

Moda y Vestuario: universos paralelos con infinitas posibilidades de encuentro

Cecilia Turnes *

Resumen: En el presente artículo se intentan proponer los puntos de encuentro y desencuentro entre el diseño de moda y vestuario. Si bien ambas disciplinas cuentan con el indumento como punto de contacto, como herramienta comunicacional y expresiva, ambos apuntan a objetivos diferentes. Transitando la experiencia docente y con la consigna de adentrar a las alumnas de moda al mundo del vestuario teatral, se deja ver la necesidad explícita de ejercitar el vínculo entre ambos universos. Se intentan exponer entonces básicas diferencias entre sí, pero que, lejos de distanciar, habiliten la posibilidad subyacente de contar el uno con el otro para nutrir y posibilitar nuevos universos y lenguajes creativos.

Palabras clave: Vestuario - moda - signo - indumento - vestido - lenguaje - cine - teatro - sujeto-espectador.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 165]

(*) Licenciada en Diseño de Espectáculos (UP, 2013). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculos. Diseñadora del Teatro San Martín.

Introducción

En el presente artículo se intenta exponer un paralelismo entre Diseño de Vestuario y Diseño de Moda. Si bien es posible que se encuentren ciertos aspectos distantes entre ambas disciplinas, si se profundiza en estas diferencias, puede generarse el entendimiento de aquellos puntos que comparten. Antes que lo diverso entre una y otra profesión sea expuesto, se aclara que el objetivo de este artículo no pretende forzar ningún tipo de coincidencia. Lo que se intenta es el desglose de aquellas características que comparten, para que se nutra, de esta manera, el aspecto interdisciplinario de la temática aquí expuesta, se geste la posibilidad de que ciertos prejuicios entre ambos lineamientos se destraben y se amplíe de este modo la posible mirada colaborativa entre ambas.

En primer lugar resulta interesante resaltar el pilar sobre el que se sustenta el punto de encuentro entre moda y vestuario, en el marco del presente desarrollo. Tanto una como otra son posibles gracias al soporte que tanto el cuerpo como el indumento otorgan como

herramienta de comunicación no verbal. Ambos son capaces de transmitir piezas de información precisa sobre una o varias personas o acontecimiento, dentro del marco de una circunstancia determinada, en un contexto dado. Como pone en palabras Squicciarino,

El cuerpo se identifica con una expresión correlativa de contenido articulado, como vehículo a través del cual puede ser transmitido incluso lo que está inhibido en la palabra y en el pensamiento consciente. El cuerpo es una estructura lingüística, <<habla>>, revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio (1990, p. 18).

Esta cualidad que genera que resulte posible elevar a la calidad de consciente aquello que permanece velado, es uno de los aspectos más atrapantes y que más dedicación y estudio demandan. Y de este aspecto es que se valen ambas disciplinas para comunicar. Hablan sin hablar, dicen sin decir, manifiestan sin la palabra. Todo queda expuesto a través del vestido y del cuerpo que lo soporta. Como introduce Lurie,

(...) el primer lenguaje que han utilizado los seres humanos para comunicarse ha sido el de la indumentaria. Mucho antes de que yo me acerque a usted por la calle lo suficiente para que podamos hablar, usted ya me está comunicando su sexo, su edad, y la clase social a la que pertenece por medio de lo que lleva puesto; y muy posiblemente me está dando información (o desinformación) sobre su profesión, su procedencia (...) Cuando nos encontramos y entablamos conversación ya nos hemos hablado en una lengua más antigua y universal (1994, p. 21).

Prácticamente y de manera anecdótica, Lurie introduce el tema a desarrollar de forma concreta y refuerza lo expuesto hacia el inicio del escrito. Este primer acercamiento permite entrever el punto de partida que reúne al vestido y a la forma de vestir, como un manifiesto, como “un lenguaje de signos, un sistema no verbal de comunicación” (Lurie, 1994, p. 22). Este aval resulta sumamente útil a la hora de establecer los puntos de encuentro entre el universo de la moda y el universo del vestuario, comprendiendo que ambos se valen de un mismo objeto de diseño capaz de traspasar el plano de lo intangible, dándole forma a una idea, atravesando tiempo y espacio, construyendo un discurso, acompañando un relato, manifestando el síntoma de una época.

Sin embargo, antes de que se continúe con los posibles puntos de encuentro y con el recorrido propuesto, resulta fundamental esclarecer que existe necesariamente una distancia en cuanto a los objetivos que contienen las disciplinas que están siendo desarrolladas. Como comienzo resulta interesante la analogía que plantea la Lic. Varela, en el marco del texto de Saulquin, cuando introduce la diferencia entre persona y personaje. Remarca incluso, la contradicción que a ella le genera que persona derive de la palabra personaje y no al revés. Continuando con este hecho Varela afirma,

En cuanto a la diferencia entre “persona” y “personaje” la persona al habitar en el plano de lo real tiene una presencia y existencia propia y por lo tanto no

puede ser representable. Lo real, según las teorías psicoanalíticas, es lo inimaginado, lo inconceptualizable, lo que no se puede poner en la palabra o en el lenguaje. Por lo tanto persona y personaje son mutuamente excluyentes, pues habitan planos diferentes. El personaje es la consecuencia de una construcción mental que nace gracias al lenguaje y a la imagen; se gesta en el plano de lo imaginario y se manifiesta en el plano de lo simbólico (Saulquin, 2014, p. 102).

Esta reflexión que propone Varela, resulta interesante como analogía y a modo de introducción a los conceptos que se intentan desarrollar. De alguna manera el alumno de moda piensa y diseña en función de una persona y, por ende, esta etapa del proceso queda arraigada a este aspecto más real y funcional de la misma. Sin embargo, la construcción de un personaje precisa y, obligatoriamente necesita, contar con la construcción previa en un plano tanto menos tangible, el imaginario. Exige nutrirse de aquello que pueda emular el sentido de lo real, pero que, sin embargo, no lo es. Este quiebre y esta distancia entre una cuestión y otra, explicada de este modo, aparenta sencillez en su desarrollo. Sin embargo, resulta todo un ejercicio abrir el campo que habilite el desprendimiento del plano de lo real, para poder pensar así en función de lo ficcional, es decir, del personaje.

En el teatro, la indumentaria es un embrague natural entre la persona física y privada del actor y el personaje al que cubre de piel y de efectos. El vestuario es un agente doble perfecto: lo lleva un cuerpo real para sugerir un personaje ficticio (Pavis, 2000, p. 186).

Puede pensarse esta afirmación como uno de los primeros aspectos que pueden considerarse como posible diferencia entre una y otra disciplina. Como pone en palabras el propio Lerchundi, reconocido vestuarista argentino, “Yo creaba personajes, no trajes” (2014). De alguna forma, el diseñador de vestuario, o el vestuarista, remarca con gran interés la idea de desprender al indumento de su condición material. Es decir, en su función en cuanto a lo dispuesto hacia un fin comercialmente adecuado, socialmente agradable, aceptable y estéticamente avalado por la norma o tendencia imperante. En el diseño de vestuario, lo material queda supeditado a lo simbólico. La existencia de la prenda en vestuario, queda sujeta al objetivo de lo que viene a contar. Se encuentra cargada de información concreta, funcional y metafórica. “Como cualquier otro signo de la representación, el vestuario es significante (pura materialidad) y, a la vez, significado (elemento integrado en un sistema de sentido)” (Pavis, 2000, p. 180). Incluso, la prenda, el indumento, en este contexto, no es por sí misma, sino que por el contrario, su presencia se completa y complementa, cobra valor, cuando aparece el cuerpo portador y los demás componentes que construyen una narración. Es en ese instante, que el vestuario completa y redime su verdadero motivo. Sin ese cuerpo, sin ese contexto para el que fue pensado, sin esa palabra, sin ese espacio, sin esa iluminación, entre otros factores, el vestuario pierde su esencia, su valor y sentido. Como menciona Barthes en relación puntual al vestuario teatral, pero aplicable también a otros ámbitos del espectáculo, “(...) el vestuario debe ser un argumento. (...) La célula intelectual o cognitiva de la indumentaria teatral, su elemento base, es el signo” (2003, p. 78). Como todo signo, esencialmente, está a disposición de comunicar cierto tipo de información que puede ser decodificada en un determinado contexto, bajo cierto marco de circunstancia. En el caso del vestuario, lo paradójico es que se vale del indumento como fuente primaria para transmitir, sin utilizar a la prenda como fin en sí misma. Continuando con Barthes,

menciona “la indumentaria es sana cuando deja a la obra en libertad para transmitir su significación profunda, cuando no la complica, y permite, por así decirlo, que el actor se ocupe, sin un peso parásito, de sus tareas esenciales” (2003, p. 80). Se rescata así, al vestuario, prácticamente como una tarea de oficio. La misma está a disposición de prestar un servicio, de abastecer un objetivo mayor a la herramienta de la que se vale para llevarlo a cabo. Lo material es la excusa que le otorga visibilidad a la construcción de un personaje, y por ende a una historia. Necesita valerse del indumento como signo, como lengua capaz de expresar más allá de la palabra determinado contenido, traspasando el propio cuerpo que lo porta. Es incluso capaz de llegar a un espectador quien, por otra parte, resulta fundamental en este encuentro, completando el sentido de la obra.

En este aspecto el indumento contiene en sí mismo una posibilidad sumamente asombrosa respecto a su función. Es un elemento que dependiendo del contexto en que esté dispuesto puede variar su significado. Este resulta un profundo vínculo entre moda y vestuario, porque precisamente en lugar de pensarlo como disciplinas separadas en sí mismas, de alguna manera puede considerarse que ambas operan en conjunto, compartiendo una serie de acuerdos y de construcciones que cooperan a la hora de valerse de un mismo elemento para comunicar. Como señala Laver, “las modas no son sino el reflejo de las costumbres de la época: son el espejo, no el original” (como se cita en Lurie, 1994, p. 30). Y continúa Lurie, “Dentro de los límites que impone la economía, la ropa se adquiere, se usa y se desecha de la misma forma que las palabras, pues satisface nuestras necesidades y expresa nuestras ideas y emociones” (1994, p. 30). Es así que, en el caso del vestuario, para que resulte posible representar ficticiamente una realidad, que exponga determinado estado de ánimo o determinado suceso que facilite la entrada a esa recreación de lo real, es necesario el reconocimiento primero del sistema en el que se encuentra sumergida esa intención. Imprescindible resulta entonces, echar luz sobre lo naturalizado incluso para poder apropiarse de ello como herramienta, para que luego pueda ser transformada y utilizada como metáfora, como ironía, como la exaltación de lo literal, entre otros. Es por esto que se señala el acercamiento entre moda y vestuario. Puede reconocerse que la moda resulta sumamente permeable a lo que ocurre a su alrededor, siendo capaz de resolver materialmente dicha actualidad. Ciertas convenciones y acuerdos sociales previamente construidos, son digeridos por el sistema de la moda y el vestuario se vale de ello para construir su propia disciplina, su propio objetivo. Tan intrínseco resulta el vínculo entre ambas disciplinas incluso, que deja ver Barthes lo siguiente,

El verdadero principio de la historia de la indumentaria se sitúa en el Romanticismo, entre las gentes de teatro; como los actores quisieron interpretar sus papeles con trajes de época, pintores y dibujantes se lanzaron a buscar sistemáticamente la verdad histórica de las apariencias (vestuario, decorado, mobiliario y accesorios), en suma, eso que se denominaba, precisamente, *costume*. Lo que se empezó a reconstituir, pues, fueron en esencia los roles, la realidad buscada era de orden puramente teatral (...). (2008, p. 365).

Sin embargo, tal y como reflexiona en sus ensayos no es la idea del vestuario ser únicamente una copia minuciosa y obsesiva de lo real, un verismo arqueológico (Barthes, 2003, p.

74). En este juego de vincular entre indumentaria y vestuario, si este último se desprende de su principal objetivo, y solo pretende hacer uso del indumento como tal, operando tan solo como un reproductor de lo existente, logra el efecto contradictorio de, como menciona Barthes (2003, p. 73), verse verdadero y sin embargo no resultar creíble. De alguna manera resulta imprescindible, a la hora de concretar un vestuario, la capacidad de saber desprenderse a tiempo del sistema de la moda.

Es interesante que sea introducido aquí el debate en cuanto a cómo se ha transformado la forma de producir vestuario. Como introduce uno de los más importantes diseñadores de vestuario del cine argentino respecto al sistema de canje con reconocidas marcas dentro del mercado de la moda, Horace Lannes afirma,

Esto nos lleva a explicar quien “viste” una película: no son la modista, el diseñador ni las casas de modas quienes visten solamente a la protagonista o estrella, sino la persona especializada que “hace el vestuario”, que lee el libro cinematográfico, cambia ideas con el escenógrafo, con el director de arte o los intérpretes, que combina líneas y colores, que conoce de épocas y lo que fotografiará mejor y, esencialmente, con el director de la película, que es quien tiene la visión total de la producción (2010, p. 19).

Si bien podemos entender que esta resulta una postura un tanto más tradicional respecto al diseño de vestuario, hay miradas que realzan una posible convivencia en este híbrido que propone el encuentro de ambas industrias. Tal es el caso de la vestuarista Roberta Pesci, quien manifiesta como a partir del cambio en la forma de hacer cine, esto le resulta excusa para acercarse a nuevos diseñadores, artesanos que le resulten para hacer un canje, un intercambio, como forma colaborativa entre unos y otros (como se cita en Garizoain, 2016, p. 56). Más interesante aún Pesci declara,

Creo que en las últimas décadas el objetivo del cine ha cambiado, ya no se crean starsystems (como en los cincuenta), por el contrario el cine lleva a la pantalla la realidad, la cotidianidad, la gente es “común”, por lo cual uno se inspira en la gente de la calle, y la moda claramente está ahí (Garizoain, 2016, p. 56).

En este sentido resulta sumamente importante la posibilidad de ejercer otra mirada sobre la industria de la moda. Se entiende que una prenda diseñada puede estar expuesta en el escaparate de una tienda, quedando entendida completamente su función. Es decir, aún sin estar siendo usada por un cuerpo real, vivo y en movimiento, compone una suerte de pieza objetual que constituye un elemento representante de ciertas normas funcionales y estéticas en un determinado espacio tiempo. Abastece así, entre otros aspectos, una necesidad básica humana, como es la de la vestimenta. Sin embargo, no por ello, el sistema de la moda queda sujeto a ser únicamente una parte mecánica y operativa, sino que se traslada su función, operando como un eslabón dentro de un engranaje, una cadena de construcción consciente. Se abre la posibilidad así de exponer su objetivo también como decodificador. El indumento resulta un traductor capaz contener en su forma una idea. Comunica, desglosa un sentir, una necesidad colectiva y conjunta, dando paso luego a una expresión

material concreta. Reside en esta industria la capacidad de proponer y vestir un discurso presente, activo y permanente y no por esto último, hermético. Si son contemplados desde este lugar tanto en el diseño de moda como en el diseño de vestuario, puede ser pensada como herramienta en común, la capacidad que contienen ambos de actuar como canales manifestantes y comunicadores, puesto que actúan como decodificadores de lo que está reclamando ser enunciado. Michaux sostiene,

Cuando un pueblo elige un traje, puede equivocarse, pero es raro que esto suceda. Inconscientemente, sabe lo que le conviene. Y no solo el color de la piel o la forma del cuerpo dictan el traje, también lo hacen el alma, la expresión y las condiciones generales de vida (Squicciarino, 1987, p. 296).

Esta concepción tanto más poética y por ende ligada a lo sensorial, a lo intangible, a lo inconsciente, que hace referencia al traje como un elemento más allá de lo pragmático y funcional, parece gestionar esta capacidad respecto a la mutabilidad del indumento. Es como si de alguna manera estuviera hablando de una necesidad tanto más primitiva aún que la de cubrirse ante una inclemencia climatológica, ante protegerse del propio pudor o adornarse el cuerpo a modo de pertenencia. Reflexiona acerca del indumento como una construcción material y formal, cargada de información, completamente atravesada ante las diferentes inquietudes y necesidades de su portador, y por ende el ámbito que lo contiene y con el que interactúa. Como también menciona Barthes acerca de Kiener, al intentar vincular al vestido con una especie de espíritu del cuerpo humano, “como si la forma anatómica fundase la indumentaria a través de una serie de relevos y distancias cuyo sentido varía con la historia” (2008, p. 369). Esta breve oración pone de manifiesto esta idea de movimiento. De alguna manera el indumento por sí solo, como pieza material, como unidad tecnológica o tecnologizada, como herramienta perfeccionada, agiornada, no constituye un signo en sí mismo si se pretende desprenderlo de su contexto. Como menciona Barthes “(...) la indumentaria es una especie de *texto sin fin*, en el que se debe aprender a delimitar unidades significativas, y ahí precisamente radica su dificultad.” (2008, p. 371). Seguramente parte de estos límites sean posibles de ser establecidos a través del contexto en que se los ubique. En este caso también puede pensarse que tanto moda como vestuario, encuentran un punto en común a través del usuario espectador. Puede considerarse que tanto el indumento, ya sea en función al sistema de la moda, como en función al universo del diseño de vestuario, recobra sentido al momento en que un otro lo observa como testigo o como receptor de dicha producción o lo habita como portador. Se completa su objetivo ante la mirada partícipe de ese afuera. Tanto el espectador como el usuario, intervienen resignificando lo ya creado, habilitando así esta cualidad de lo inacabado, de lo posible de ser revisado, de ser intervenido a través de otra mirada y, por ende, de otras creencias, construcciones ideológicas y paradigmas. Es en el marco de esta característica que puede advertirse la posibilidad subyacente de ubicar ambas disciplinas y sistemas dentro lo que se considera un hecho artístico.

En este aspecto resulta interesante poder ahondar en una de las definiciones de arte que propone y sobre las que desarrolla contenido Oliveras. La misma afirma que “el arte no es solo sensación sino también cosa mental, conocimiento mental (noesis) y sensorial

(aisthesis)” (2018, p. 67). El motivo por el cual se repara en esta definición es el de entender y enmarcar al diseño de moda y al diseño de vestuario como arte, vinculando además el proceso creativo en ambos casos. En los dos marcos de actividad, se expone un notable desafío. El mismo consta, entre otras cuestiones, en desglosar lo intangible de lo intuitivo y lo sensible para volcarlo así en instancias que permitan materializar una representación concreta de ello. Este recorrido compone y le otorga cuerpo a un proceso, que se ve provocado y sostenido por una búsqueda que reúne numerosas circunstancias. Entre ellas, el encuentro con un resultado que equilibre una imagen legible para el afuera y que contenga, a su vez, la capacidad de conjugarse armónicamente con el aspecto sensible de la idea. Esta postura aleja el prejuicio de proponer al diseño de moda como una tarea simplista que trabaja únicamente para satisfacer una necesidad de supervivencia y de mercado, o al diseño de vestuario como algo únicamente vinculado a satisfacer una necesidad de entretenimiento. Expone así, la capacidad intrínseca que contienen de construir un proceso de trabajo, gestar y regalarle una forma concreta a una idea. Como se menciona en Dondis “La experiencia de la belleza no permite ningún tipo de conocimiento histórico, científico o filosófico. Se llama verdadera porque nos hace más conscientes de nuestra actividad mental” (2010, p. 16). Esta afirmación gestiona el anclaje a entender ambas disciplinas dentro del marco de una actividad que contiene un fin y un objetivo más allá de lo estético en sí y de un resultado juzgable como imagen estanca. En este aspecto ambas profesiones encuentran un punto en común. De alguna manera, esta afirmación da lugar al complejo desafío que implica atravesar el pasaje de lo inconsciente, para poder elevar la idea a un nivel legible y posible de ser entendido por otros. Comprender ambas disciplinas como un constructo mental además de sensorial, habilita el espacio de enmarcar dichas actividades y a quienes las llevan a cabo, dentro de un ámbito donde teoría y práctica se mezclan y se desafían. Si bien, en el ámbito del espectáculo como en el teatro por ejemplo, el vestuario no es el único elemento que ejerce el rol de poner en evidencia y permitir el entendimiento de una historia y lo que dentro de ella ocurre, sí resulta una de las principales herramientas capaz de exteriorizar y mostrar ciertos guiños que brindan y decodifican cierto tipo de información, sugiriendo el encuentro con el espectador, como testigo omnisciente. En este caso, el vestuario opera también como un observador consciente, traductor de ese relato y de los personajes que lo representan. Este punto lo reúne con el diseño de moda que conlleva la posibilidad de operar como un sistema confidente de lo eventual en el marco de lo que lo rodea, para luego transformarlo y darle cuerpo en forma de indumento. En este juego de representar lo real, tanto diseño de moda como de vestuario contienen esta cualidad de captar, interpretar, desglosar y traducir materialmente una idea en forma de prenda, de indumento, de atuendo. Esta resulta una característica de impacto, una cualidad inherente a lo que se reconoce en el presente artículo como hecho artístico. Adelantarse y resolver determinadas cuestiones que no han sido reconocidas por una mayoría, que exponen un hecho concreto, despejan una necesidad, una circunstancia que requiere ser manifestada, representada material y concretamente, es una tarea que encuentra cuerpo y que compone una cualidad de lo artístico. Contemplado de este modo, ni vestuario ni moda resultan víctimas de la tendencia, sino por el contrario, son generadores y provocadores de su propio lenguaje, capaces de exponer lo que aún no encuentra forma. Como afirma Tassara respecto al universo cinematográfico, “es la imagen de una imagen,

la representación de una representación” (como se cita en Ceccato, 2016, p. 28). Si bien se está refiriendo exclusivamente al universo del cine, no resulta lejana esta concepción al universo de la moda, sobre todo si, como es considerado en el presente artículo, se lo considera como hecho artístico. Si bien existe un sector dentro del mercado de la moda que posiblemente dedique sus recursos a un objetivo netamente comercial y, por ende, esto lo acerca a una actividad mayormente vinculada a la reproducción de la tendencia más que al aspecto creativo e innovador, se reconoce que tanto moda como vestuario en general, y en su origen más auténtico, buscan recrear lo real. Como afirma Michaux “La ropa es una concepción de sí mismo que se lleva sobre sí mismo” (como se cita en Deslandres, 1987, p. 296). El acto del vestir despoja a la persona de su propio temor a la exposición, vinculada a la desnudez, y le permite adquirir y recrear una personalidad que considera propia, enmarcada en su propia historia y contexto. Esta idea de disfraz dentro de un plano que se considera real y no ficticio, es comparable con la concepción del actor entrando a escena, habitando y vistiendo su propio personaje (Squicciarino, 1990, p. 188). Sobre todo si ubicamos la relevancia que tiene la imagen en la actualidad, reforzada incluso a partir y a través de la popularidad de las redes sociales. De alguna manera queda expuesta más que nunca la afirmación que compone Michaux. La persona se siente tanto más consciente de su capacidad de recrear su propia imagen, y el indumento en este aspecto, es una de las principales herramientas que habilitan este juego.

Si en vez de vivir la moda la padece, el hombre corre peligro de perderse a sí mismo, de alienarse, de transformarse en un maniquí inanimado de mirada ausente, sin objeto, 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 (...). (Squicciarino, 1990, p. 190).

Tal y como el ser social puede desprenderse de sí y de su esencia, mediante la utilización de la prenda como disfraz de escape a sí mismo, el indumento a merced del vestuario también puede convertirse en meramente una complacencia estética y compositiva que aleja del objetivo del hecho artístico como tal. Como declara Barthes,

El gusto estético del vestuario supone la independencia condenable de cada uno de los elementos del espectáculo: aplaudir la indumentaria en el interior mismo de la fiesta es acentuar el divorcio de los creadores, reducir la obra a una conjunción ciega de esfuerzos individuales. La indumentaria no tiene la misión de seducir la mirada, sino de convencerla (2003, p. 75).

Nuevamente la idea que se plantea no es la de forzar una serie de sincronizaciones entre moda y vestuario. Claramente se establecen las diferencias en cuanto a la finalidad que cada disciplina viene a complacer. Sin embargo es notable como continuamente pueden ser desglosadas aquellas circunstancias que en paralelo son capaces de afectar a una y a otra. Precisamente porque la prenda, el vestido, el indumento reafirma no ser un objeto desprendido, escindido de su medio, sino que es un signo, que cuando se coloca a disposición de intenciones que pretenden quitarle dicho lugar simbólico, esto necesariamente

tergiversa el ámbito que lo contiene y expone cierto sentido de incomodidad, como reclamando el lugar que le pertenece. Cuando el signo pretende ser forzado es cuando se ingresa al terreno de lo aparente. Utilizar al indumento únicamente como medio para provocar el ocultamiento de aquello que teme ser revelado, habilita que lo simbólico quede estanco y anclado únicamente a la forma, privándose así toda posibilidad de trascendencia, de evolución, de transformación. Empañar esta función del vestido, es una forma de negar la propia existencia. Se desacredita así, que en él se contiene el registro histórico que habilita, por ejemplo, el conocimiento de usos y costumbres, que relata lo vincular, la construcción de clases, de rituales, de expresiones de lucha. Entre otras cuestiones, anula el acceso a tales circunstancias que permiten el reconocimiento y el registro de actividad humana. Como menciona Root en el profundo análisis que realiza respecto a la época rosista en Argentina y como es que a través del indumento, como principal arma, se consolida dicho régimen y discurso político. “Los estilos singulares aún revelan las tensiones de la transición política, como para indicar que las operaciones de la cultura, la ciudadanía y el cambio social están indisolublemente ligadas a la indumentaria” (2014, p. 117). O acaso como menciona Doria, en su minucioso análisis acerca del vestido de novia,

El vestir predispone al cuerpo a una metáfora poética, ha permitido narrar con sus cambios, junto a los signos exteriores los procesos culturales; y el vestido ritual ha adoptado la cita intertextual para convertir al cuerpo en discurso, en signo, en cosa, proyectando dignidad y simbolismo en su formal representación identificativa cotidiana (2017, p. 23).

Si bien puede parecer redundante, quiere dejarse explícitamente asentado que Diseño de Moda y Diseño de vestuario responden cada uno a intereses sumamente distintos, sin embargo, el hecho de que se consolide el acuerdo y se construya sobre la base de entendimiento que afirma que el vestido es signo, gestiona y enmarca ambas actividades en un hilo de unión tanto más cercano al que aparentan.

A modo de cierre

A modo de conclusión se expone que es comprobable encontrar tanto puntos de encuentro como diferencias entre ambos universos creativos y profesionales que se desarrollan a lo largo del artículo. En ocasiones colocar el acento en lo diverso de cada disciplina, permite comprender y ahondar en las aristas que cada área creativa conforma. De este modo un mayor acercamiento y empatía promueven a la reflexión, al habilitar la pausa necesaria a la hora de resolver un conflicto dentro del espacio creativo, que está manifestando en realidad, un síntoma mayor. Reparar en acontecimientos que se encuentran naturalizados en una mecánica de funcionamiento determinada, permite desenquistar cuestiones que construyen una cotidianidad pero que, sin embargo, no garantizan necesariamente un ámbito próspero. Sobre todo cuando se hace hincapié en actividades como las desarrolladas en el presente artículo, que trabajan con ciertos aspectos de lo sensible.

Reincorporar el punto de encuentro entre teoría y práctica, reúne y distribuye otro sentido de posibilidad, y de instancia comunicacional, que a su vez, también allana camino en lo diverso. Rincón utiliza en su texto una expresión que resulta sumamente adecuada para la intención de este escrito, “Mirar de nuevo” (2002, p. 131). Si bien el afirma este concepto en su análisis sobre el universo de la televisión, el concepto de volver la mirada hacia algo, acompaña y construye. Esta acción opera como un interludio. Como una especie de pasaje entre una y otra instancia, que prepara el terreno para visibilizar otras formas de comunicación y construcción de pensamiento y de conocimiento. El cuestionamiento y la profundización sobre la tarea diaria, si bien no siempre encuentra una respuesta cerrada y concreta, abren canales de expresión y reconocimiento. Resulta vital la posibilidad del reencuentro con aquello que se considera distinto y que precisamente, por recaer en este facilismo, es descartado el punto en común y, en consecuencia, el potencial que allí reside. Como resalta Barthes, “(...) se sabe que la vestimenta no *expresa* la persona sino que la constituye; o más bien, es sabido que la persona no es otra cosa que esa imagen deseada en la que el vestido nos permite creer” (1999, p. 237). Nublar el vínculo entre ambas disciplinas respecto al uso que ambas ejercen del indumento por su capacidad como pieza y herramienta de comunicación y por ende de poder, implica que se recaiga en un estado de inocencia ficticio. Como afirma Van der Leeuw “En el vestido se oculta toda antropología” (Squicciarino, 1990, p. 190). Si se ejercita la pregunta dentro de la profesión y el oficio, si se revisa su propia historia, construcción, forma de desempeño y dentro de ello si es repensado el vínculo con otras disciplinas, seguramente exista en consecuencia un mayor registro de entendimiento, desarrollo y evolución. Que la incomodidad ante el desafío de aquello que se rotula como ajeno encuentre la forma de abandonar ese cuerpo inaccesible. Que resulte real y tangible reconocer las nuevas formas de lo posible.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1999). *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. (16ª ed.). México: Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Ceccato D. (2016). Cortos de moda, un género en auge. *Cuaderno 58, 16(58)*, 23-32.
- Deslandres, Y. (1987). *El traje, imagen del hombre*. (2ª ed.). Barcelona: TusQuets.
- Doria, P. (2017). *El vestido de novia: Ritual, símbolo y consumo*. Buenos Aires: Diseño.
- Dondis, D. A. (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Editorial GG Diseño.
- Garizoain C. (2016). De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy. *Cuaderno 58, 16(58)*, 51-58.
- Lannes, H. (2010). *Moda y vestuario en el cine argentino*. Buenos Aires: Anaquel Editora.
- Lerchundi, E. (2014). Entrevista personal disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=atPk4dX4HwA>
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós.

- Oliveras, E. (2018). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Editorial Paidós Comunicación 121.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Editorial Norma.
- Root, R. (2014). *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires: Edhasa.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias*. Buenos Aires: Editorial Paidós Entornos 23.
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla: Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. (2ª ed.). Madrid: Cátedra.

Abstract: This article seeks to propose agreement and disagreement points between fashion design and costume design. While both disciplines have garment as a point of contact, as a communicative and expressive tool, both aim at different objectives. Transiting the teaching experience and with the instruction of introducing clothing students to the world of theatrical costumes, we can see the explicit need to exercise the link between both universes. Then, the basic differences among themselves are exposed, but, far from distancing, they enable the underlying possibility of relying on each other to nourish and make new universes and creative languages possible.

Keywords: costume - fashion - sign - clothing - dress - lenguaje - cinema - theater - subject - spectator.

Resumo: No presente artigo intenta-se propor os pontos de encontro y desencontro entre o design de moda e vestuário. Embora ambas disciplinas tenham a indumentária como ponto de contato, como ferramenta comunicacional e expressiva, ambas apontam a objetivos diferentes. Transitando a experiência de ensino e com a máxima de introducir os estudantes de figurinismo ao mundo do vestuário teatral, vemos a necessidade explícita de exercitar o vínculo entre ambos universos. Intenta-se, por tanto, expor as diferenças básicas entre si, que longe de afastarlas, habilitem a la posibilidad subyacente de contar uns com os outros para nutrir e possibilitar novos universos e linguagens creativas.

Palavras chave: traje - moda - sinal - roupa - vestido - linguagem - cinema - teatro - sujeito - espectador.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
