

Roland Barthes

El sistema de la moda y otros escritos

Apéndice 1. Historia y diacronía de Moda

Los cambios de Moda se muestran regulares cuando nos atenemos a una duración histórica relativamente extensa e irregulares si reducimos esa duración a los pocos años que preceden al momento en el que nos situamos; regular de lejos y anárquica de cerca, se diría que la Moda dispone de dos duraciones: una propiamente histórica, otra que podríamos denominar *memorable*, porque pone en juego la memoria que una mujer puede tener de las Modas que han precedido a la Moda del año.

La primera duración, o duración histórica, fue estudiada en parte por Kroeber.¹ Dicho autor eligió en el vestido femenino de noche determinados rasgos y midió sus variaciones a lo largo de una duración extensa. Esos rasgos son: 1° la longitud de la falda; 2° la altura de la cintura; 3° la profundidad del escote; 4° la anchura de la falda; 5° la anchura del escote. Los rasgos de Kroeber corresponden fácilmente a ciertos rasgos del sistema que aquí se ha des-

1. A. L. Kroeber y J. Richardson, *Three Centuries of Women's Dress Fashion*, Berkeley y Los Angeles, Univ. of California Press, 1940.

crita.² La diferencia reside en que, al trabajar sobre dibujos y no sobre un lenguaje, Kroeber pudo proceder a mediciones reales, tomando como principal referencia la estatura del cuerpo humano (de la boca al dedo del pie). Kroeber demostró dos cosas: por una parte, que la historia no interviene en el proceso de Moda, salvo por una débil aceleración de ciertos cambios en los casos de grandes convulsiones históricas; de todas maneras, la historia no produce formas, un estado de Moda no puede nunca explicarse analíticamente, no hay relación analógica entre el Directorio y la cintura alta; y, por otra parte, que el ritmo del cambio de Moda no sólo es regular (su amplitud es de aproximadamente medio siglo, su oscilación completa de un siglo), sino que tiende a alternar las formas siguiendo un orden racional: por ejemplo, la anchura de la falda y la de la cintura mantienen siempre una relación inversa: cuando una es estrecha, la otra es ancha. En suma, a la escala de una duración de cierta extensión, la Moda es un fenómeno ordenado; y la Moda debe ese orden a sí misma: su evolución es por una parte discontinua, sólo procede por umbrales distintos,³ y por otra endógena, porque no puede decirse que haya una relación genética entre una forma y su contexto histórico.⁴

Tal es la demostración de Kroeber. ¿Significa esto que la historia no influye en absoluto sobre el proceso de Moda? La historia no puede actuar analógicamente sobre las formas, pero puede muy bien actuar sobre el ritmo de esas formas, para perturbarlo o cambiarlo. El resultado, paradójicamente, es que la Moda sólo puede conocer una historia larga o una historia nula; ya que, en tanto su ritmo se mantiene regular, la Moda permanece exterior a la historia; cambia, pero sus cambios son alternativos, puramente endógenos: no se trata entonces más que de una mera diacronía.

2. 1° Vestido + longitud; 2° Cintura + posición vertical; 3° Escote + longitud; 4° Falda + anchura; 5° Cintura + ajuste; 6° Escote + anchura.

3. Esta discontinuidad encaja bien con la naturaleza semiológica de la Moda («El lenguaje sólo pudo nacer de golpe. Las cosas no pudieron ponerse a significar progresivamente», C. Lévi-Strauss, introducción a M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, pág. xlvii).

4. Sin embargo, algunos historiadores de la indumentaria se han esforzado por establecer una relación analógica entre la forma de un vestido y el estilo arquitectónico de una época (en concreto: H. H. Hansen, *Histoire du costume*, París, Flammarion, 1956, y J. Laver, *Style in Costume*, Londres, Oxford Univ. Press, 1949).

nía;⁵ para que la historia intervenga en la Moda tiene que modificar su ritmo, algo que sólo parece posible en una historia de larga duración.⁶ Por ejemplo, si los cálculos de Kroeber son exactos, nuestra sociedad practica el mismo ritmo de Moda desde hace varios siglos: así pues, sólo cuando dicho ritmo cambie habrá de intervenir la explicación histórica; y como el ritmo depende del sistema (el propio Kroeber lo esbozó), el análisis histórico deberá pasar fatalmente por el análisis sistemático. Podemos imaginar, por ejemplo —aunque ello sólo es una suposición demostrativa, ya que se trata del futuro del vestido—, que el ritmo de Moda (el que conocemos desde hace varios siglos) llegara a bloquearse y que, salvo mínimas variaciones de temporada, el vestido no cambiara durante largo tiempo; en tal caso la historia debería dar cuenta, no del sistema en sí, sino de su nueva permanencia; tal vez se descubriría entonces que ese cambio de ritmo es el signo de una nueva sociedad, definida a la vez por su economía y su ideología (la sociedad «mundial», por ejemplo), impermeable a los grandes ritmos históricos del vestido, precisamente en la medida en que habrá institucionalizado sólidamente la moda Anual con variaciones como mucho modestas, puesto que no alteran el «tipo fundamental» de nuestro vestido occidental. Y he aquí otro ejemplo posible: el de las antiguas sociedades africanas en vías de desarrollo: esas sociedades pueden muy bien mantener su antigua indumentaria y no obstante someterla a variaciones de Moda (cambio anual de los tejidos, estampados, etc.): tiene lugar entonces el nacimiento de un nuevo ritmo.

A esa duración histórica, hecha de un ritmo estable, hay que oponerle, como dijimos, una duración mucho más corta, la de las últimas variaciones de temporada de la Moda, y que podríamos denominar una microdiacronía. Esta segunda duración (por supuesto, interna a la primera) debe su individualidad al carácter anual de la Moda; está marcada por una variabilidad aparentemente muy inten-

5. La palabra *diacronía* puede sorprender a los historiadores; no obstante, hace falta un término especial para designar un proceso temporal a la vez que anhistórico; también podría hablarse, como hacen los bloomfieldianos, de metacronía, para marcar un proceso discontinuo (véase A. Martinet, *Economie...*, pág. 15).

6. El ritmo está sometido a la historia, pero esa historia es una historia larga; como objeto cultural, el vestido se inscribe en la *larga duración* analizada por F. Braudel («Histoire et sciences sociales: la longue durée», en *Annales*, año 13, n° 4, octubre-diciembre de 1958, págs. 725-753).

sa. Respecto a las implicaciones económicas de esa variabilidad, que por lo demás no pueden agotar su explicación, no hay secretos: la Moda es alimentada por ciertos grupos productores para precipitar la renovación del vestido, demasiado lenta si sólo dependiera del desgaste; en Estados Unidos a esos grupos se les llama, precisamente, *accelerators*.⁷ En cuanto al vestido que se lleva, la Moda puede definirse, en efecto, por la relación entre dos ritmos: un ritmo de desgaste (d), constituido por el tiempo natural de renovación de una prenda o de un conjunto de prendas, en el plano exclusivo de las necesidades materiales;⁸ y un ritmo de compra (c), constituido por el tiempo que separa dos compras de la misma prenda o el mismo conjunto.

La Moda (real) es, si se quiere, c/d . Si $d = c$, si el vestido se compra en la medida en que se va desgastando, no hay Moda; si $d > c$, si el desgaste supera a la compra, hay pauperización, si $c > d$, si la compra supera al desgaste, hay Moda, y cuanto más sobrepasa el ritmo de compra al ritmo de desgaste, más fuerte es la sumisión a la Moda.⁹

Pase lo que pase con el vestido real, el ritmo del vestido escrito es implacablemente anual,¹⁰ y la renovación de las formas, de un año a otro, parece realizarse de manera anárquica. ¿A qué se debe esa anarquía? Probablemente a esto: el sistema de la Moda excede en mucho a la memoria humana. Incluso —y especialmente— dentro de una microdiacronía, ninguna ley de cambio es sensible. Es verdad que, de un año a otro, la Moda puede proceder por contrarios, alternando los términos simples de una misma variante: *los fluidos*

7. Contrariamente al mito elaborado alrededor de la Alta Costura, es muy posible que la Confección media sea la que desempeñe un papel determinante en la aceleración real de las compras de ropa.

8. Hipótesis por completo abstracta, evidentemente: no existe una necesidad «pura», abstraída de toda intención de comunicar.

9. En ocasiones la Moda escrita puede llegar a hacer del desgaste un valor (es decir, un significado): «El chic de una prenda de cuero aumenta con el envejecimiento, como el valor de los vinos» (*Vogue*).

10. ¿Por qué el ritmo de la Moda femenina es mucho más rápido que el de la Moda masculina? «El vestido del hombre, uniformizado, apenas permite señalar el *standing* financiero. Este papel se reserva al vestido de la mujer, gracias a cuya Moda el hombre expresa de manera indirecta su estatus económico» (K. Young, *Handbook of Social Psychology*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 4ª ed., 1951, pág. 420).

crepones de seda sustituyen a *los rígidos tafetanes*: los términos de la variante de flexibilidad se presentan por «turnos». Pero fuera de este caso privilegiado, la regularidad de los «turnos» tiende a perderse bajo el efecto de dos causas principales: una se debe a la retórica, la otra al propio sistema.

En la Moda escrita, la longitud de las faldas, por ejemplo —rasgo que el sentido común recibe como el símbolo mismo del cambio de Moda—, queda incesantemente oscurecida por la fraseología; además de que los líderes de la Alta Costura propongan a menudo, para un mismo año, distintas longitudes, la retórica mezcla sin cesar apreciaciones verbales (*largo, más largo*) y medidas centimétricas; ya que si bien la lengua facilita el proceso de significación en el plano sincrónico, permitiendo una buena segmentación significante del vestido, en el plano diacrónico resta rigor a las comparaciones: es más fácil comparar medidas (como hizo Kroeber) que palabras. Por otra parte, en el plano sistemático la Moda puede muy bien abandonar una variación paradigmática simple (*flexible/rígido*) y pasar bruscamente, cambiando de año, a la anotación de otra variante; una sincronía, en efecto, no es sino un conjunto de rasgos elegidos:¹¹ puede anotarse la flexibilidad de un soporte y cambiarse su variante: con eso bastará para producir una Moda nueva. Numéricamente, las combinaciones de un soporte y de las variantes a las que puede ofrecerse dependen de la riqueza de ese soporte: si admitimos que un soporte se ofrece a un promedio de 17 variantes, ya son posibles para cada Moda como mínimo varios centenares de variaciones sistemáticas, puesto que hemos identificado unos sesenta géneros-soportes. Si a ello le sumamos las variaciones internas de una misma variante, la libertad de combinación de los soportes y de las variantes es tan grande que dificulta cualquier previsión de la Moda.

En verdad, esto importa poco. Lo interesante es que si la previsión de Moda es ilusoria, su estructuración no lo es.¹² Debemos re-

11. Ejemplo de los rasgos elegidos para el «flou-look» de 1958: «Camisa abluada, cardigan y falda fluida, puños que asoman por debajo de las mangas de la chaqueta, cuello vuelto y muy abierto con collares, talle desenvuelto marcado por un cinturón suelto, sombrero cloche de tela gruesa que se lleva hacia atrás». Éstos son los rasgos movilizados por el enunciado: camisa + flexión + cierre; chaleco + especie; falda + flexibilidad; cuello, collar + emergencia; collar + multiplicación; talle + marca; cinturón + flexibilidad; tocado + especie + orientación; material + especie.

12. El mismo problema tiene la lengua, más simple en razón del reducido número de unidades diferenciadoras, pero también más complejo en razón de la doble

cordar que cuanto más se generaliza un vestido, más legibles resultan sus cambios: generalización temporal que hace que una larga duración (como la de Kroeber) parezca mucho más ordenada que las microdiacronías en que vivimos; generalización formal también, ya que, si pudiéramos comparar siluetas (algo que la Moda escrita no permite), captaríamos fácilmente el «turnarse» de los rasgos de Moda,¹³ cuya actualización es azarosa pero no así su reserva, que por su parte está totalmente estructurada. En otras palabras, la Moda se estructura en el nivel de su historia y se desestructura en el único nivel que percibimos de ella: la actualidad.

Así, la confusión de la Moda no se debe a su estatuto, sino a los límites de nuestra memoria; el número de rasgos de Moda es elevado, no infinito: se podría concebir perfectamente una máquina de hacer la Moda. Naturalmente, la estructura combinatoria de la Moda es transformada míticamente en fenómeno gratuito, en creación intuitiva, en proliferación irreprimible, y por lo tanto vital, de formas nuevas: la Moda, dicen, siente horror del sistema. Una vez más, el mito invierte con gran precisión la realidad: la Moda es un orden que es convertido en desorden. ¿Cómo se opera esa conversión de la realidad en mito? Por la retórica de Moda. Una de las funciones de esa retórica es destruir el recuerdo de las Modas pasadas, para así censurar el número y el retorno de las formas; para conseguirlo, da sin cesar al signo de Moda la coartada de una función (cosa que parece sustraer a la Moda de la sistemática de un lenguaje), desacredita los términos de la Moda pasada, euforizando los de la Moda presente, juega con los sinónimos fingiendo tomarlos por sentidos distintos,¹⁴ multiplica los significados de un mismo significante y los significantes de un mismo sig-

articulación. El español de América sólo comporta 21 unidades diferenciadoras, pero un diccionario de esa misma lengua contiene 100.000 elementos significantes distintos. El error sería creer que el sistema excluye lo aleatorio; muy al contrario, lo aleatorio es un factor esencial de todo sistema de signos (véase R. Jakobson, *Essais*, pág. 90).

13. Es lo que ha hecho un excelente historiador de la indumentaria, N. Truman (*Historic Costuming*). Esta generalización corresponde al *basic pattern* de Kroeber (*la inspiración fundamental*, según la expresión de J. Stoetzel), que sigue al vestido durante un cierto período.

14. «En 1951, promoción de las lanas velludas; en 1952, promoción de las lanas peludas.» Ahora bien, según Littré, tanto *peludo* como *velludo* significan: *cuabierto de pelo*.

nificado.¹⁵ En suma, el sistema queda anegado en literatura y el consumidor de Moda se sumerge en un desorden que muy pronto se convierte en olvido, ya que le hace ver lo actual como una novedad absoluta. Sin duda la Moda forma parte de todos los hechos de *neomanía* aparecidos en nuestra civilización probablemente con el nacimiento del capitalismo:¹⁶ lo nuevo es, de manera totalmente institucional, un valor que se compra.¹⁷ Pero la novedad de Moda parece tener en nuestra sociedad una función antropológica muy definida y que se debe a su ambigüedad: a la vez imprevisible y sistemática, regular y desconocida, aleatoria y estructurada, conjuga fantásticamente la inteligibilidad sin la cual los hombres no podrían vivir y la imprevisibilidad vinculada al mito de la vida.¹⁸

15. «El satén triunfa, pero también el terciopelo, los briscados, las fallas, las cintas.»

16. En el Renacimiento, cuando uno adquiría un nuevo traje se hacía retratar de nuevo.

17. La Moda es uno de esos fenómenos de nutrición psíquica analizados por R. Ruyer («La nutrition psychologique et l'économie», en *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, 55, págs. 1-10).

18. Conjugando el deseo de comunidad y el deseo de aislamiento, la Moda es, en palabras de J. Stoetzel, *La aventura sin riesgo* (*Psycho. Soc.*, pág. 247).

trate: de un dibujo o una fotografía; ese análisis nos ha permitido precisar el papel de los significantes de connotación y esbozar lo que podría ser una retórica de la imagen; nos ayudaron en dicha tarea las conferencias complementarias de Michel Tardy, profesor ayudante del centro audiovisual de Saint-Cloud (sobre la percepción de la imagen), de Robert Linhart, alumno de la École Normale Supérieure (sobre *L'Imaginaire*, de Sartre) y de Christian Metz, adjunto de investigación en el CNRS (sobre semiología del cine). En cuanto a la música, al referirnos sobre todo a las obras de la cultura de masas (canciones, música incidental), nos hemos visto obligados a subrayar el carácter asistemático del «sentido» musical: la sustancia musical parece ser esencialmente *semiógena*, pero no semántica: la música sería el mundo del *pre-sentido*. En cuanto al gesto, hemos puesto el énfasis en la clausura de los sistemas de gestos (o «gestuarias»), sistemas pobres ya que en general son simbólicos y no semiológicos, y deben su eficacia a la unidad de sus significados. Para concluir este seminario de dos años, hemos recuperado el problema de los criterios del lenguaje, confrontando las sustancias estudiadas con el criterio de doble articulación (Martinet) y el de las funciones del mensaje (Jakobson).

2° En cuanto al trabajo colectivo sobre el alimento, se encargó a los alumnos que, por una parte, recopilaran determinado número de informaciones de orden fisiológico, etnológico, sociológico o histórico, sobre la alimentación y, por otra parte, que estudiaran las condiciones de una ulterior encuesta sobre las significaciones del alimento contemporáneo (de ámbito francés) y prepararan una ficha de entrevista sometida a los criterios del análisis estructural.

Proponemos como alumnos titulares a Geneviève Delaisi, Claire Guinchat, Ethel Kousbroek, Huguette Le Bot, Gennie Luccioni y al padre Jules Gritti.

La moda y las ciencias humanas

ÉCHANGES

1966

Declaraciones recogidas en el transcurso de una entrevista.

La moda consiste en imitar lo que en principio se mostró inimitable. Este mecanismo, a primera vista paradójico, interesa tanto más a la sociología por cuanto ésta estudia principalmente las sociedades modernas, técnicas, industriales, y la moda es un fenómeno que, históricamente, es privativo de esas sociedades. Señalaremos que existen pueblos y sociedades sin moda, como, por ejemplo, la antigua sociedad china, donde la indumentaria estaba estrictamente codificada de forma casi inmutable. La ausencia de moda correspondía al total inmovilismo de la sociedad.

Para las civilizaciones sin escritura, la moda plantea un problema muy interesante, si bien no excesivamente estudiado. El problema es competencia de la sociología de los encuentros entre culturas: en países como los de la joven África, la indumentaria tradicional de índole indígena, esa indumentaria inamovible que se sustrae a la moda, topa con el fenómeno de moda llegado de Occidente. El resultado es una serie de compromisos, en particular para el vestido femenino. A menudo se conservan los grandes *patterns*, los grandes modelos, las grandes formas de la indumentaria indígena, ya sea en

la silueta y forma de los vestidos como en los tipos de colores y dibujos, pero quedan sometidos a ritmos de moda occidentales, es decir, a una difusión anual de la moda y a la renovación de los detalles. El interés del hecho estriba en el encuentro de una civilización vestimentaria ajena a la moda con el fenómeno de la moda. La conclusión parece ser que la moda no está ligada a una forma particular y determinada del vestido: más bien sería únicamente un problema de ritmo, un problema de cadencia en el tiempo.

La moda plantea un problema más penetrante y más paradójico a los historiadores que a los sociólogos. La opinión pública, mantenida y favorecida por la prensa, los cronistas, etc., tiene una idea de la moda como fenómeno esencialmente caprichoso, el fruto de la inventiva del modisto. Para esa opinión la moda todavía se emplaça en una mitología de la creación libre, que escapa a la sistemática, a la regularidad; mito de la profusión creadora, espontánea, bastante romántico en definitiva. ¿Acaso no se dice que los modistos lo hacen todo con nada?

Los historiadores o, más exactamente, los etnólogos se han preocupado por este aspecto creador de la moda. Kroeber, célebre etnólogo americano, llevó a cabo un estudio rico y profundo del vestido de noche femenino en Occidente a lo largo de unos tres siglos, partiendo de las reproducciones de grabados. Unificó las dimensiones de esas planchas, de orígenes muy diversos, y pudo así estudiar las constantes en los rasgos de moda, un estudio que no es ni intuitivo ni aproximativo sino preciso, matemático y estadístico. Kroeber redujo el vestido femenino a un número específico de rasgos: largo y ancho de la falda, ancho y profundidad del escote, altura de la cintura.¹ Demostró así de manera indiscutible que la moda es un fenómeno profundamente regular, que no se sitúa en el nivel de las variaciones anuales sino a una escala histórica. Prácticamente desde hace trescientos años, la indumentaria femenina se ha visto sometida de manera exacta a una oscilación periódica: las formas alcanzan los términos extremos de sus variaciones cada cincuenta años. Si en un momento dado las faldas alcanzan su longitud máxima, cincuenta años después llegarán al mínimo; así, las faldas volverán a ser largas cincuenta años después de haber sido cortas y cien años después de haber sido largas.

1. Kroeber y Richardson, *Trois siècles de mode féminine*.

Kroeber también demostró concomitancias regulares, por ejemplo, entre la variación del largo de la falda y el ancho del escote, ya que determinados rasgos están vinculados dentro del ritmo de moda.

El historiador se enfrenta aquí a un problema apasionante, el de un sistema cultural particular que parece escapar al determinismo de la historia. Occidente ha conocido, en trescientos años, multitud de cambios de régimen, multitud de evoluciones, conmociones ideológicas, afectivas, religiosas, etc.; pero ninguno de esos trascendentes acontecimientos históricos ha tenido repercusiones en los contenidos ni en los ritmos de la moda. La Revolución francesa no llegó a perturbar verdaderamente ese ritmo. Nadie en el mundo puede establecer razonablemente la más mínima relación entre el talle alto y el consulado; como máximo, los grandes acontecimientos históricos pueden acelerar o retrasar los retornos absolutamente regulares de la moda.

La historia del vestido masculino es algo distinta de la del vestido femenino. El vestido masculino actual, de tipo occidental, se constituyó en su forma general (*basic pattern*) a principios del siglo XIX bajo el influjo de dos factores. El primero es un factor formal proveniente de Inglaterra: el vestido masculino se origina en el traje cuáquero (chaqueta abotonada, estricta, de colores neutros). El segundo factor es de orden ideológico. La democratización de la sociedad trajo consigo la promoción de los valores del trabajo en detrimento del ocio, y desarrolló en los hombres una ideología del *self-respect* de origen inglés. En la anglomanía de finales del siglo XVIII, el control de uno mismo se encontró encarnado en Francia por ese vestido masculino de arquetipo austero, sobrio, cerrado. Ese vestido hacía desaparecer las diferencias de clase.

Antaño las sociedades poseían un vestido absolutamente codificado, muy distinto según la pertenencia a la aristocracia, la burguesía o el campesinado. La multiplicidad de los vestuarios masculinos desapareció en beneficio de un solo vestido factor de democratización. Pero así como la supresión de las clases sociales a principios del siglo XIX fue ilusoria (ya que esas clases siguieron existiendo), los hombres pertenecientes a las clases superiores se vieron obligados, para distinguirse de la masa, a variar los detalles de su indumentaria al no poder cambiar ya su forma. Elaboraron esa noción nueva, en modo alguno democrática, denominada *distinción* (el término es felizmente

ambiguo). La cuestión era distinguirse socialmente; al distinguirse socialmente, uno era, y uno es, «distinguido». De ahí el dandismo: elección en extremo refinada de los detalles. Un hombre del siglo XIX, al no poder modificar ya la forma de su chaqueta, se distinguía del vulgo por su manera de anudar la corbata o de llevar los guantes...

Desde entonces el vestido masculino no ha conocido auténticas mutaciones. Sin embargo, un nuevo fenómeno se dibuja en la actualidad: la constitución de una verdadera moda de los jóvenes. En otros tiempos los jóvenes, e incluso los niños, no llevaban una indumentaria específica: a los niños se les vestía como adultos pero a escala reducida. En primer lugar apareció un vestuario específico para los niños, y luego una moda juvenil. Ésta se hizo muy imperativa e incluso imperialista. Tanto, que actualmente la moda masculina debe estudiarse en el plano de la moda adolescente.

En ese territorio existen fenómenos de microsociología, micro-modas, que cambian aproximadamente cada dos años. Hubo los tejidos, la cazadora negra, la cazadora de cuero; ahora tenemos la moda de los *rockers*: chaqueta muy entallada a la manera de Alfred de Musset, cabello muy largo... Esa moda masculina sólo puede observarse en los jóvenes, los *juniors*.

El vestido —no estoy hablando de la moda— conoce tres duraciones, tres ritmos, tres historias.

Uno de los descubrimientos de la ciencia histórica contemporánea fue constatar que el tiempo histórico no se puede concebir como lineal y único, porque la historia está hecha de diversos tiempos de distinta duración que se superponen. Hay acontecimientos, absolutamente puntuales; hay *situaciones*, de mayor duración y que denominamos coyunturas; y, por último, hay *estructuras*, cuya duración es aún mayor.

El vestido conoce esos tres tiempos. El tiempo más extenso lo ocupan las formas arquetípicas del vestido en una civilización dada. Durante siglos y en un área geográfica determinada, los hombres orientales llevaron, y en parte siguen llevando, vestidos; en Japón llevan quimono, en México poncho, etc. Es el *basic pattern*, modelo básico de una civilización. Dentro de ese tiempo se producen variaciones medianas aunque perfectamente regulares.² El ter-

2. Variaciones observadas por Kroeber y Richardson.

cer tiempo podría denominarse, para resumir, el tiempo de las micro-modas. Se manifiesta sobre todo en nuestra civilización occidental actual, en la que en principio la moda cambia de manera anual. En realidad, esas variaciones anuales no afectan tanto al modelo general como ocupan a la prensa y al comercio. Estamos sujetos a una especie de ilusión óptica que nos hace atribuir una gran importancia a la variación anual de las formas, mientras que, de hecho, desde un punto de vista histórico, esas variaciones se reabsorben en grandes ritmos regulares.

Podría plantearse un problema si, un día, el ritmo bisecular y perfectamente regular de la moda se modificara. Normalmente, los vestidos deberían alcanzar en diez o veinte años la fase extrema de acortamiento, a través de retornos aparentes a la largura, para a continuación reiniciar un ciclo de alargamiento a través de retornos aparentes al acortamiento. Cabe imaginar que ese ritmo pudiese verse alterado y que las faldas se mantuvieran cortas. En tal caso, sería interesante estudiar el fenómeno y relacionar esa alteración del gran ritmo de la moda con algún elemento inscrito en la historia de la civilización actual...

Si el ritmo de Kroeber se viera perturbado, ello sería tal vez a causa de un fenómeno de masificación y mundialización de la cultura, el vestido y la alimentación, una especie de igualación de los objetos culturales, cuya mezcla sería tan intensa que el ritmo de moda no podría sino verse transformado. Una nueva historia de la moda daría entonces comienzo.

Los cambios de ritmo no son propiedad de nadie. La expresión «una moda nos llega de América» es muy ambigua, porque es verdadera y falsa al mismo tiempo. El cambio supuesto por la intrusión de una moda no tiene origen; está en la ley formal que rige al espíritu humano y a las rotaciones de las formas en el mundo. Sí que pueden localizarse, en cambio, los orígenes del contenido de una moda, es decir, el préstamo de tal forma o tal detalle ya existentes, como el peinado de un actor o una actriz, la manera de llevar un vestido. De esta cuestión de los orígenes deriva la noción de dominio (*maîtrise*) de la moda, pero este tema tan complejo es secundario y no interesa directamente a la sociología.

Algunas personas quieren hacer decir a los sociólogos que la moda del pelo largo para los jóvenes se debe a los Beatles; ello es

exacto, pero sería falso hacer una caracterología del joven moderno a partir de ahí e inducir rasgos caracteriales de feminización o mollicie a partir del pelo largo. Si el cabello se ha hecho largo es porque antes era corto. Resumo así de forma un tanto brutal mi manera de pensar porque soy partidario de una interpretación formalista del fenómeno de moda. Hay algo de superchería en rellenar un hecho con contenidos que parecen naturales sin que lo sean realmente. Quienes escriben sobre el tema del vestido sienten siempre la tentación de tales correlaciones psicológicas. Hacer variaciones sobre la feminización del vestido me parece ilusorio. No hay ningún rasgo naturalmente femenino en la indumentaria; sólo existen rotaciones, sucesiones regulares de formas.

Lo que está en juego en el vestido es una determinada significación del cuerpo, de la persona. Ya decía Hegel que el vestido hacía significativo al cuerpo y, por lo tanto, permitía el paso de lo simplemente sensible a la significación. También los psicoanalistas se han preocupado por el sentido del vestuario. Flügel analizó el vestido,³ demostrando a partir de presupuestos freudianos que éste funciona para el hombre como una especie de neurosis, ya que oculta a la vez que anuncia el cuerpo, exactamente igual que la neurosis enmascara y descubre lo que la persona no quiere decir cuando elabora síntomas o símbolos. El vestido sería en cierto modo análogo al fenómeno que revela nuestros sentimientos cuando nos ruborizamos por pudor; nuestro rostro se sonroja, ocultamos nuestra incomodidad en el mismo momento que la estamos anunciando.

El vestido concierne a toda la persona, a todo el cuerpo humano, a todas las relaciones del hombre con su cuerpo así como a las relaciones del cuerpo con la sociedad; ello explica que los grandes escritores se hayan preocupado a menudo por el vestuario en sus obras. Encontramos páginas muy bellas sobre el tema en Balzac, Baudelaire, Edgar Poe, Michelet, Proust; todos ellos presentían que el vestido era un elemento que en cierto modo comprometía al ser en su totalidad.

Desde un punto de vista filosófico, Sartre trata la cuestión cuando muestra que el vestido permite al hombre «asumir su libertad», constituirse en eso que ha elegido ser, incluso cuando lo que

3. Flügel, *Psychology of Clothes*.

ha elegido ser representa lo que los demás han elegido en su lugar: la sociedad hizo de Genet un ladrón y, en consecuencia, Genet decide ser un ladrón. El vestido está muy cerca de ese fenómeno; parece haber interesado a escritores y filósofos en virtud de su relación con la personalidad, en tanto intercambio de constitución; la personalidad hace a la moda; hace al vestido; y, viceversa, el vestido hace a la personalidad. Sin duda alguna, existe una dialéctica entre estos dos elementos. La respuesta profunda dependerá de la filosofía practicada por cada uno.

En el siglo XVIII se escribieron muchos libros sobre el vestido. Eran obras descriptivas, pero fundadas explícita y muy conscientemente en la *codificación* de la indumentaria, es decir, en el establecimiento de relaciones entre determinados tipos de vestuario y determinados oficios, clases sociales, ciudades, regiones. El vestido se percibía como una especie de lengua, de gramática: el código de la vestimenta. Comprobamos así que el vestido participa de esa actividad tan vital consistente en conferir un sentido a los objetos. Desde siempre, el vestido ha sido objeto de codificación.

De ahí que debamos revisar un punto de vista tradicional, a primera vista sensato, que pretende que el hombre inventó el vestido por tres motivos: la protección contra la intemperie, el pudor por ocultar su desnudez, el adorno para hacerse notar. El apunte es válido. Pero debemos añadir otra función que me parece más importante: la función de significación. El hombre se ha vestido para ejercer su actividad significativa. Llevar un traje es fundamentalmente un acto de significación, más allá de los motivos de pudor, adorno y protección. Es un acto de significación y, en consecuencia, un acto profundamente social instalado en pleno corazón de la dialéctica de las sociedades.