

El cuerpo como metáfora

EL CUERPO COMO METÁFORA

SUSANA SAULQUIN

El cuerpo como metáfora

1. EL CUERPO COMO METÁFORA

Existe una estrecha relación entre la construcción del sistema de las apariencias: cuerpo, vestido, entorno, y las necesidades político-económicas que tengan las sociedades en cada una de sus etapas históricas. El siguiente trabajo se propone subrayar que, durante el desarrollo de la sociedad industrial y posindustrial, el vestido de moda ha impuesto sus privilegios sin considerar la comodidad y el bienestar de un cuerpo que, sumiso, sólo era utilizado como soporte; y señalar que desde mediados de la última década del siglo XX los cambios en las relaciones sociales que surgen como consecuencia de nuevas tecnologías en comunicación y la presencia de nuevos materiales y procesos textiles permiten modificar la relación entre el cuerpo y el vestido.

Es indudable que existe una estrecha relación entre la construcción del sistema de las apariencias, y las necesidades, especialmente económicas y políticas, que tienen las sociedades en sus distintas etapas históricas. Así las simbiosis que se generan entre el vestido y el cuerpo, la sociedad y la naturaleza, van a conformar discursos coherentes para enfatizar esas diferentes necesidades sociales.

Durante la etapa industrial la obsesión por aumentar la producción y el consumo impulsan al sistema de la moda a visualizar al vestido como un objeto seriado, con múltiples variaciones continuas pero no esenciales. Estas variaciones digitadas por la moda, exteriores a cada persona y por lo tanto con carácter de norma cuasi obligatoria, son funcionales para el sistema pero no para los usuarios. Se convierten de manera disimulada, en una forma más del control social. Así un vestido de fiesta aunque ajustado, incómodo, con moños y volados, puede resultar funcional para ese contexto como eslabón del sistema de la moda. Sin considerar para nada la comodidad o el bienestar de las personas, el vestido de moda indicaba sus privilegios con respecto al cuerpo, que sofocado y minimizado sólo le servía de soporte.

Como un ejemplo más de la diversidad de objetivos que puede darse entre los intereses del cuerpo y los de la moda, ese cuerpo soporte ha debido adaptarse a las estrategias de la cultura de masas. Desterrada su propia topología, tuvo que aplanarse, homogeneizarse, adelgazar hasta asexuarse porque su única función era conformar con el vestido masivo la imagen exigida por la sociedad. Fuera de ese canon hay huellas de vida como las que narra, por ejemplo, el cuerpo del tenor italiano Pavarotti, que ayudan a perfilar su identidad pero no encuadran dentro de los parámetros del acelerado sistema de la moda. A mayor similitud de formas tanto femeninas como masculinas, mayores beneficios económicos, que resultan de la posibilidad de comercializar talles únicos.

En el marco de la cultura de la imagen y para lograr el adecuado y compartido soporte, es natural que todas las miradas y cuidados confluyan a ese cuerpo, sólo conformado por la mirada del otro. Con la aparición del poder de la juventud todos los sectores sociales descubrieron, además, lo que siempre supieron los artistas y las clases altas: su capacidad para transformarse en importante valor de cambio. El cuerpo democratizado, estandarizado, homogeneizado y simplificado en sus formas (Morin 1966: 46) resulta además un cuerpo fragmentado.

Considerado no como una totalidad sino como un conjunto de partes, que le permiten cumplir diferentes funciones tanto físicas como simbólicas, se lo visualiza como materia prima. En esa condición comparte con el mundo que lo rodea su misma estructura molecular, puede equilibrar crecimiento con desgaste metabólico y conformación de ciertas características específicas como fuerza o debilidad. Al actuar la naturaleza o la técnica sobre esa materia prima, consciente o inconscientemente, se produce el cuerpo estético, el cuerpo sano o enfermo, el deportivo o intelectual, el gordo o delgado, el de raza negra o blanca. Además de utilizarse como instrumento de placer, de seducción, de autodestrucción, de violencia, permite el señalamiento de los es-

tados de ánimo. Visible para los otros puede muy bien conformar, a partir de sus fragmentos con el vestido, una unidad que actúe como máscara y que nada tenga que ver con lo que el cuerpo sienta de sí mismo.

Para Merleau Ponty (1962: 13) el gran y paradójico enigma es que el cuerpo es a la vez vidente y visible para los otros. Aquel que mira todas las cosas que lo rodean, que se convierten como sus prolongaciones en parte de sí, puede mirarse a sí mismo viendo, por ejemplo, en un espejo. Es además de visible, sensible para sí mismo. Por eso el cuerpo humano no es una suma de partes, sólo existe cuando entre vidente y visible, entre tocante y tocado, entre un ojo y el otro, entre la mano y la mano, se hace un entrecruzamiento que alumbra el sentir sensible (Merleau-Ponty 1962: 13).

Tal vez el sentir sensible que no se puede desarrollar a partir de mandatos sociales coactivos pueda surgir en el marco de la próxima sociedad de la información, cuando el vestido, alejado de los mandatos autoritarios de la moda, recupere el ejercicio del ritual y, por lo tanto, entable con el cuerpo un discurso diferente. Un cuerpo y un vestido que en armónico lenguaje visual recuperan la expresividad y las emociones.

Cada contexto sociocultural influye en la forma de sentir el propio cuerpo, de percibirse a sí mismo y a los otros y en la manera de representarlo desde el arte. Esta representación de la espacialidad compartida es la que ha permitido, en las diferentes épocas y sociedades, la peculiar coherencia en la relación cuerpo-vestido. Edward Hall (1973: 87) cita a George Berkeley que al decir "los conceptos espaciales son acción interiorizada" subraya la relación del organismo con la visión.

En los próximos años, el impacto en la reconfiguración de las relaciones sociales será muy grande, a partir de una naciente forma cultural que tiene características planetarias y tendencia a la homogeneización. Ajenas a las presiones sociales, las relaciones en la naciente sociedad de la información se darán entre personas que buscarán marcar su heterogeneidad y por lo tanto su identidad, en su cuerpo y objetos. Desde esta óptica, el vestido como uno de los objetos más importantes, va a mostrar en su forma básica el sello de la homogeneidad, consecuencia de la percepción espacial compartida, y apelará a diversos elementos para lograr afianzar la identidad de las personas.

Es interesante señalar que durante la mayor parte de la historia del vestido, especialmente a partir de la aparición del fenómeno de la moda en el siglo XIV, se ha dado una relación coherente pero no amigable entre cuerpo y vestido. En las épocas en que la supremacía del vestido es evidente se tiende a desconocer el cuerpo; por el contrario, cuando la importancia del vestido tiende a ser menor, adquiere el cuerpo un mayor protagonismo. En esta repetida alternancia subyacen situaciones de poder, según la sociedad necesite

en diferentes etapas históricas enfatizar para sus propósitos, el vestido o el cuerpo.

Flügel (1964: 14) afirma que los datos antropológicos destacan el hecho de que entre las razas más primitivas existen pueblos que no se visten, pero no pueblos que no se decoran. El dato le lleva a deducir que es la decoración una de las motivaciones principales del vestido, sin desestimar al pudor y a la protección. La finalidad de la decoración es embellecer la apariencia física, de manera de atraer las miradas significativas de los otros y fortalecer la autoestima. El pudor, en cambio, señala un recurso para ocultar nuestra vergüenza. "La circunstancia de que la ropa pueda cumplir eficazmente la doble y contradictoria función se relaciona con el hecho de que las tendencias de exhibición y de vergüenza se vinculan en su origen, no con el cuerpo vestido sino con el cuerpo desnudo", también aclara Flügel (1964: 19). "Cuando la tendencia exhibicionista pasa del cuerpo desnudo al cuerpo vestido, puede satisfacerse con mucho menos oposición por parte de las tendencias al pudor, que cuando estas se enfrentan con el cuerpo en estado de naturaleza."

En esa instancia, en los pueblos carentes de escritura, el cuerpo como metáfora permitía comunicar con sus elaboradas pinturas rituales las posiciones sociales. Debido a su complejidad y extensión podían reemplazar, en algunas comunidades, al textil como medio de adorno y protección. Por ejemplo, en las islas Samoa, algunos indígenas tienen su piel tan enteramente recubierta por líneas espiraladas, que al adaptarse a la topología del cuerpo parecen llevar un vestido incrustado.

En Melanesia la vida del cuerpo está tan determinada por la red de relaciones sociales y espirituales, que las muestras de belleza corporal más espectaculares tienden a reafirmar el rejuvenecimiento social y cósmico del grupo en general. Sin embargo, en los contextos ceremoniales, el cuerpo normal era objeto de una transformación mayor, a menudo sumamente simbólica y de gran riqueza artística. En la mayor parte de Melanesia, el cuerpo decorado era en sí mismo la principal forma de arte (Knauff 1992: 257).

Señala asimismo Bruce Knauff que para los melanesios, el ser natural, el anatómico y el mundo de las relaciones sociales y espirituales se complementan en un solo universo cosmológico y se concreta en una ecología corporal holista. Totalmente alejados de la comprensión fragmentada de la visión occidental, Knauff cita al antropólogo Gregory Bateson cuando este declara la superioridad de la cosmología melanesica, por considerar como igualmente reales e intrínsecamente interrelacionadas las dimensiones simbólica, social y ambiental de la vida.

También en la cultura griega, a pesar del diseño refinado de sus túnicas, se celebraba a un cuerpo visualizado como territorio del espíritu. Merleau

Ponty diría: "un cuerpo que es para el alma su espacio natal, y la matriz de todo otro espacio existente" (Merleau Ponty 1962: 15). Desde la perspectiva hegeliana, los griegos "cultivaron la belleza de la propia figura, antes de crear bellas estatuas. Sus primeras obras de arte, fueron seres humanos que cultivaron la hermosura y destreza de su cuerpo". También señala Hegel (1989: 420) que: "El primer interés del espíritu consiste en transformar el cuerpo en órgano cabal de la voluntad".

Pero en la Roma antigua la situación es bien diferente. Dice Hegel (1989: 514):

No hay entre los romanos un goce libre de la eticidad como entre los griegos; los romanos son por tanto prácticos, no teóricos... Los dioses se convierten en máquinas, por decirlo así, y están usados de un modo totalmente externo... exterioridad que también ofrecen sus fiestas y sus juegos considerados las más de las veces como algo al servicio de la pompa visual.

El vestido en ese contexto participaba del espectáculo y apoyaba el boato tanto en las carreras de cuadrigas como en las procesiones sacerdotales. Hegel (1989: 515) señala:

El gusto por las luchas de hombres y animales creció con el lujo. Los leones, los negros y los gladiadores reemplazaban entre los romanos a las tragedias, en las cuales el espíritu griego representaba los grandes antagonismos de las potencias morales... En lugar de los dolores humanos en las profundidades del sentimiento y del espíritu, en lugar de los dolores acarreados por las contradicciones de la vida, los romanos organizaban una cruel realidad de dolores corporales; la sangre a torrentes, el estertor de la muerte, la exhalación del alma eran los espectáculos que les interesaban.

Un cuerpo para el placer o para el sufrimiento cedía el protagonismo a la magnificencia visual de un espectáculo que servía de marco al vestido.

La importancia del vestido romano desconectado del cuerpo residía en el señalamiento del estatus social y jurídico de las personas. A tal punto que los juristas romanos dejaron constancia en sus leyes, de la diferenciación del vestido según el lugar que se ocupara en la escala social. Aline Rouselle (1992: 311) explica que: "Por un lado la ropa propia de los hombres, de los niños y de las mujeres, o la de todos ellos, y por el otro, la ropa de los esclavos. Estos últimos llevan blusas, túnicas, mantos de tela o de otro tejido cualquiera".

Hasta que hace su aparición en el siglo XIV la lógica de la moda, entre otras razones por el incipiente desarrollo de nuevas tecnologías textiles en el

marco del naciente humanismo, las vestimentas masculinas y femeninas no representaban, con su traje suelto y largo común para ambos, las diferencias sexuales. A partir de entonces, el traje se angosta y se diferencia en corto para los hombres y largo para las mujeres. En el marco de la desarticulación del universo medieval, el desarrollo del humanismo y el comienzo de la revolución comercial, el hombre centra su mirada en sí mismo y descubre en primera instancia su cuerpo. Entre otras muchas causas, es muy probable que la no representación del género masculino y femenino en el vestido antes del siglo XIV fuera consecuencia de la imposibilidad de su reconocimiento físico. Reconocimiento tal vez limitado por el propio lenguaje que, como dice Thomas W. Liqueur (1992: 106), era hasta ese entonces "el lenguaje del cuerpo unisexual, en el que la diferencia corporal amenazaba siempre con tornarse en semejanza". También dice Liqueur (1992: 107) "el lenguaje limita la percepción de diferencias y mantiene el concepto del cuerpo masculino como prototipo de la forma humana".

En pleno Renacimiento ya resulta curioso advertir la posible interrelación entre hechos como la aparición de la moda a partir de una correlación con el cuerpo femenino y masculino, el surgimiento del concepto de pudor alrededor del siglo XV y el desarrollo de un lenguaje puntual para la especificación del aparato genital femenino.

No resulta tal vez casual que la idea de pudor, otra de las motivaciones del vestido impulsadas desde lo social, haga su aparición cuando se producía el abandono del vestido estable, artístico y ritual, en beneficio de un vestido que, amparado en la lógica de la moda y en las leyes suntuarias, instalaba la visualización de las diferencias sociales.

Jean Jacques Courtine y Georges Vigarello (1987: 79) señalan que el sentimiento individual de pudor como realidad psicológica vista y percibida por todos es una de las marcas que en la esfera subjetiva muestra la instauración progresiva de las distancias sociales, que se van a instalar durante los siglos XVI y XVII con la constitución de una sociedad civil, concebida según el modelo de la corte francesa.

El vestido pasaba a convertirse entonces en una evidente señalización de esas diferencias y del lugar que se ocupaba en la escala social. El hasta ese momento vestido estable para ambos sexos empieza a subrayar, con la aparición de la moda en el siglo XIV, las diferencias sexuales en abultados muslos, brazos y braguetas en los hombres, mientras las mujeres enfatizaban sus caderas, vientres y pechos. Esta exaltación de las diferencias sexuales, que podría parecer en primera instancia como una celebración del cuerpo y sus funciones, resultaba más bien una representación de las recién estrenadas diferencias. Por supuesto en el marco de una cultura del espectáculo, a la cual el cuerpo obedecía.

Así es que, mientras la burguesía disputaba en Europa con la nobleza la posibilidad de imponer el dictado de las apariencias, las vestimentas mostraban con la moda su creciente poder, al negar y esconder un cuerpo que transformaban en mero soporte. Tal vez el verdugado, el corsé y los extravagantes cuellos rizados de muselina almidonada, que hacen su aparición en la España del siglo XVI, se muestren como un buen ejemplo de distancia y ocultamiento del cuerpo, durante la llamada etapa aristocrática de la moda.

Desde la perspectiva de la plástica, resulta también interesante analizar los procesos que animan el campo de la imagen, como metáforas y personificaciones, mediante los desplazamientos y delicadas estrategias políticas que tales procesos implican, a partir del ejemplo de la "figurabilidad" del absoluto político que hace Louis Marin del retrato de Luis XIV pintado por Hyacinthe Rigaud.

El rey cuelga su retrato frente a él en la sala del trono, describe Louis Marin (1992: 436):

El rey es feliz viendo simplemente lo que es poseer la dignidad real; contemplarse, contemplar su propio cuerpo como soporte y maniquí de esa acumulación de signos e insignias, desde los tacones rojos a la peluca, que designan y significan el cuerpo de poder absoluto. La dicha del rey no consiste en gozar de la gloria, sino en gozar de la contemplación de la gloria, que en este caso particular, es más un lugar circunstancial de su cuerpo de representación que una cualidad determinante del ser real.

Ese cuerpo que es sólo en función de lo social, que necesita recuperar las distintas visiones de los otros para configurar una totalidad como "representación de poder" o como "elemento de tramoya", es obviamente un cuerpo donde el vestido ya le ha disputado su dominio absoluto. Desde la perspectiva de la representación del cuerpo por los artistas en la segunda mitad del siglo XVIII, el estilo rococó muestra en muchas de las pinturas galantes un cuerpo que aparece como un elemento de tramoya. Afirma Teresa Del Conde (1992: 202):

Muchísimas figuras de este período carecen de individualidad y resultan intercambiables, pues no corresponden a un biotipo, y su inserción en el espacio es la de un maniquí. Los cuerpos sólo existen en virtud de sus ampulosas vestimentas y pelucas, y sus actitudes son estereotipadas, si bien acordes con el espíritu que debe haber animado aquellas famosas fiestas galantes con las que se cerró un período que en Francia culminó con la Revolución de 1789.

Recuperado su protagonismo aunque de manera fugaz en los años posteriores a la Revolución Francesa, el cuerpo insinuaba su presencia bajo los pliegues de renovadas túnicas grecorromanas. Por primera vez en la historia del vestido, la crisis provocada por la disolución del marco jurídico-institucional impulsaba la vuelta al pasado para buscar inspiración. Se renueva entonces la visión del cuerpo clásico que cumple, como señalan Courtine y Vigarello (1987: 87) "con el imaginario de cerrado, atenuado, contenido, unificado, individual y expresivo".

Sin embargo en los paseos parisinos, esas muselinas humedecidas que destacaban sus formas le resultaron efímera liberación. La consolidación del capitalismo, que necesitaba dar salida a la creciente acumulación de tejidos industriales, va a complicar los diseños femeninos tanto interiores como exteriores, que llegaron a emplear, a partir de 1850, hasta cuarenta metros de tela para su realización.

Era natural que ese cuerpo sepultado por cantidades de telas debía luchar para imponer sus formas bajo la tutela de apretadísimos corsés. Ya el pragmatismo norteamericano había inventado hacia 1830 los ojalillos metálicos, que facilitaban el ajuste máximo del cuerpo. A partir de ese entonces y hasta la finalización de la segunda década del siglo XX, la sociedad industrial va a castigar al cuerpo para destacar la supremacía de poder de un vestido conformado según las tendencias de la moda. El castigo asociado al ideal romántico de la época victoriana necesitaba, para enfatizarlo, la tez pálida, el aspecto enfermizo y anémico para las mujeres, mientras los hombres suponían la miopía a partir de graciosos monóculos.

Los intereses de la sociedad industrial demostraron, una vez más, las estrechas relaciones que existen entre la visión del mundo y la forma de percibir el cuerpo. Desde la óptica mecanicista la naturaleza, convertida en una fuente inagotable de recursos y prestaciones, servía de modelo a una percepción del cuerpo como objeto económico. Es entonces cuando la práctica de los deportes, el descubrimiento del inconsciente y los avances en la medicina general construyeron un cuerpo que debía funcionar como una eficiente maquinaria.

Después de la gran transformación social provocada por la Primera Guerra Mundial que enjuicia los estilos de vida vigentes hasta entonces, el cuerpo descorsetado por Madame Paquin, Coco Chanel y Paul Poiret recupera otra efímera liberación. Con el protagonismo del movimiento del cuerpo, el vestido simplificado y asexuado se subordina y acompaña con sus flecos el ritmo de la loca celebración.

Luego de la gran crisis del año 1929 en el período de entreguerras, con la recuperación de las corrientes políticas conservadoras, la vestimenta masculina debía expresar y recuperar la seguridad perdida en la pasada década,

con la superposición de prendas múltiples: chalecos, sacos, écharpes, la vuelta de las polainas, sombreros, y hasta bastones para completar una imagen de masculinidad. La vestimenta femenina vuelve a resaltar con adherencias las formas plenas del cuerpo, que se mantendrán sin modificaciones hasta fines de la década de 1950.

Con el comienzo de la cultura de masas en los años sesenta, la importancia de las categorías femeninas y masculinas resignan su importancia a favor de las categorías juventud y madurez. A partir de la década de 1960 y hasta la actualidad, la imagen juvenil se asocia al máximo prestigio.

2. CUERPOS POSMODERNOS

Pero el cuerpo no es sólo una forma obediente que acata los mandatos sociales: cuenta además en sus huellas su propia historia. Rastros de vida que la posmodernidad va a enmascarar, para enfatizar los discursos de poder propios de una cultura de la imagen. Multiplicidad de máscaras que al simular identidades impulsan a descreer de los aspectos formales. Si a partir de entonces las formas a través de las cuales se expresan determinados propósitos se vuelven inciertas y no verdaderas, tal vez sólo resta especular sobre la naturaleza de esas intenciones. ¿Y el cuerpo real?

La posmodernidad trasladó su fragmentada percepción del mundo a la visión mercantilista de un cuerpo de múltiples servicios para cumplir. A diferencia del cuerpo clásico, el posmoderno es un cuerpo enteramente permeable a funciones y mandatos exteriores. Abierto, público, desbordado, fragmentado, y por lo tanto inexpresivo, le disputa sin embargo cada vez más al vestido la primacía, por saber representar la sumisión con mayor dramatismo.

Sin embargo existen algunos indicios de un cambio cultural que es todavía muy incipiente y que comienza a enfatizar la importancia de la salud y la calidad de vida. Este proceso transformador, que comenzó hacia 1995 con la multiplicación de las redes cibernéticas, es una de las características que señalan el lento pasaje de la sociedad industrial a una sociedad cibernética que tiene como base la tecnología digital.

Al desarticularse la relación cuerpo-soporte de un vestido digitado por la moda, las nuevas formas del vestido se proyectarán y cortarán a partir de la topología del cuerpo, que además se piensa en movimiento. El cambio en esta relación impulsará un nuevo discurso global de las apariencias y a la vez será consecuencia de él. Por de pronto se diluyen las sucesivas alternancias en la primacía según las épocas entre el vestido y el cuerpo. Ocurre que ya la piel no será más el límite entre el vestido, y por lo tanto la sociedad, y el cuerpo.

Abandonada su función de segunda piel, tanto la prenda personalizada a partir del cuerpo como el vestido inteligente como una prolongación con cierta autonomía, conformarán una fluida corriente entre la identidad, los sentidos y el entorno. Aunque en cierta medida autónomo, el nuevo diseño deberá ser capaz de responder con eficacia al informe de los datos de un cuerpo que habrá aprendido a construir su identidad más allá de lo social.

Sin embargo, frente a la visión de un cuerpo que al estallar en fragmentos se confunde por seguir diferentes verdades, la sociedad actual impone su juego. Potenciada por los medios audiovisuales masivos, que se utilizan como herramientas para modelar imágenes, satura con múltiples representaciones hasta obtener aquello que cree necesitar. Aceleradas y con disposición a la frivolidad, las sociedades lideradas por los medios audiovisuales instalan una cultura del espectáculo. Para el entretenimiento necesario que predispone al consumo, verdadera raíz de estas exigencias, fue necesario reemplazar entonces a los modelos inspiradores de vida por modelos de moda, que pudieran ayudar a imponer la despótica estética de una perfección juvenil. Por supuesto los cuerpos jóvenes y delgados atraen como imanes al juego de las proyecciones e identificaciones, necesarias para imponer el deseo de cambiar y tirar.

La presión que la sociedad imprime al cuerpo para moldearlo en su beneficio tiene efectos cambiantes. Los efectos de los usos sociales han variado a partir de la década de 1960 con la aplicación de las estrategias de la cultura de masas. Si bien Dominique Picard (1986: 90-91) trata al cuerpo como un producto de clase y piensa que el interés que las diferentes clases sociales tienen en la presentación está relacionado con las oportunidades de provecho material o simbólico que les pueda proporcionar, lo cierto es que la nivelación se ha producido a partir de la imagen de juventud. Desprendido de códigos burgueses que enfatizaban la buena educación y la higiene del cuerpo para las clases altas que rigieron durante todo el siglo XIX y la mitad del siglo XX, y la fuerza y la virilidad para las bajas, ha triunfado la estética masiva del hombre medio. Estética que al amparo de la dictadura de la imagen reproduce el mito de la belleza y la juventud eternas.

Con el máximo poder instalado en el segmento de la juventud y en la idealización del cuerpo, se genera el narcisismo del yo como verdadero objeto de culto a partir de gimnasias, estéticas reparadoras, rigurosos regímenes y largas jornadas deportivas. Como la relación que cada persona tiene con su propio cuerpo reproduce la relación que tiene con su ámbito social, se multiplica por un proceso de imitación una generalizada sumisión a los parámetros de perfección estética.

Pero en la cima de la pirámide los modelos no están solas; la sociedad también necesita a los creadores de imágenes, especialistas que saben diseñar

y comunicar las correctas imágenes de las personas que ella les demanda. El cuadro se completa con la acelerada actividad de aquellos capaces de armar escenarios cambiantes y festivos; un ejemplo emblemático son los desfiles de moda, donde puedan mostrarse los delgados cuerpos posmodernos.

Jean Baudrillard (1988: 61) afirma que, inmersos en una sociedad dominada por el éxtasis de la comunicación, sólo existimos como terminales de múltiples redes: nuestro cuerpo se vuelve inútil y obsoleto, pierde su carácter de metáfora para precipitarse en una enloquecida metástasis.

Es interesante destacar cómo, en el nacimiento y en el ocaso de la etapa industrial, los discursos sociales del cuerpo muestran similitudes, aunque difieran las intenciones que les dieron origen. A comienzos de la modernidad, el uso de los apretados corsés debía marcar la gran diferencia entre el universo masculino, que debía dedicarse a la producción, y el femenino que, depositario del juego de la moda, debía plegarse a sus mandatos. La exageración de ese mandato que iba a demostrar la supremacía del poder de la moda era necesaria para impulsar la lógica que dinamizaría el aparato industrial.

Aunque en el tránsito actual hacia una sociedad de la información se tiene un marcado interés en la importancia de los cuerpos, que resultan igualmente castigados y sumisos en su delgadez por una necesidad de homogeneización de las formas en la cultura masiva, este interés al atender sólo necesidades psicosociales resulta ficticio. Dice Ithurralt (1998: 4): "El disconfort psicosocial satisface las necesidades de ornamentación, status y pudor, mientras que el fisiológico depende de la forma en que las prendas interactúan con el cuerpo, y en particular con la piel de las personas". Porque desatiende sus necesidades de confort y bienestar.

A pesar de su repetición a lo largo de la historia, siempre resulta sorprendente descubrir el grado de responsabilidad que le cabe a la sociedad, en la conformación de los diferentes parámetros físicos. Tal vez una manera evidente de medir tamaña responsabilidad sea a partir de la analogía de los actuales cuerpos femeninos y masculinos, tanto modelos profesionales como jóvenes comunes con los estilizados figurines, que han saturado la gráfica de moda.

Hasta principios de los años noventa la representación de las figuras deformadas para enfatizar sus aspectos longuífneos se utilizaba todavía como recurso estético para impulsar los consumos. Sin embargo la prolongada percepción de esos ideales estéticos que impactaron las retinas, sumada a la liberalización de las costumbres y la alimentación rica en proteínas, conformaron jóvenes que duplicaban las imágenes de esos figurines. A tal punto que la gráfica de la moda en los últimos años, más acorde con la sociedad de la información, los reemplaza con cuerpos de medidas reales. No es necesario apelar entonces al engaño de las imágenes, ya que la sociedad

logró modelar a su antojo las figuras para cumplir con sus fines. El figurín se hizo estilo.

Roland Barthes (1977: 69), cuando analiza las exageraciones que describe como enfermedades de la indumentaria teatral, se refiere al fetichismo del figurín y lo señala como un rasgo moderno que resume la hipertrofia de la estética. Para Barthes:

La mayoría de las veces el figurín no dice nada de la indumentaria, porque le falta la experiencia esencial, la de la materia... Yo no digo que el figurín no sea necesario, pero es una operación totalmente preparatoria que sólo debería afectar al autor del vestuario y a la modista; el figurín debería quedar destruido en la escena, excepto en algunos espectáculos, muy pocos, en los que se debe aspirar voluntariamente al arte del fresco. El figurín debería limitarse a ser un instrumento, y no convertirse en un estilo.

Desde mediados de la década de 1990, en los programas de las carreras de diseño argentinas, por ejemplo en la de Diseño de Indumentaria y Textil de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, se están reemplazando las prácticas de realización de figurines por geométrales, por considerar que estas representaciones del cuerpo humano con medidas exactas resultan de mayor utilidad para el diseñador, que las vagas estilizaciones que sólo responden a parámetros estéticos.

3. EL CUERPO ARMÓNICO

Se señaló anteriormente que, disminuidas las presiones sociales en la nueva configuración cultural, las relaciones se darán entre personas más atentas a sus propios requerimientos que buscarán marcar su heterogeneidad, y por lo tanto su identidad, en sus cuerpos y objetos. La autenticidad como nuevo valor social indicará que el mejor cuerpo será aquel que corresponda a la conformación natural de cada persona. El atractivo de un cuerpo no estará en su delgadez sino en la imagen que represente su salud. Múltiples son las razones económicas y culturales que impulsan este cambio en el imaginario social. Entre ellas la atención a los cuidados de los recursos naturales y humanos, que está comenzando a ser una de las mayores preocupaciones del siglo XXI.

Hasta la actualidad, en cambio, la sensación del cuerpo como objeto desprendido y externo de un sujeto dominado por el discurso social ha sido cada vez más intensa. El cuerpo, utilizado y exigido a la vez, se interesa en potenciar sus funciones y debe apelar para ello a las prolongaciones de sí mis-

mo. Tanto Merleau Ponty (1962: 15) como Edward Hall (1973: 106) le han dado una gran importancia al tema de esas prolongaciones, que le van a permitir al hombre mejorar y especializar diversas funciones.

La diferencia más importante entre una forma cultural y otra en la manera de percibir las interacciones entre la identidad, el cuerpo y los objetos, incluido el vestido, es que en la sociedad posindustrial los objetos con la "superioridad que le conferían sus múltiples funciones", resolución de necesidades reales y simbólicas, han llegado como dice Baudrillard (1994: 144) a tener la disposición de desempeñar el papel de sustitutos de la relación humana.

Sin embargo, estos objetos, aunque prolongaciones del cuerpo, el vestido como segunda piel, el automóvil como prolongación de la marcha, la computadora como parte del cerebro, se desligan de este y se independizan en su autonomía. Por ejemplo el vestido totalmente manipulado desde el sistema de la moda, presentaba durante la sociedad industrial, transformaciones formales estéticas que respondían más a las leyes del consumo que a la comodidad y confortabilidad de sus portadores.

En cambio, con la recuperación del vestido como rito individual y la aparición de prendas inteligentes, la novedosa relación cuerpo-vestido se dará a partir de una diferente significación de la noción de cuerpo y de objeto-vestido. Si se utiliza la prospectiva para imaginar el escenario social en la primera década del siglo XXI, se comienzan a percibir los cambios sutiles que indican la conformación de un imaginario generado a partir de las necesidades y deseos de las personas individuales, que se orientarán hacia el entorno social y natural.

El intercambio cuerpo-vestido no significará para nada la completa fusión de ambas entidades; por el contrario se entablará una relación muy íntima pero con cierta independencia. La plurifuncionalidad del objeto, en este caso particular el vestido, puede también satisfacer necesidades concretas y deseos conformados desde lo psicosocial.

Sin embargo el automatismo o "independencia de los objetos" responde según Mumford (1950: 245) a una ineficacia en las relaciones humanas que deben ser reemplazadas por ellos. El automatismo funcional creciente de los objetos, el objeto vestimentario entre ellos, ha sido la respuesta en la sociedad industrial a estrategias necesarias para su supervivencia, al abrigo de las cuales se comenzó a desenvolver un proceso colectivo de personalización narcisista.

En el ocaso de la sociedad industrial señala Baudrillard (1994: 127) "el automatismo y la personalización no son del todo contradictorios. El automatismo no es sino la personalización soñada al nivel del objeto"; acota además (1994: 128), "ya no son sus gestos, su energía, sus necesidades, la ima-

gen de su cuerpo lo que el hombre proyecta sobre los objetos automatizados, es la autonomía de su conciencia, su poder de control, su individualidad propia, la idea de su persona”.

Una simple túnica con invisibles sensores incorporados, un vestido diseñado a partir de nuevos materiales que regule junto al cuerpo la temperatura del ambiente, un pijama con somníferos incorporados en sus fibras, son objetos con una cierta autonomía, pero deberán responder a un cuerpo que ha potenciado su sensibilidad, para interactuar de manera eficaz con ellos.

Desactualizada la función de la piel como límite, cuerpo y vestido pueden intercambiar información al utilizar las nuevas tecnologías. El cuerpo finalmente despojado de sus múltiples máscaras sociales le informa al vestido-objeto el dato correcto, real y preciso que este necesita para cumplir sus nuevas funciones, por ejemplo su temperatura, presión sanguínea, nivel de glucosa.

Es indudable que el hombre moderno ha perdido la capacidad, que era común en los pueblos originarios, de reconocer a la naturaleza como maestra y generadora de vida. Acicateado por la necesidad de producción y guiado por la ficción del progreso, abandonó la necesidad de entender sus acciones a partir de la observación de los procesos naturales. Desconectado de estos procesos y desde una visión mecanicista, ha transformado su cuerpo en un objeto para desempeñar múltiples y fragmentadas funciones, e igualó a la naturaleza con una máquina capaz de inagotables prestaciones.

La ceremonia de revestir el cuerpo, ese espacio íntimo de comunión con uno mismo que provoca el enlace con el yo profundo, se ha producido en la sociedad industrial y posindustrial únicamente en los momentos rituales. Así el traje de novios, el vestido de fiesta, el traje blanco de la primera comunión, la mortaja que reviste el cadáver cumplen una función casi religiosa, ya que re-ligan al origen. Según René Girard (1972: 155), la sociedad para poder recuperar la frescura de sus orígenes: “prueba a través del ritual, en una forma vedada y transfigurada, la necesidad de repetición e imitación de la violencia espontáneamente unánime que se encontraba en su génesis”.

Para la sociedad occidental, que desde el comienzo de la era moderna había armado categorías independientes para el espíritu, el cuerpo, los hechos sociales, el vestido como tal, y la naturaleza, es indudable que el impacto de los adelantos tecnológicos textiles permitirá perspectivas de acción diferentes en el sistema de la moda. El cuerpo como materia prima de procesos naturales y simbólicos comparte con el mundo que lo rodea su misma estructura molecular. La percepción de esta similitud estructural que ayuda a debilitar la visión de un ser humano centro de la creación debilitará los límites que habían construido las teorías biológicas sobre la relación entre el ser y su ambiente.

Más allá del empleo de diferentes formas de representación que sirven para comunicar, la vigencia de la importancia del vestido seguirá siendo máxima por el nivel de eficacia que podrá desarrollar, a partir de la aplicación en su diseño de los nuevos adelantos tecnológicos. En ese sentido el vestido como un adaptador dinámico de las relaciones entre el cuerpo y el medio ambiente podrá cumplir con eficacia esa misión al construirse con materiales que van a potenciar la sensorialidad humana.

Si hasta el presente el vestido de moda impactaba sólo al sentido de la vista, la presencia en el diseño de los llamados nuevos materiales que se manipulan para conseguir propiedades específicas permitirá la expansión sensorial necesaria para que se cumpla la correcta interacción entre cada persona y su medio. Si la idea de la piel como superficie límite se diluye, entonces es fácil pensar en el deslizamiento de sus funciones hacia un vestido que al expandir perfume, impactar por sus movimientos holográficos, presentar irregularidades táctiles que reflejan diversas tonalidades, y emitir sonidos, multiplique las sensaciones y vivencias de un cuerpo animado por la comodidad y el placer.

En la actualidad la funcionalidad del vestido se acentúa de tal manera que la forma de definir un material consiste en indicar las prestaciones que puede dar. Esto ocurre así porque en la sociedad globalizada y acelerada, la vestimenta comienza a resignar la función principal de indicador social a favor de cumplir con los distintos requerimientos para la cual fue diseñada.

No es difícil comprender entonces el sitio de privilegio de los nuevos materiales que serán capaces de responder al nuevo imaginario social organizado a partir de los cuidados ecológicos tanto humanos como ambientales. Respuesta eficaz para diseñar las prestaciones específicas por propiedades que surgen al combinar materiales que van a estar en contacto permanente con un cuerpo al que cuidarán y protegerán.

Resulta interesante descubrir cómo los nuevos materiales inteligentes desarrollados en el contexto del gran avance tecnológico, y por lo tanto orientados hacia el futuro, promuevan al mismo tiempo la recuperación del sentido primitivo y original de un cuerpo en armonía con el universo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. (1977) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
 BAUDRILLARD, J. (1988) *El otro por sí mismo*. Madrid: Anagrama.
 — (1994) *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
 COURTINE, J. J. y VIGARELLO, G. (1987) “La Physionomie d l’homme Impudique” en *Parure, Pudeur, Etiquette* de Burgelin, Perrot et Basse. París: Seuil.

- DEL CONDE, T. (1992) "Cuerpo humano y pintura", en Feder et al. Madrid: Taurus.
- FEDER, NADDAFT y TAZI (1992) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus.
- FLÜGEL, J. C. (1964) *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Paidós.
- GIRARD, R. (1972) *La violence et le sacré*. París: Bernard Grasset.
- HALL, E. (1973) *La dimensión oculta*. Madrid: Siglo XXI.
- HEGEL, G. (1989) *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Alianza.
- ITHURRALT, R. (1984) "Análisis de confort en prendas" en *4º Congreso Nacional de Tecnología Textil*. Buenos Aires.
- KNAUFT, B. (1992) "Imágenes el cuerpo en Melanesia" en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* de Feder et al. Madrid: Taurus.
- LIQUEUR, W. (1992) "Amor Veneris, vel dulcedo appetetur" en Feder et al. Madrid: Taurus.
- MARIN, L. (1992) "El Cuerpo de Poder", en Feder et al. Madrid: Taurus.
- MERLEAU-PONTY, M. (1962) *L'œil et l'esprit*. París: Gallimard.
- MORIN, E. (1966) *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus.
- MUMFORD, L. (1950) *Technique et Civilisation*. París: Seuil.
- PICARD, D. (1986) *Del código al deseo. El cuerpo en la relación social*. Buenos Aires: Paidós.
- ROUSELLE, A. "Estatus personal y costumbres sexuales en el Imperio Romano" en Feder et al. Madrid: Taurus.

ABSTRACT

Since the introduction of the logic of fashion in the XIV century until the present day, the Western society has regulated the relation between body, clothing and social environment according to political and economical interests in each historical period. During the industrial and post-industrial periods, where the interest was centred in production and consumption, it was necessary to emphasize the importance of fashionable clothing at the expense of the comfort and well-being of the body. At present a transition is happening from a post-industrial society to a cybernetic culture based on digital technology. The presence of new materials and textile processes has started to modify the relationship between body, clothing and social environment.

Susana Saulquin es directora del Instituto de Sociología de la Moda y profesora de Sociología en la Universidad de Buenos Aires y del Proyecto de Graduación en la Universidad de Mar del Plata. Es autora de *La moda en la Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 1990) y de *La moda, después* (Buenos Aires: ISM, 1999). E-mail: saulquin@fibertel.com.ar