecisión terminológica y semántica, se ha procurado simplificar la confusión existente acerca de la moda, del *habitus* y del vestido.

Se han definido las constantes que la definen como fenómeno social -encarnando el cambio continuo y su tendencia a la autodestrucción- con el cual se manifiesta históricamente. De hecho la significación del concepto de moda abarca y desborda a la simple creación de la historia del arte manualística, fundamentándose en un transcendental lenguaje que -específico y estilístico- se eterniza en una periodicidad y evidente caducidad temporal. Por eso, situándola dentro de un complejo contexto social de contradicciones que se generan en su insita naturaleza de progreso y tradición -a través de reconocerse dentro de un determinado grupo social- permite su integración.

Motor y vehículo de estos valores epocales, la moda se ha balanceado entre la efímera conciencia vestimentaria y su más innovadora redefinición que, reiteradamente fijadas en icónicas necesidades, asienta su polifacética significación en la bipolar identidad de *Habitus* y vestido. De hecho, gracias a la teoría de Bourdieu se pudo superar el determinismo objetivista y el subjetivismo, representado por el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales, los sujetos perciben el mundo y actúan en él.

Conectando con los modernos mitos de su historia, en 'El alba textil de una inauguración moderna' se ha demostrado el central movimiento pluridireccional de este fenómeno, en lugar de propagarse sólo desde una sola fuente o por 'filtrarse hacia abajo' -en palabras de Brahm- para llegar de las élites a las masas. Con esta narcisista visión hedonista, la indumentaria sustenta y mantiene su constante diferenciación social, perpetuando unas efímeras aspiraciones personales. Superando la importancia de una necesaria ostentación de la jerarquía social, el vestido reproduce las diferencias y las connotaciones clasistas de los rangos, ocultando unos igualitarios aspectos sociales.

En este sentido, la moda como instrumento de distinción de clases, reproduce la segregación social y cultural, y comprende una de las temáticas más representativas de las teorías posmodernas. Esto se debe a su condicionante de reflejo de la sociedad y de la cultura misma por medio de la cual difunde y propaga los valores contemporáneos y actuales. En efecto, tal y como se ha expuesto en 'Aldea global', la moda y su sistema de vestidos y de prendas se presenta defendiendo y abanderando eternos mensajes comprometidos, escenificados en el tiempo compasado con el ritmo de modelos por ser el vehículo -y no sólo la expresión- de una de las más complejas industrias culturales modernas.

Se ha intentado recalcar que para comprender el cuerpo en la cultura, es necesario entender como el cuerpo se relaciona con la experiencia corporal en la vida cotidiana a través de sus experiencias y de sus prácticas indumentarias. Examinando la forma en que la moda se traduce en prenda y como el cuerpo social es interpretado y encarnado en la experiencia práctica del 'vestirse', se resaltaba la necesidad de indagar cómo se traducía y se traduce este fenómeno en el cuerpo vestido: la moda

interpreta el abstracto valor de las fórmulas corporales; el vestido las traduce en la realidad cotidiana.

Resaltando el compromiso gráfico y figurativo que la moda siempre estableció con el mundo de las artes, en 'La moda artística', se ha explorado el amplio abanico que el concepto moda abarca y que desborda de la mera creación artesanal y manualística teorizada por la historia del arte.

Su evidente nexo con el que el arte se nutre de la moda -y viceversa- representa los estímulos extrínsecos y endógenos del creador expresados en su potencial voluntad creativa que se materializa en el hecho artístico. Por eso, trascendiendo el argumento de la pura estética -desde los años setenta- la moda y su estructura forman parte no sólo del firmamento de la *grand arte*, por haber entrado en los 'consagrados templos de la erudición, sino que se reconoce y se define su institucionalidad y, consecuentemente, su gestión, en el ámbito del llamado patrimonio cultural.

En conclusión, a partir de los presupuestos de los que se partía y a través de la metodología empleada se ha intentado expresar de qué forma la moda se ha insertado en los determinados y diferentes contextos históricos de las sociedades pasadas, a partir de las características y de las costumbres de sus actores sociales. En esta investigación se ha expuesto la necesidad de evidenciar vínculos entre la moda y los individuos, reconfigurando los parámetros de esta práctica social contextualizada en la historia.

Comprender la moda y la vestimenta supone entender la relación entre los diferentes cuerpos, como la práctica corporal que implica las diarias negociaciones existentes entre 'moda' e 'indumentaria'. Dentro de este cotidiano marco, los cuerpos se vuelven sociales, ubicándose en su contexto y ejerciendo unas prácticas individuales dirigidas al cuerpo: este vestir se convierte en práctica de la compleja relación dinámica entre el cuerpo, la ropa y la cultura.

En síntesis, se ha procurado proporcionar una visión general pero al mismo tiempo interdisciplinar de la filosofía de la moda y de la indumentaria considerando, como declaraba Rivière, que la moda es difícil de encorsetar en unas páginas. La

moda se halla víctima de una inquietante euforia de las novedades, de una delirante fuga de su pasado y de una despreocupada celebración de su presente.

### **BIBLIOGRAFÍA**

- Alvira Martín, F. *Metodología de la evaluación de programas. Cuadernos metodológicos*. N° 2, Centro de Investigación sociológicas. 1991.
- Argullol, R. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona. 1991.
- Aristóteles. *Obras Completas*. 18 Vols. Madrid. 1988/2005.
- Aubert, A.y otros. *Dialogar y transformar. Pedagogía crítica del siglo XXI*. Barcelona. 2004.
- AA.VV. *Vocabulario técnico de tejidos*. Centre International d'estudes des Textiles anciens. Barcelona. 1963.
- Ballart Hernández, J. *Gestión del Patrimonio Cultural*. Terrassa. 2001.
- Balzac, H. de. *De la vida e elegante*. Madrid. 1949.
- Barile, N. *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*. Roma. 2005.
- Barnard, M. *Fashion as communication*. Londres. 1996.
- Barnes, R.y Eicher, J.B. (comps.). *Dress in Grendre: Making and Meaning*. Oxford. 1992.
- Barreiro, A.M. *Hacia una nueva cultura de la moda*. La Coruña. 1998.
- Barril Vicente, M. M. "Museos, presentación del patrimonio y sociedad". *Revista de Museología*. 1998. 13: 112-117.
- Barthes, R. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona. 2003a.
- Barthes, R. *Scritti*. Turín. 2003b.
- Barthes, R. *Historia y Sociología del vestido. Algunas observaciones metodológicas*. Annales. 1957.
- Barthes, R. *Lenguaje y vestido*. Critique. 1951.
- Barthes, R. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi Critici III*. Turín. 1985.
- Baudelaire, C. *Le peintre de vie moderne*. París. [trad.cast. *El pintor de la vida moderna*. Madrid. 1985.].
- Baudrillard, J. *L'autre par lui même*. París. 1987. (Trad. cast.: Baudrillard, J. *El otro por sí mismo*. Barcelona. 1997.).

- Baudrillard, J. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona. 1974.
- Baudrillard, J. *La transparencia del mal*. Barcelona. 1991.
- Bauman, Z. *Modernity and ambivalence*. Cambridge. 1991.
- Beaton, C. *El espejo de la moda*. Barcelona. 1990.
- Beaulieu, M. *El vestido moderno y contemporáneo*. Barcelona. 1971.
- Bell, Q. *Mode et société. Essai sur la sociologie du vêtement*. París. 1992.
- Bello Urgellés, Carmen; Borrell Crehuet, Àngels. *El patrimonio bibliográfico y documental: claves para su conservación preventiva*. Gijón. 2001.
- Berman, M. *All that is sold melts into air: the experience of modernity*. Londres. 1983. [trad.cast. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Madrid. 1991.].
- *Bibliografía de diseño y moda*. Centro de promoción de diseño y moda. Madrid. 1990.
- Birriel Salcedo, M.M<sup>a</sup>. "Los usos de la moda: de la acomodación a la creación artística. El ejemplo de una comunidad rural granadina: Santa Fe. 1500-1550", en Montoya Ramírez, M<sup>a</sup> Isabel. *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Granada 2002.
- BOE de 20 de junio de 1985.
- Bogatyrev, P. *Semiotica della cultura popolare*. Verona. 1983.
- Bohlen, M. von. *La moda*. 9 vols. Barcelona. 1944.
- Bonachero Cano, A. M. "El folclore de la moda y la moda del folclore: un antimetábole inútil o un paseo por el Museo de la Moda" en Montoya Ramírez, M<sup>a</sup> Isabel. *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Granada 2002. pp.61-67.
- Borrás Gualís, G. M. *Teoría del Arte I: las obras del arte*. Madrid. 1996.
- Boucher, F. *Histoire de costume en occident de l'antiquité à nos jours*. París. 1965.
- Bourdieu, P. *The polity reader in society theory*. Cambridge. 1994.
- Bourdieu, P. *La distinción*. Madrid. 1979.
- Bovero, M. "Modernidad" en Cruz, M. *Individuo, Modernidad, Historia*. Madrid. 1993. pp. 97-112.
- Braham, P. "Fashion: Unpacking a cultural production". En Du Gray, P. (comp.). *Production of culture, culture of production*. Londres. 1997.

- Braudel, F. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, Xve – XVIIIe siècle*. Paris. 1979.
- Brea, J.L. *1 ruido secreto. El arte en la era postmoderna de la cultura: palabras de arte*. Murcia. 1996.
- Breward, C. *The culture of fashion*. Manchester. 1994.
- Brewer, J. y Porter, R. *Consumption and the world of goods*. Nueva York. 1997. p.73.
- Bruner, J. *La educación para la cultura*. Madrid. 1997.
- Burke, P. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona 2001.
- Bustamante, E. (coord.). *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona. 2004.
- Buttazzi, G. *Moda, arte, storia e società*. Milán. 1981. Barthes, R. Scritti. Società Testo Comunicazione. Torino. Einaudi.1995
- Calefato, P. *Lusso*. Roma. 2003.
- Calefato, P. *Moda y Cine*. Valencia. 2003a.
- Calefato, P. *Discipline della Moda*. Nápoles. 2003b.
- Calefato, P. "Il Linguaggio del vestire e della Moda", in *Linguaggi*. Bari. 2003c.
- Calefato, P. "Mode e Riproduzioni sociali", in *I Consumi. Una questione di genere*. Roma. 2003d.
- Calefato, P. *Moda, corpo e mito*. Roma. 1999.
- Calefato, P. "Mode e Contagi Sociali", in *Il Contagio e i suoi Simboli*. Pisa. 2003e.
- Calefato, P. *Mass Moda*.Bari. 2001.
- Calefato, P. *El sentido del vestir*. Valencia. 2002.
- Calefato, P. *Il Corpo Rivestito*. Bari. 1986.
- Calefato, P. "'Light my fire': fashion and music" en *Semiótica* 136-1/4.2001.pp. 491-503.
- Calefato, P. *Moda & Mondanità*. Bari.1992.
- Calefato, P.; Poncio, V.A. y Petrelli, S. *Fondamenti di filosofia del linguaggio*. Roma. 1994.
- Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*.1991.p.15.
- Caravia, S. *La biblioteca y su organización*. Gijón.1995.

- Carlyle, T. *Sartor resartus*, libro I, cap.VIII. En Gavarrón, L. La mística de la moda. Barcelona. 1989.
- Carr, S.C. *Globalization and Culture at Work. Exploring their Combined Glocality*. Boston. 2004.
- Carrión Gútiérrez, M. *Manual de bibliotecas*. Madrid. 1993.
- Carrizo Sainero, G; Irureta-Goyena Sánchez, P.y López de Quintana Sáenz, E. *Manual de fuentes de información*. Madrid.2000.
- Cassier, E. Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. México. 1945.
- Colbert, F.y Cuadrado, M. *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona. 2003.
- Coleridge, N. *La conspiración de la moda*. Barcelona. 1989.
- Connor, S. *Cultura Postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid. 1996.
- Contini, M. *La moda nei secoli*. Milán. 1965.
- Costa, J. *Diseño, comunicación y cultura*. Madrid. 1994.
- Craik, J. *The face of fashion*. Londres. 1993.
- Cruz Sánchez, P.A. *la vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia. 2000.
- Cruz Sánchez, P. A. y Hernández Navarro, M.A. (eds.) *La fotografía del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia. 2004.
- Cuenca Cabeza, M. *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del ocio*. Bilbao. 2000.
- Davenport, Th. H.y Prusak, L. *Working knowledge*. Boston. 1998.
- Davis, F. *Fashion, culture and Identity*. Chicago. 1992.
- Deslandres, Y. *El traje imagen del hombre*. Barcelona. 1987.
- Deslandre, Y.y Muller, F. *Histoire de la moda au XX siècle*. París.1986.
- Díez Borque, J. M. "Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español". En AA.VV. *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Barcelona. 1986. pp. 11-40.
- Díez Carrera, C. (Coord.) *Los materiales especiales en las bibliotecas*. Gijón. 1998.
- Dorfles, G. *El kitch. Antología del mal gusto*. Barcelona. 1968.
- Dorfles, G. *Nuevos Ritos, nuevos mitos*. Barcelona.1969.
- Dorfles, G. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona. 1969.

- Dugast, J. *La cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona. 2003. págs. 117- 121.
- Edwards, T. *Men in the mirror: men's fashions and consumer society*. Londres. 1997.
- Elias, N. *The history of manners: the civilizing process*. Nueva York. 1978. [trad.cast. *El proceso de civilización*. Madrid. 1988.].
- Elster, A. "Mode". En *Handwörterbuch der staatswissenschaften*. Jena. 1925.
- Entwistle, E. *El cuerpo y la Moda. Una visión sociológica*. Barcelona. 2002.
- Ehmeretalt, H.K. *Miseria de la comunicación social. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Barcelona. 1977.
- Eliot, T.S., *The complete poems and plays of T.S.Eliot*. London. 1982.
- Estepa, J., Frieria, F. y Piñeiro, R. (Eds.). *Identidades y territorios. Un reto para la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Oviedo. 2001.
- Ehmeretalt, H.K. *Miseria de la comunicación social. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia*. Barcelona. 1977.
- Fabris, G. *Sociología del consumi*. 1971. p. 66.
- Fausrschou, G. "The fassion apparatus and the deconstruction of postmodern subjetivity". En Connor, S. *Cultura Posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid. 1996. pp. 140-141.
- Featherstone, M., Hepworth, M. y Turner, B. *The body: social process and culture theory*. Londres. 1991.
- Fernández-Costa, R. "Retroatimentaciones". *Lápiz*. N°197. 2003. pp.44-49.
- Fernández García, D. "El marketing en la gestión de museos públicos". *Revista de Museología*.13: 118-121.1998.
- Fernández Salinas, V. *Indicadores para el diagnóstico sociocultural del territorio: propuestas metodológicas*. Sevilla. 1999.
- Fine, B. y Leopold, E. *The world of consumption*. Londres. 1993.
- Finkelstein, J. *The fasioned self*. Oxford. 1991.
- Fromm, E. *Psicoanálisis dr la civilización contemporánea*. México.1978.
- Flügel, J.C. *The psycologie of clothes*. Londres. 1930. [trad.cast. *La psicología del vestido*.].
- Francastel, P. *Pintura y Sociedad*. Madrid. 1984.
- Fortassier, R. *Les ecrivains français et la mode*. París. 1988.
- Gallego Aranda, S. En Montoya Ramírez, M<sup>a</sup> Isabel. *Moda y sociedad. La indumentaría: estética y poder*. Granada. 2002. pp. 7-9.

- Garber, M. *Vested interested: cross dressing and cultural anxiety*. Harmondsworth. 1992.
- García Ejarque, L. *Diccionario del archivero-bibliotecario: terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales propios de los centros documentales*. Gijón. 2000.
- García Canclini, N. "Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización". En *Informe mundial sobre la cultura: cultural creatividad y mercados*. París. 1999. pp. 157-182.
- García, M.A. "Moda, Modernidad y Literatura" en Montoya, M<sup>a</sup>. I. (ed.). *II Jornadas Internacional sobre moda y sociedad. La referencia estética de la moda*. Universidad de Granada. 2001. pp.137-15.
- Gates, B. *Camino hacia el futuro*. Madrid. 1997.
- Gavarrón, L. *La mística de la moda*. Barcelona. 1989.
- Gavarrón, L. *Mil caras tiene la moda*. 1983. Madrid.
- Gehelen, A. *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca. 1980.
- Gombrich, E.H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid. 1984.
- Gombrich, E.H. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona. 1982.
- Gómez de la Iglesia, R. (ed.). *Público y privado en la gestión cultural. I jornada sobre iniciativa privada y sector público en la gestión cultural*. Vitoria. 2000.
- Gómez Hernández, José Antonio. *Biblioteconomía: conceptos básicos para la gestión de bibliotecas*. Murcia, DM, 1999.
- Goncourt E.y Goncourt, J. *La femme au dix-huitième siècle*. París. 1887.
- Goncourt E.y Goncourt, J. *Journal: mémoires de la vie littéraire I-III*. París. 1989.
- Gómez Hernández, J.A. *Biblioteconomía: conceptos básicos para la gestión de bibliotecas*. Murcia.1999.
- Gorseline, D. *A history of fashion: A visual survey of costume from ancient time*. Londres. 1991.
- Gracián Dantista, L. *El galateo español*.Madrid, 1968. pp.114-115.
- Grandi, R. *Como parla la pubblicità*. Milán. Il sole 24 ore. 1987.
- Guillochon, B. *La globalización. ¿Un futuro para todos?* Madrid. 2003.

- Greenblatt, S. *Renaissance self-fashioning: from more to Shakespeare*. Chicago. 1980.
- Guinot, O. "Relaciones peligrosas" en *Lápiz*. Madrid. 2003. págs. 36-43.
- Giddens, A. *Modernity and self-identity: self and society in the late modern age*. Cambridge. 1991. [Trad. cast. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época moderna*. Barcelona. 1997.].
- Guillochon, B. *La globalización. ¿Un futuro para todos?* Madrid. 2003.
- Halbwachs, M. *L'évolution des besoins dans les classes ouvrières*. París 1933. p.133.
- Harris, M. *Teoría sobre la cultura en la era postmoderna*. Barcelona. 2000.
- Harris, M. *El materialismo cultural*. Madrid. 1985.
- Hegel, G.W.F. *Estética. II*. Turín. 1979.
- Hegel, G.W.F. *Poética*. 1979. p. 31.
- Heimann, H-P.; Knipschid, S.y Mínguez, V. *Ceremonias, ritos y representaciones del Poder*. Castelló de la Plana. 2004.
- Heidegger, M. *Ser y tiempo*. Madrid. 2003.
- Herranz M. "La pasarela es un espectáculo estético" en *Lápiz*. 2003. pp. 57-59.
- Huysmann, K. J. *À rebours*. París. 1978.
- Jarque, V. *Experiencia histórica y arte contemporáneo*. Cuenca. 2002.
- Jenkins, R. *Pierre Bourdieu*. Londres. 1992. En Entwistle, E. *El cuerpo y la Moda. Una visión sociológica*. Barcelona. 2002.
- KCI .*La Moda*. Barcelona. 2001.
- Kybalová, L. *das große bilderlexikon der mode*, dresde. 1980.
- Kohler, C. *A history of costume*. New York. 1963.
- König, R. *La moda en el proceso de la civilización*. Valencia. 2002.
- König, R., *Sociología de la Moda*. Barcelona. 1972.
- Kottak, C.P. *Antropología cultural: espejo para la humanidad*. Madrid. 1997.
- Kundera, M. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona. 1990.
- Kuspit, D. *Signos de psique en el arte moderno y postmoderno*. Madrid. 2003.
- Laver, J. *Breve historia del traje y de la moda*. Madrid. 1988.
- Leminie-Luccioni, E.*El vestido. Ensayo psicoanalítico. Entrevista con André Courrèges*. Valencia. 2003.
- Leopardi, G. "Dialogo della Moda e della Morte". En *Opere*. Tomo I. Milán.1956.
- Leopold, E. "The manufacture of fashion system", en Ash, J. y Wilson, E. (comps.). *Chic thrills*. Valencia. 1992.

- Levi-Strauss, C. "Historie et ethnologie", *Annales. ESC.* 1986. pp.1217-1231.
- Lipovetsky, G. *L'empire de l'éphémère.* París. 1987. (Trad. cast.: *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas.* Barcelona. 1990.).
- López Anaya, J. "Diálogo de la muerte y la moda" en *Lápiz.* Madrid. 2003. pagg.18-25.
- López Vilches, I. "Comunico luego existo. Valores añadidos en la relación patrimonio-usuario: sistemas de información y orientación mediante señales". *PH Boletín*, 19: 72-80.1997.
- López, J. A. "Los escaparates del Arte" en *Lápiz.* 2003. pp. 7.
- López Aguilera, I. *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal.* Gijón. 2000.
- Lotman, J. *La cultura e l'esplosione.* Milán. 1993.
- Lowenthal, D. *El pasado es un país extraño.* Madrid. 1991.
- Lurie, A. *The language of clothes.* Nueva York. 1981. [trad.cast. *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir.* Barcelona. 1994.].
- Marcial, M.V. *Epigramas Completos.* Madrid. 1991. p.326.
- Marcuse, H. *El hombre unidimensional.* Barcelona. 1970.
- Magán Wals, J. A. (Coord.). *Tratado básico de biblioteconomía.* Madrid. 2002.
- Marchetti, C. *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda.* Roma. 2004.
- Manual de biblioteconomía. Ed. Luisa Orera Orera. Madrid, Síntesis, 1998.
- Marrone, G. *La Cura Ludovico. Sofferenze e beatitudini di un corpo sociale.* Torino, 2005.
- Marrone, G. *Storia di Montalbano. Affermazioni e trasformazioni di un eroe mediatico.* Roma. 2003.
- Marrone, G. *C'era una volta il telefonino. Una ricerca socio-semiotica,* Roma. 2004.
- Marrone, G. *Estetica del telegiornale. Identità di testata e stili comunicativi.* Roma.1999.
- Marrone, G. *Il dicibile e l'indicibile. Verso un'estetica semio-linguistica,* Palermo. 1995.
- Marrone, G. *Il sistema di Barthes.* Milán. 2003.
- Marrone, G. *Stupidità e scrittura.* Palermo.1990.

- Marrone, G. *Sei autori in cerca del personaggio. Un problema di semiotica narrativa*. Turín. 1986.
- Marrone, G. y Landowski, E. *La società degli oggetti*. Roma. Meltemi.2001.
- Marrone, G. *Corpi Sociali*. Turín. 2001.
- Marrone, G. *Ancora su Barthes e la Moda. Relazione al V Congresso dell'Associazione internazionale di Semiotica Visiva*. Siena. 1998.
- Martín Vega, A. *Fuentes de información general*. Trea. 1995.
- Martín, M<sup>ª</sup>y Sarrate, M<sup>ª</sup>L. (coord.) *Evaluación y ámbitos emergentes en animación sociocultural*. Madrid. 1999.
- Martínez Millán, J. "La Monarquía Hispana de Felipe II", en *Felipe II y el arte de su tiempo*. Madrid. 1998. pp.13-28.
- Maruri Villanueva, R. *Vestir el cuerpo, vestir la casa. El consumo de textiles en la burguesía mercantil de Santander. 1750-1850*. 1990.
- McDowell, C. *Dressed to Kill: sex, power and clothes*. Londres. 1992.
- McLuhan, M. *El medio es el mensaje*. Buenos Aires. 1967.
- McLuhan, M. *Gli strumenti del comunicatore*. Milán 1967.
- McLuhan, M. *El medio es el mensaje*. Buenos Aires. 1967.
- McLuhan, M. *El aula sin muros*. Barcelona. 1968.
- McNay, L. "Gendre, habitus and the field: Pierre Bourdieu and the limits of reflexivity". En *Theory, culture and society*. Vol.16. n°un. 1999. pp. 95-117.
- McRobbie, A. *British fashion design: rag trade or image industry*. Londres. 1998.
- Merleau-Ponty, M. *The primacy of perception*. Evanston y Chicago. 1976.
- Merleau-Ponty, M. *The phenomenology of perception*. Londres. 1981. (Trad.cast.: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. 1985).
- Merlo Vega, José Antonio. *Biblioteconomía y documentación en Internet*. Madrid.1997.
- Miró Alaiz, "M. Interpretación, identidad y territorio. Una reflexión sobre el uso social del Patrimonio". *PH Boletín*, 18: 33-37.1997.
- Moda. *"Made in Spain"*. Madrid.2002.
- Molina Campos, E. *Teoría de la biblioteconomía*. Granada. 1995.
- Montoya Ramírez, M<sup>ª</sup>. *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*. Granada 2002.
- Monclús, A.y Saban, C. *La escuela global*. Madrid. 1997.
- Mondini Lugaresi, L. *Moda e costume*. Milán. 1964.

- Mora, C. "Cuánto cuesta un desfile". En *Yo Dona del Siglo XXI. N°18*. Madrid. 2005. pp. 50-55.
- Morales, M.L., *La moda, el traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX. (100-1973)*. Barcelona. 1947.
- Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España. 1890/1914. Madrid. 2003. (Catálogo de la exposición misma del 12/11/2003 al 11/01/2004)
- Narváez, P. (Coord.) *España de Moda*. Segovia. 2003.
- Novak, J.y Gowin, D. *Aprendiendo a aprender*. Barcelona. 1984.
- Núñez de Castro, A. *Libro histórico político, sólo Madrid es corte, y el Cortesano en Madrid*. Madrid. 1658. fol. 89.
- Orera Orera. L. (Ed.). *Manual de biblioteconomía*. Madrid, Síntesis, 1998.
- Paz, O. *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona. 1989.
- Pardo, T. "Dressing, vestido y arte" en *Lápiz*. Madrid. 2003. pagg.51-55.
- Pensato, R. *Curso de bibliografía: guía para la compilación y uso de repertorios bibliográficos*. Gijón. 1994.
- Pérez Rojas, J. *Elegantes de 1900*. catálogo exposición. Granada. Centro Cultural La General. 2000.
- Perniola, M. *La estética del S.XX*. madrid. 2001.
- Pinto Molina, (Ed.) M<sup>a</sup>. *La catalogación de documentos: teoría y práctica*. Madrid. 2001.
- Poiret, P. *Vistiendo la época*. Barcelona. 1989.
- Polhemus, T.y Proctor, L. *Fashion and anti-fashion: an antropology of clothing and adornment*. Londres. 1978.
- Praz, M. *Nnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid. 1981.
- Ramírez, J.A. *Medios de masa e historia del arte*. Madrid. 1997.
- Ramonet, I. *La tiranía de la comunicación*. Madrid. 1998.
- *Reglas de catalogación*. Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1999.
- Ricard, F.V. *Raison et passion: la mode*. París. 1987.
- Rivera, J. "Filosofía y protección del patrimonio: 'La memoria', un nuevo concepto del proyecto de conservación." En AA.VV. *Restaurar la memoria*. Valladolid. 2001.
- Rivière, M. *Diccionario de la moda. Los estilos del S.XX*. Barcelona. 1996.
- Rivière, M. *La moda, ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona. 1977.
- Rivière, M. *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid. 1992.

- Rivière, M. *El malentendido. Cómo nos educan los medios de comunicación*. Barcelona. 2003.
- Rossi-Landi, F. *Metodica filosofica e scienza dei segni*. Milán. 1985.
- Rouse, E. *Understanding fashion*. Londres. 1989.
- Rousseau, J.J. *Emilio o de la educación*. Madrid. 1969.
- Saltzman, A. *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires. 2004.
- Sande, E. "La globalización. Contribución al desarrollo de algunos itinerarios didácticos". En Estepa, J., Frieria, F. y Piñeiro, R. (Eds.). *Identidades y territorios. Un reto para la Didáctica de las Ciencias Sociales*. Oviedo. 2001.
- Sánchez Delgado, P. (coord.). *El proceso de enseñanza y aprendizaje*. Madrid. 2005.
- Sartre, J. P. *L'essere e il nulla*. Milán. 1958. [trad.cast.: *El ser y la nada*. Madrid. 1980.]
- Sauret Guerrero T. y Quiles Fernández A. *Lucha de género en la historia a través de la imagen*. Málaga. 2000.
- Saussure, F. *Corso di linguistica generale*. Roma-Bari. 1978.
- Schmitt B. y Simonson, A. *Marketing y Estética*.
- Segre Reinach, S. *La moda. Un'introduzione*. Roma-Bari. 2005.
- Sennet, R. *The fall of public man*. Cambridge. 1977. (trad. cast.: *El declive del hombre público*. Madrid. 1997.).
- Shields, R. (comp.) *Lifestyle shopping: the subject of consumption*. Londres. 1992.
- Shilling, C. *The body and social theory*. Sage. Londres. 1993.
- Simmel, G. *Cultura femenina y otros ensayos*. México. 1961.
- Simmel, G. *The sociology of Georges Simmel*. Londres. 1950. [trad.cast. *Sociología*. Barcelona. 1981.].
- Spencer, C. *Leon Bakst*. Londres. 1978.
- Spencer, H. *Principi di sociologia I*. Turín. 1967.
- Squicciarino, N. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid. 1990.
- Steele, V. *Fetish. Moda, sesso e potere*. Roma. 2005.
- Steele, V. *Paris fashion: a cultural history*. Nueva York. 1988.
- Sung, D. En *Grazia*. N°38. 2002. pp. 184-190.
- Taylor, J. *El circo de la ambición*. Barcelona 1989.

- Tarrant, N. *The development of costume*. Londres. 1984.
- Thiel, E. En Montoya Ramírez, 2001. pp 369-378.
- Tomás F, *Formas artísticas y sociedad de masas. Elementos para una genealogía del gusto: el entresiglo XIX-XX*. Madrid. 2001.
- Torres Ramírez, I. (Ed.). *Las fuentes de información: estudios teórico-prácticos*. Madrid. 1999.
- *Tratado básico de biblioteconomía*. Coord. José Antonio Magán Wals. Madrid. 2002.
- Tseëlon, E. "Fashion and the signification of social order". En *Semiotica*. Vol. 91. N° 1-2. 1992a. pp.1-14.
- Tseëlon, E. "Is the presented self service? Gofmann, Management and the postmodern self". *Theory, culture and society*. Vol. 9. N° 2. 1992b.
- Turner, B. *The body and the society: explorations in the social theory*. Oxford. 1985. [trad.cast. *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*. México. 1989.].
- Yergin, D.y Stanislaw, J. *Pioneros y líderes de la globalización*. Buenos Aires. 1999.
- Veblen, T. *The theory of leisure class: an economic study of institutions*. Nueva York. 1899. [trad.cast. *Teoría de la clase ociosa*. Madrid. 1988.].
- Ventós, X.R. (de) *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona. 1969
- Vilar, M<sup>a</sup>J. *Estética y tiranía de la moda*. Barcelona. 1975.
- Volli, U. *Contro la moda*. Milán. 1988.
- Von Boehen, M. *Die mode*. Munich. 1982.
- Wilde, O. *Aplicación práctica de los principios de las teorías estéticas al decorado exterior e interior del hogar, con observaciones sobre la indumentaria y otros adornos personales*. (Conferencia en EE.UU con fecha de 11 de Mayo de 1882.). (trad. Cast.: Gómez de la Serna, J. *Obras completas*. Madrid. 1943.).
- Wilson, E. *Adornaded in dream: fashion and modernity*. Londres. 1985.
- Wilson, E. "The postmodern body". En Ash, J.y Wilson, E. (comps.) *Chic Thrills: A fashion reader*. Londres. 1992.
- Wolfe, T. *La hoguera de las vanidades*. Barcelona. 1988.

## **RECURSOS ELECTRÓNICOS**

- Burch, S. "The Information society/ The knowledge society".  
[http://www.vecam.org/article.php3?id\\_article=517&nemo=edm](http://www.vecam.org/article.php3?id_article=517&nemo=edm) [Consultado el 18 de Marzo de 2006.]
- Erazo Rodríguez, R. Patrimonio Cultural Inmaterial: Instituciones, políticas y sugerencias. 2005. <http://www.crespial.org/downloads/dfecuador.doc> [Consultado el: 14 de Abril de 2006].
- Unesco; Texto de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial.  
[http://www.unesco.org/culture/ich\\_convention/index.php?pg=00022&art=art34#art34](http://www.unesco.org/culture/ich_convention/index.php?pg=00022&art=art34#art34) [consultado el: 14 de Abril de 2006.]
- Vargas Llosa, M. *La fantasía sediciosa*.  
<http://www.sololiteratura.com/var/vargaartlafantasia.htm>  
[Consultado el: 15 de Agosto de 2006].