00424
136

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

DE FICCIONES Y CONTRADICCIONES: LA INDUMENTARIA

TESIS EN LA MODALIDAD DE PORTAFOLIOS FOTOGRAFICO

Q U E P R E S E N T A:

A N G E L I C A R O S A S G A R C E S

PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

ASESOR DE TESIS: LIC. JOSE ANTONIO GONZALEZ ARRIAGA
LIC. MAGDA LILLALI RENDON GARCIA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D.F. OCTUBRE DEL 2003.

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice.

	Pág.
Índice.	I
Dedicatoria.	II
A vuelo de pájaro.	III
El vestido, lenguaje silente.	1
Genealogía de la indumentaria.	
I. Breve antología de las funciones básicas del vestido.	6
II. Funciones complejas o evolucionadas de la indumentaria.	9
El origen ficcional de la indumentaria	13
I. Antecedentes: personalidad e identidad.	14
II. El origen de la contradicción y la ficción.	17
Libertad: integración o emancipación.	
I. Breve esbozo del problema de la libertad.	26
II. La moral sexual y el vestido.	30
III. De ficciones y contradicciones.	36
Vestirse o desnudarse. (A manera de aclaración).	45
Aproximaciones y transgresiones.	
I. Hacia una semántica del vestido.	50
II. Semántica de la indumentaria.	53
Ampliando esquemas en la semántica del vestido.	59
Bibliografía.	62
Fichas técnicas.	91

Autoriza a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.
NOMBRE: Angélica Rosas Garcés
FECHA: 31/X/03
FIRMA: Angélica

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Dedicatoria.

Al hombre más importante de mi vida.
Mi padre.

A las mujeres que forjaron mi carácter.
Mamá, Hermana, abue Esperancita y
tía Herlinda.

En honor a las ausencias.
Que el silencio nunca las toque en mi
memoria.

Con amor por el amor, sencillamente gracias.

A ti, que apareciste del fondo del
Universo y no se me quita la
sorpresa.

Bienvenido a la vida Samuel.

A vuelo de pájaro.

> La elección del disfraz en el que, por una noche, lo que los demás concurrentes llaman "mi verdadera identidad" habrá de permanecer al margen de la familiaridad cortés con la que, todos los miembros de los altos escaños de nuestra sociedad, damos a entender que nos "conocemos" los unos a los otros.
> **Teoría del disfraz**[1].
> Salvador Elizondo.

La búsqueda de este ensayo ronda en el eje de la significación. Ejercitando una semántica de la indumentaria que se concretará en las imágenes fotográficas acompañantes del presente texto. En este punto deseo detenerme para aclarar dudas a quienes se pregunten por qué realizar una tesis en la modalidad de portafolio fotográfico, y señalar en qué consiste. Éste se divide en dos elementos: un ensayo el cual, según mi experiencia, proporciona el marco referencial bajo el que se busca sean interpretadas las imágenes del portafolios fotográfico, siendo éste el segundo componente de la tesis.

Con este ensayo no pretendo explicar y describir cada fotografía, en tal caso sería mejor abstenerme de invertir tiempo y dinero en imágenes que igualmente podrían haberse descrito. Si decidí aprovechar la titulación por medio de un portafolio fue precisamente porque palabra e imagen son lenguajes distintos ensamblados para funcionar como apoyo mutuo.

En consecuencia ensayo y portafolio establecen un vínculo de pertenencia que los hace inseparables. El texto quedaría trunco sin las fotografías y viceversa. Habrá quien argumentará que una imagen dice más que mil palabras; sin embargo, para evitar interpretaciones alejadas de la propuesta original la palabra escrita se fusiona a la imagen. Son lenguajes distintos unidos para reforzar un discurso.

Ahora bien, entendiendo por principio a la *semántica* como *"el estudio del sentido [=significado] de las palabras"* apegándome a la definición de Pierre Giraud[2]. Parafraseando tal acepción <se estudiará el significado del vestido>, una vez validado el atuendo como signo, se intentará encontrar en la práctica un valor semántico para cada prenda u ornamento empleado en las fotografías.

---

[1] Cuento que dio origen a esta tesis. (v. *Antología Personal*. México, F.C.E., pp.44-48).
[2] Pierre Guiraud. 1955. *La semántica*, p. 9.

La indumentaria permite al primer contacto visual que los seres humanos nos reconozcamos, e incluso obtengamos información importante sobre el Otro. Por tanto, no es necesario emitir sonido para entrar en interacción con otra persona.

Siendo así, queda claro que el silencio, entendido como ausencia de palabras no imposibilita la comunicación, pero volveremos sobre este punto más adelante. Por el momento debo resaltar una cualidad de la vestimenta, ésta permite ubicar al interlocutor de manera que podamos intercambiar pautas de conducta para orientar una conversación más eficiente.

Para denotarlo basta con echarle una ojeada a la cotidianeidad. Hay actos de nuestra vida diaria que obviamos, pero al analizarlos con cierto detenimiento descubrimos en ellos causales con variadas aristas.

Ejemplo sacado de una experiencia personal, narrado a manera de explicación. Esbozaré primero el contexto de esta anécdota. Tarde, interior del metro. En el vagón hace un calor inmenso, todos los asientos están ocupados y varias personas nos encontramos de pie. Un joven me cede su asiento, sin pronunciar palabra, con una simple flexión de cabeza realizada al tiempo de levantarse. Él se vio obligado a elegir entre una muchacha de mi edad, evidentemente más cansada y que cargaba una mochila además de otros paquetes, y yo; pero fue a mí a quien ofreció el lugar, sin aparente justificación.

Dos hechos deseo resaltar de este breve relato, primero: el ofrecimiento del joven para cederme su asiento, gestión realizada sin decir palabra; y segundo las razones de su selección entre dos mujeres. Tengo la impresión de que la ropa cumple varias funciones mucho más trascendentales a la simple tarea de guarecernos del clima, y será razón de este ensayo señalar cuáles son.

Por el momento volvamos a las implicaciones de la anécdota. A diferencia de esta jovencita mi atuendo era más femenino, el cabello peinado y el rostro maquillado me ganaron un lugar para descansar, por lo menos eso pienso. La razón por la cual obtuve el lugar, según creo, fue la apariencia; lucía mucho más arreglada en comparación a la otra chica. No tengo forma de comprobar cabalmente tal aseveración pero si puedo inferirla: *"Como te ven te tratan"*, reza el refrán.

La vestimenta, ya no sólo intuyo, ahora veo; cumple otras funciones aparte de cubrir al cuerpo de las inclemencias del tiempo. Para evitar el calor nada más fácil que descubrirse, pero nadie va desnudo por la calle aunque la temperatura sea muy alta. Se puede optar por utilizar ropa más ligera pero aún así continuamos vestidos, cubriendo ciertas zonas del cuerpo y no otras. ¿Por qué? ¿Cuáles son las funciones no utilitarias desempeñadas por el vestido?

Los humanos respondemos a pautas de conducta y la indumentaria, si bien otorga ubicuidad dentro de la sociedad, también obliga a permanecer apegado a una conducta y una imagen: la que cada sujeto desee o pueda proyectar de sí mismo. Creo, somos en nuestro atuendo, una suma del lugar adonde vamos y el rol que buscamos desempeñar. Obtuve el asiento pero me vi forzada a adoptar un rol: el de "dama joven", una dama merece atenciones más esmeradas a las otorgadas a una adolescente.

Cabe ahora marcar una distinción. Entiéndase por ***vestido*** el conjunto de las principales piezas (traje, vestido, zapatos, camisa, etc.) que sirven como cubierta al cuerpo humano, para abrigo, por decencia o adorno; interesa principalmente en el sentido de ser el "todo" ocultador de la desnudez del ser humano. En tanto, la ***indumentaria*** incluye además del vestido, propiamente dicho, la ornamentación: maquillajes, peinados y accesorios que se usan igualmente para camuflar la desnudez del cuerpo[3]. Siendo así, este término abarca parámetros de significación mucho más amplios al primero.

Aunque ambas palabras pueden emplearse de forma indistinta como sinónimos, cabe marcar su diferencia desde el principio. La indumentaria es el concepto a desmenuzar tanto para el presente ensayo, como a las fotografías que ocupan a esta tesis.

Volvamos ahora al tema del silencio. Éste, no imposibilita la comunicación, como ya se expuso más atrás. No bloquea la comunicación, debido a que la palabra hablada no es el único camino para transmitir ideas, pensamientos, conceptos y sentimientos.

---

[3] cfr. sobre la indumentaria a Nicola Squicciarino. 1986. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria,* "El cuidado de la propia imagen", cap. I y II; y sobre el vestido a Alison Lurie. 1981. *El lenguaje de la moda: una interpretación de las formas de vestir,* introducción y cap. I.

Eso sí, concuerdo con Roland Barthes[4] quien ha señalado al lenguaje oral como el más óptimo dentro de los sistemas sígnicos; los demás son ensayos aspiracionales imperfectos de éste; sin embargo, no debe menospreciarse al resto de los lenguajes, pues éstos no dejan de ser útiles y funcionales en determinadas condiciones.

También debe tenerse en cuenta la imposibilidad para emplear toda la energía en "hablar" cada uno de los por menores, y es ahí donde entran en juego otros lenguajes, como ahorradores de tiempo para facilitar información necesaria en la convivencia diaria.

El lenguaje, según Morris, es un *"sistema de signos interconectados, [que] tiene una estructura sintáctica de...combinaciones permisibles,...y [cuyos] vehículos sígnicos... pueden ser comunes a una serie de intérpretes"*[5]. De tal manera puede hablarse de lenguajes: a señas como el de los sordomudos, la gesticulación del rostro y el cuerpo es otra forma de comunicación, la distancia entre dos interlocutores establece señales de interacción; podemos entonces reconocer en tales acciones códigos de significación. Es decir, las estructuras sintácticas referidas por Morris.

Durante las primeras indagaciones sobre el tema de la indumentaria no estaba muy segura hasta qué punto el vestido pudiera erigirse como un medio de comunicación o un lenguaje. Y esta duda me llevó a analizar con mayor profundidad el hecho. Al irme empapando sobre la temática de la vestimenta me percaté que se trata de un lenguaje y no un medio.

Distingo, un medio de comunicación es una vía utilizada para establecer un proceso de intercambio de información. Así por ejemplo, en la comunicación hablada el medio es la voz; el lenguaje es la palabra, es decir el código articulado.

El lenguaje es *"la posibilidad de elección (institución, mutación, corrección) de los signos; la posibilidad de combinación de tales signos en modos limitados y repetibles."*[6], capaz de expresar las ideas de un emisor y ser comprendida por un receptor.

Lo que trato de mostrar con esta distinción es la concatenación de interrogantes que suscita la indumentaria: ¿ha sido capaz de desarrollar estructuras sígnicas

---

[4] Cfr. Roland Barthes. 1985. *La aventura semiológica*, cap. I.
[5] C. Morris. 1938. *Fundamentos de la teoría de los signos*, p. 37.
[6] Nicola Abbagnano. 1961. *Diccionario de Filosofía*, p. 722. sobre el tema de lenguaje se abundará en otros capítulos.

estables, claras y permanentes?, el código resultante ¿ha alcanzado grados de complejidad muy altos o se reduce a un sencillo sistema?, como el de la señalización vial: unos cuantos signos resumen y reducen su temática, éste código comunica ciertas ideas y no puede hablar más allá del tema de su competencia, desde luego esto también lo vuelve más efectivo.

Ahora bien, la indumentaria, tal y como se ha planteado hasta el momento; no sólo cumple como pauta social: la de cubrir nuestra desnudez. Nos vestimos para acatar una convención, cierto, pero además el vestido proporciona información del individuo, la misma se emplea para ubicarlo dentro de la dinámica y la estructura social. Remarca desde el tipo de actividad que realiza, el estado de ánimo, rasgos de carácter, posturas ideológicas. El vestido habla por nosotros antes de que podamos entablar una charla directa con nuestros interlocutores[7].

La vestimenta, me queda claro, cumple una función comunicativa específica; es decir, ayuda a externar la personalidad de los individuos a través de elementos visuales. También establece relaciones de pertenencia o rechazo a un grupo social determinado, como puede ser la oposición conceptual de joven-viejo: a un anciano se le permiten menos licencias en la innovación y colorido de su vestuario; la distinción entre hombre y mujer, en la mayoría de las sociedades la falda está restringida para el uso femenino; o bien para segmentar estratos económicos, en resumen, la vestimenta destaca diferencias de género, sociales, culturales y emotivas.

Aterricemos la idea con un ejemplo más ilustrativo. A mediados del siglo XX[8], el uso de la mezclilla, en específico el overol; se asignaba a la gente de los estratos más pobres, o contratada para realizar el trabajo pesado: obreros, albañiles, niños de la calle; debido a su resistencia, duración y manufactura barata. En la actualidad se confeccionan prendas del mismo material con apariencia desgastada *per se, y* éstas alcanzan precios exorbitantes, haciendo inaccesibles tales ropajes a los bolsillos más pobres. Por lo tanto la mezclilla en la actualidad puede ser signo de abundancia económica, así como de trabajo intelectual y ya no físico.

Lo anterior me hace notar una evolución en los significados de las prendas de vestir constantemente

---

[7] Cfr. A. Lurie. 1981. *El lenguaje de la moda.* Introducción.

[8] Como registro de este hecho se puede recurrir a la película ***Los olvidados*** (1950), de Luis Buñuel.

renovado. La significación en la indumentaria evoluciona más rápidamente que otros códigos. Por ejemplo, en el lenguaje oral, el concepto "navegar"[9] había conservado el sentido marítimo durante siglos y ahora remite al intercambio de información en el ciberespacio.

Las modas cambian la significación con cierta periodicidad. Sin embargo no es el fenómeno del cambio y la renovación en la alta costura lo que me interesa abordar. La indumentaria como signo es el fenómeno instigador de mi curiosidad. El cómo se establecen unidades de significación, la capacidad para renovar códigos y así elaborar mensajes más complejos, y entonces desarrollar conceptos de mayor abstracción, a través de un lenguaje visual.

Es motivación del presente ensayo, explorar la efectividad y alcances de la indumentaria como lenguaje; es decir, medir su utilidad para elaborar mensajes complejos pero al mismo tiempo capaces de establecer un grado de optimización comunicativa alta. Como punto de llegada se pretende estructurar discursos por medio de la semántica del vestido. Las series fotográficas que componen al portafolio navegan en la búsqueda de una definición de la identidad femenina actual. Dichas enunciaciones se redactaron y sustentaron en primera persona, bajo mi perspectiva e ideología.

Como dice Alison Lurie, nos guste o no, la vestimenta proporciona información acerca de su portador y no sólo eso; yo agrego: organiza tales datos, es decir los codifica.

En las imágenes fotográficas, creadas como un continuo del presente ensayo, se plantea una exploración a tales codificaciones. Una vez identificado el código de significación del atuendo, ejercitar su semántica para expresar a través de él, ideas que orbiten dentro de la temática de la identidad femenina, principalmente en las facetas censuradas y autocensuradas en la vida cotidiana.

Conforme se vaya avanzando en el estudio de la indumentaria como lenguaje visual, se irán aclarando las razones por la cuales veo en ella un fértil campo de investigación y experimentación desde la perspectiva semiológica y comunicativa. Justificando de tal manera el presente ensayo escrito y fotográfico en el ámbito de las ciencias de la comunicación.

---

[9] *Navegar.* v. i. viajar por el mar, los lagos, los ríos o los aires. Andar una embarcación. Dirigir la marcha de un navío. (*Diccionario de la Lengua Española.* Editorial Sevisa).

Los intereses de quienes estudiamos la licenciatura en ciencias de la comunicación son diversos, por ello considero justo y desde luego necesario proporcionar un amplio abanico de posibilidades para practicar y abordar al paradigma comunicacional, no solamente desde el ejercicio de la palabra escrita o hablada. La comunicación es una panacea que demanda distintas vías de acercamiento para su estudio y ejercicio, en la medida que ella misma ha gestado variados canales de intercambio de información. Y es de relevada importancia que a los egresados de la carrera se nos permita aterrizar la teoría en otras vías que no sean el lenguaje oral o escrito.

Averiguar en qué medida puedo utilizar a la vestimenta como herramienta comunicativa, tener conciencia de su utilidad es el fin del portafolios fotográfico. Nuestra ropa dice muchas cosas de nosotros, a pesar de ello veo en tal uso una relación casi de autómatas: "Voy a una fiesta", nos decimos y seleccionamos las prendas que consideramos van de acuerdo con la ocasión y el lugar al que asistiremos. Surge un problema cuando el lugar y la ocasión se relacionan someramente con la identidad del sujeto que asiste a una reunión, creando una disparidad entre lo que el individuo es en realidad frente a la imagen que proyecta en su indumentaria.

Empleamos la ropa con un sentido de funcionalidad social muy limitado, aunque no básico, el uso que le damos va más allá de la protección climatológica. Podemos adjudicarle una función aspiracional: la secretaria viste el traje sastre de dos piezas tratando de emular al del ejecutivo. O bien, la jovencita se viste al estilo de su cantante favorito porque aspira a su forma de vida.

De lo anterior surgen una serie de interrogantes que me interesa abordar ¿hablamos honestamente a través de nuestra ropa?, ¿qué tan auténticos somos al seleccionar el atuendo que portamos? ¿Mentimos por costumbre o por necesidad?, es decir, ¿qué tan conscientes estamos de ser en nuestra vestimenta un reflejo fiel de nuestra identidad? Y por último, ¿hasta qué punto somos capaces de hablar libremente, abordando cualquier tema y expresando la propia opinión en el vestido? Barajando un poco las respuestas a estas preguntas; dentro de las fotografías, se intenta construir un discurso capaz de abordar la temática de la identidad y la libertad para expresarla a través de la indumentaria.

Las funciones de la indumentaria pueden ser variadas en significación y razón de ser, a pesar de ello me parece,

hemos perdido la conciencia de las posibilidades discursivas a desarrollar con nuestro atuendo. El universo de simbolizaciones dispuesto dentro de este lenguaje.

Rubén Bonifaz Nuño, poeta mexicano ha dicho al respecto en uno de sus poemas:

> *"Es una costumbre admitida*
> *la de acicalar a los muertos;*
> *ponerles a fuerza su mejor traje,*
> *sus zapatos nuevos, su camisa planchada,*
> *como procurando que en la tierra*
> *lo hallen decente los gusanos."*[10]

Me parece, hemos llegado a un punto de esteriotipación de nuestra indumentaria; así la vanalizamos, inutilizándola en la medida que restringimos sus posibilidades discursivas.

Tales posibilidades pueden ser: transgredir esquemas, estereotipos, límites morales y culturales para expresar el lado oculto de la personalidad -los aspectos reprimidos y sublimados de la identidad-. Sacarle toda la sustancia posible a la indumentaria para expresar ideas y sentimientos es la meta a alcanzar por medio de estas aproximaciones a una semántica del vestido.

---

[10] *"Todas las mañanas, cada día"*, de Rubén Bonifaz Nuño, en Poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX (1940 - 1990). Antología. pp. 99 y 100.

El vestido, lenguaje silente.

La sociedad habla. Habla porque se constituye
y se constituye porque empieza a hablar.
quien no sabe escucharla hablar en los casos
en que habla, la atraviesa a ciegas, no la
conoce. No la modifica.
Umberto Eco.
El hábito hace al monje.[1]

El mundo está en la mente. El espacio
es impensable porque es algo concebido por
la mente como el "exterior" de la mente,
algo en lo que la mente está contenida.
El espacio es interior porque se experimenta
"como si" fuera exterior.
Salvador Elizondo.
Teoría del disfraz.[2]

Retomo el contexto del metro porque lo considero un lugar común en la memoria de los que transitamos la Ciudad de México sin automóvil. El metro es el lugar donde se reúnen, por necesidad de translado, gran cantidad de personas a quienes por mera diversión llamaré ***"metronautas"***.

Los *metronautas* no nos conocemos, es decir no hemos sido presentados formalmente; y por lo mismo no hablamos los unos con los otros, pero tampoco importa que esto ocurra pues no es indispensable para la vida diaria entablar relación estrecha con cada persona que se encuentre en el camino.

Sin embargo, por una necesidad de transporte, nos vemos obligados a interactuar y comunicarnos con esa masa heterogénea de usuarios sin rostro particular, aún sin emitir palabra.

Los *metronautas* no hablamos entre nosotros o decimos apenas lo indispensable, porque como ya señalé no hemos sido debidamente presentados. Pero de alguna forma, a primera vista mágica, nos coordinamos para interactuar: organizamos cómo subir y bajar del vagón, negociamos quien se queda con el asiento y todo casi sin pronunciar palabra, es decir en silencio.

Si bien los *metronautas* manejamos los códigos sonoros del tren para saber si alcanzamos a subir o esperamos el

---

[1] U. Eco, et al. 1972. *Psicología del vestir.* p. 23.
[2] S. Elizondo. 1974. *Antología personal.* p. 47.

siguiente carro, también es cierto que en mutismo nos reacomodamos dentro del vagón para dar paso a los que desean bajar, para hacer espacio a los que suben y nos las arreglamos para viajar, cada quien, con la mayor comodidad posible. Toda esta coordinación de comportamientos encuentra su engranaje en la comunicación no verbal.

No importa que uno tenga algún amigo con quien pueda conversar durante el trayecto, irremediablemente se entra en contacto con algún *metronauta* desconocido. Y es entonces que se echan a andar distintas formas de comunicación. Entre ellas la vestimenta.

El silencio, en el sentido de no pronunciar palabra, no implica que los seres humanos dejemos de interactuar y comunicarnos. En silencio los hombres se comunican, emplean otras formas para intercambiar información. Ya he mencionado entre ellas la señalización vial, el lenguaje a señas de los sordomudos; ahora agrego el arte, el código morse, las señales de humo y otras. Una de esas "otras" formas de comunicación es el vestido. No hay que olvidar la anécdota relatada al principio de este ensayo.

Umberto Eco, en un texto incluido en *Psicología del Vestir,* una recopilación de escritos sobre el tema de la indumentaria, y que me parece indispensable rescatar para explicitar las razones por las que se considera a la vestimenta como un lenguaje visual[3]:

> *"Quien haya estudiado...la semiología [Semiótica] no puede hacerse el nudo de la corbata, por la mañana ante el espejo, sin tener la sensación clara de seguir una opción ideológica, o, por lo menos, de lanzar un mensaje, una carta abierta a los transeúntes y a quienes encuentre durante la jornada."*[4]

Eco señala de forma intuitiva algunos de los elementos que denotan a la vestimenta como lenguaje. Me interesa resaltar la frase *"opción ideológica"*, lo cual me hace suponer una gama de posibilidades a elegir: corbata, sin corbata, pañoleta al cuello o no; es decir, una suerte de relaciones y reglas de combinación de la ropa para emitir los *"mensajes"* mencionados por Eco.

---

[3] Yo agrego el término "visual", ya que la forma en la que percibimos este código es a través de la vista, no del oído o el tacto.
[4] U. Eco, et al. 1972, p. 9.

Recordemos ahora a Charles S. Morris con su concepto de lenguaje definiéndolo como un *"sistema de signos interconectados, [que] tiene una estructura sintáctica de ...combinaciones permisibles..."* [5]. Aquí vale realizar un honesto autoanálisis para comprender las implicaciones que el atuendo marca sobre nuestra vida social.

Nadie se atrevería a usar traje de baño y sandalias para asistir a una junta en la oficina, por considerarlo inapropiado, lo cual apunta hacia la existencia de una estructura sintáctica de combinaciones permisibles avaladas socialmente. Llamémosle ahora reglas de significación, en la medida que son costumbres legitimizadas por consenso y aplicables igualmente para todos los miembros de una comunidad. Esta sintaxis del vestido postula a la indumentaria como vehículo sígnico irrefutable.

Podemos empezar a sostener que la indumentaria es un lenguaje. Pero tal vez sea muy apresurado hacerlo en este momento. Lo que no podemos negar es la cualidad del vestido como signo, en la medida que no pueden existir signos únicos y asilados[6] podemos apreciar en la vestimenta la articulación de un lenguaje; pues está compuesta por diversas prendas susceptibles de combinación. Es decir, no un par de signos opuestos y complementarios, sino toda una serie de signos con sus respectivas contrapartes.

La ropa tiene un uso utilitario, de acuerdo con las actividades que desarrolla el portador de la misma. Independientemente de esto, las convenciones morales del pudor ejercen su dominio sobre las reglas vestimentarias para cada ocasión y lugar en la época actual. Eco señala que:

> *"... en el momento en que es posible dividir la expresión instintiva en momentos...analizables, y articulables ...se va entrando en la zona de las <<lenguas>> codificadas, y convenalizadas..."*[7].

Es decir, en el caso del vestido, al momento mismo en que la ropa deja de ser únicamente un objeto de uso

---

[5] C. Morris. 1938. *Fundamentos de la teoría de los signos.* p. 37

[6] Arnulfo E. Velasco señala que "todo proceso de significación implica la relación de un signo con su contrario y con su opuesto, relación que puede ser implícita o explícita." (*La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad.* En http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/desnudez.htm)

[7] Eco, et al. 1972, p. 4.

utilitario y se pasa al lado del río de las significaciones en donde su principal valor es, ya no su sentido práctico sino, su cualidad de vehículo sígnico. Es entonces cuando hablamos de las prendas de vestir como un sistema de signos: un lenguaje.

Para que se entienda mejor. Si bien existen prendas específicas para realizar determinados trabajos debido a su funcionalidad (comodidad y ventajas prácticas para desempeñar una actividad), también es cierto que por transferencia de esas mismas cualidades utilitarias, tales prendas obtienen una significación bajo la misma tónica: usa traje de baño, es nadador, por ejemplo. En ese momento se entra *"en la zona de las lenguas codificadas y convencionalizadas"* mencionadas por Eco.

En relación con esto, si no practicas la natación es censurable vestir un traje de baño en la oficina, donde no hay alberca. Sin embargo, el no usar tal prenda tiene varios razonamientos, que van desde la utilidad, al de este caso en particular, entendido más como una convención social; porque si la persona se sintiera cómoda trabajando con ese atuendo bien podría hacerlo, pero:

> *"El vestido descansa sobre códigos y convenciones, muchos de los cuales son sólidos, intocables, están definidos por sistemas de sanciones e incentivos capaces de inducir a los usuarios a <<hablar de forma gramaticalmente correcta>> el lenguaje del vestido, bajo pena de verse condenados por la comunidad"* [8].

Existen reglas de vestir estipuladas, desde los orígenes de la sociedad y que han evolucionado junto a ella, ahora nos restringimos a acatar tales indicaciones sin pensar mucho en el porqué de las mismas. Sin embargo nos regimos bajo estos códigos en la vida diaria. Leemos y somos leídos a través de nuestro atuendo cotidianamente.

Aprendemos la gramática del vestido desde pequeños y exploramos toda la vida sus posibilidades sígnicas, restringiéndonos a las normas sociales, para hacer un retrato de la personalidad a través de ella. Hablamos en primera persona para definirnos e interactuar con los otros. Debido a que es ésta la finalidad, o por lo menos una de las principales temáticas explotadas por el lenguaje vestual.

---

[8] Eco, et al. 1972, p. 18.

Debo decir que en tanto la humanidad altere la naturaleza de su cuerpo, con tatuajes, pinturas, arreglo de uñas y cabello, o colguijos; se denotará en tal actitud una inclinación por significar su desnudez, en pro de expresar su identidad a través de la indumentaria, en la medida que pueda distinguirse del "Otro".

Por ello afirmo que la indumentaria, tal y como la manejamos ahora, puede concebirse como un lenguaje. Dicho esto entraremos a una breve genealogía de la indumentaria, donde estudiaremos las razones de su creación y sus procesos de significación.

Genealogía de la indumentaria.
I. Breve antología de las funciones básicas del vestido.

Si el vestido es una segunda piel,
nuestra piel es entonces nuestro
primer vestido.
Paul Yonnet.[1]

Las motivaciones suscitadoras del vestido son clasificadas de acuerdo con la función que cumplen para satisfacer las necesidades del hombre. Funciones, que yo llamaría primitivas, éstas se dividen en dos grandes ramas. La indumentaria como ornamentación lúdica o estética, y la indumentaria como protección ya sea mágica-simbólica o física-utilitaria. Se pueden argumentar posturas defensoras de una inclinación por el origen mágico o bien por la función utilitaria del vestido.

El origen de la indumentaria suele ser tratado como un problema de *"¿qué fue primero, el huevo o la gallina?"* Parafraseando, ¿qué fue primero, el uso de protección mágica, la protección física o el pudor? Queda a los antropólogos esclarecer y presentar las pruebas contundentes, últimas y definitivas sustentadoras de una u otra teoría.

La mayoría de los expertos en el tema manejan los siguientes planteamientos. Hay quienes se inclinan a pensar que el "vestido", entendido como el todo que cubre la desnudez del cuerpo, tiene su origen en la protección física; es decir la ropa en su función de guarecer al hombre de las inclemencias del tiempo.

También se ha señalado al pudor como motivación de la invención del vestido, pero tal argumento ha quedado refutado por lo siguiente. Existen grupos étnicos donde el ocultamiento de los genitales no amerita la elaboración de algún artificio que haga las veces de vestido; y andar semidesnudos (según la concepción occidental) no conflictúa su noción de pudor. Por ello, no en todas las culturas este concepto afecta a las mismas regiones de la anatomía humana.

Piénsese por ejemplo en algunas tribus africanas donde las mujeres llevan los pechos al aire. Bajo tal perspectiva queda eliminado el pudor como motivación directa del vestido.

En cambio, la ropa originada como medida de protección física encuentra más apoyo entre los

---

[1] P. Yonnet. 1985. *Juegos, modas y masas.* p. 264.

investigadores como motivación directa de la creación del vestido. Y probablemente en este sentido, la piel que se usó para calentar al hombre primitivo durante el invierno sea el primer vestigio de ropa, junto a la hoja colocada en la espalda (o la cabeza) para guarecerse de la lluvia.

Sin embargo, aún hay que ir más atrás y recordar la diferencia planteada, durante el presente ensayo, entre *vestido* e *indumentaria*. Donde esta última abarca al primero, debido a que incluye cualquier artificio de cobertura y cobijo a la anatomía del hombre (el vestido, propiamente dicho), sumándole toda forma de ornamentación: peinado, maquillaje y pintura, tatuajes, deformaciones del cuerpo, perforaciones, hasta una variedad sin número de colguijos y amuletos que trastocan la desnudez de la piel.

Siendo así, mientras al vestido le ocupa primariamente cubrir la desnudez del cuerpo, a la indumentaria le interesa, maquillarla, trastocarla: significarla.

Por ello me inclino a pensar que una de las motivaciones primarias de la indumentaria se halla en la función de protección mágica, en donde el uso de ciertos amuletos y pinturas sobre el cuerpo ofrecían seguridad psicológica a su portador, o sea, le permitían sentirse a salvo de los males del mundo.

Tal vez un collar, una concha o un lazo atado al cuerpo bastaran para cubrir esta necesidad de protección mágica para los seres humanos. De tal manera concluyo que el uso mágico de los indumentos dio paso a la creación de la indumentaria, entendida ésta como el "todo" capaz de significar (y no de cubrir) la desnudez del cuerpo humano.

A pesar de las posturas brevemente reseñadas, concuerdo con Squicciarino:

> *"La cuestión de si la motivación primaria del vestido ha sido la función mágica y utilitaria o la función ornamental, entendida esta última como fenómeno estético y lúdico,... se esclarece... considerando cada tipo de cultura por separado, habiendo prevalecido una función o la otra según el grado de exposición a las catástrofes naturales que presenta cada grupo étnico."* [2]

---

[2] N. Squicciarino. 1986. *El vestido habla.* p. 47.

En conclusión debe entenderse el origen de la indumentaria como una suerte muy aleatoria de las necesidades particulares de una sociedad, en relación con las funciones básicas del indumento, pensando éste último como respuesta a la problemática específica de cada grupo étnico. E incluso debo señalar que las funciones básicas de la vestimenta no pueden hallarse en estado de pureza, pues irremediablemente se mezclan.

A fin de cuentas lo que aquí interesa es hablar sobre las funciones de la vestimenta y el momento en que pasan de ser objetos de uso a signos.[3] Y a continuación nos aplicaremos en el estudio de las funciones básicas de la indumentaria.

Una de las primeras funciones de la indumentaria fue la ornamentación con dos orientaciones: la lúdica y la estética; que encuentran su razón de ser en la realidad del hombre quien siendo un animal *desprovisto* se ve *"obligado a crear... las condiciones de su existencia"*[4].

Así, el ser humano experimenta *"una instintiva y espontánea necesidad de adornar"* según Huizinga[5]; instinto enfocado en crear y jugar con los colores y la extravagancia de los accesorios y los maquillajes, la función de ornamentación lúdica. A falta de herramientas naturales que le permitan cambiar su aspecto por el simple hecho de jugar con su propia apariencia, en un comportamiento un tanto hedonista y narcisista.

En el caso de la ornamentación estética el hombre al compararse con el resto de los animales y percatarse de su inadaptación natural, la cual le impide hacer ostentación de su aspecto físico para estimular el cortejo sexual, busca ataviarse con ornamentos que le hagan bello. En ausencia de plumajes brillantes, melenas voluminosas en colores vivos; el ser humano se inviste con collares, pinturas, pieles y plumas, en un afán estético de corregir los errores de la naturaleza que lo hicieron un animal *desprovisto*.

Ahora toca analizar los orígenes de la indumentaria en su función protectora. También en este caso la función se divide en dos ramas: la física y la mágico-psicológica. Contrario a lo que pudiera pensarse el origen del indumento, me parece, no radica en las condiciones

---

[3] Cfr. Sobre las funciones básicas del vestido principalmente a Nicola Squicciarino, *El vestido habla*, cap. II. Así como a Allison Lurie, *El lenguaje de la moda*, cap. I. Sobre el tema del pudor v. Margarita Riviere. *¿Moda ,comunicación o incomunicación?*, Introducción y cap. I.
[4] Squicciarino. 1986, p. 43.
[5] Ibid., p. 46.

climatológicas que orillaron al hombre, *animal desprovisto*, a ingeniárselas para no sucumbir ante las inclemencias de la naturaleza. Desde luego no se niega que sea una de las motivaciones principales o más recurrentes:

> *"...la función protectora del vestido que podría considerarse no sólo en su sentido físico, sino sobre todo desde el punto de vista psicológico, como la prolongación de la confortable función de seguridad propia del seno materno...de comodidad y de bienestar."*[6]

Antes que protección física, la indumentaria tiene una orientación mágica, Alison Lurie puntualiza que:

> *"...las pinturas, los adornos y las rudimentarias ropas se utilizaron en un primer momento para atraer las fuerzas animistas positivas y alejar el mal."*[7]

El hombre al ser incapaz de controlar y comprender su realidad se ve orillado a darle un sentido ficticio, mágico-mitológico para de esta manera asirse a un rudimentario pero eficaz sentimiento de seguridad ante la naturaleza que es internalizada como una amenaza a la existencia humana. Squicciarino subraya las formas de contingencia psicológica ante la tragedia de la vida primitiva.

> *"La vida de los pueblos primitivos estaba caracterizada en gran medida por la influencia de la magia y de los espíritus a los que les atribuía el origen de todos los males."*[8]

Hasta aquí termina el recuento de las funciones primitivas del vestido. Pero aún quedan por abordar algunas funciones adicionales a la vestimenta que me interesa mencionar.

II. *Funciones complejas o evolucionadas de la indumentaria.*

En el subcapítulo anterior abarqué las cuatro vertientes primigenias de la indumentaria, sin embargo, la vestimenta ha ido evolucionando de la mano de la cultura por lo que las funciones de la misma han variado, surgiendo nuevas y más complejas motivaciones que se han hibridado unas con otras, haciendo cada vez más difícil

---

[6] Squicciarino. 1986, p. 94.
[7] A. Lurie. 1981. *El lenguaje de la moda*. p. 46.
[8] Squicciarino. 1986, p. 43.

localizar y separar las funciones del vestido en las civilizaciones modernas. Hablamos entonces de una múltiple funcionalidad de la vestimenta. Lo que en un principio fue un elemento decorativo, después funciona como elemento de protección, o cumple ambas relaciones al mismo tiempo.

> *"...una concha mágica puede ser igualmente bonita. Los amuletos y los adornos probablemente comenzaron a fundirse psicológicamente casi desde el mismo momento en que fueron adoptados."*[9]

A este tipo de funciones mixtas e híbridas, las llamaré desde ahora funciones evolucionadas o complejas. Entre tales se encuentran las funciones: erótico-púdica y la social.

El pudor es una cualidad que rige fuertemente los códigos indumentarios en la actualidad, y evolucionó en función compleja del vestido al relacionarse con la sublimación y su consecuente reglamentación de lo eróticamente permitido. Todo esto en una situación ambivalente de mostrar, ocultar y sugerir lo prohibido.

Sin embargo, como ya se ha dicho en éste y otros ensayos sobre el tema, no se le considera una de las razones directas para la invención del vestido. Squicciarino sostiene que *"la finalidad mágica fue la primera motivación del vestido y no la protección contra el clima o el pudor."*[10] Este autor piensa que los primeros registros del vestido:

> *"...no se encuentran en el taparrabos de hojas, sino en un cordón que se ataba alrededor de los costados y que a veces se utilizaba... sin añadir otros elementos; puesto que evidentemente no es un medio de protección contra la intemperie o el frío, ni tampoco una expresión de pudor."* [11]

Se puede señalar entonces que el vestido tuvo un origen sígnico y no utilitario en el sentido práctico. En vista de que el cordón significa, protección. Pero apegándonos a lo señalado por el mismo Squicciarino, no debe pensarse en una génesis única y obligatoria para todas las culturas.

---

[9] P. Ableman. 1982, p. 33.
[10] N. Squicciarino, 1986, p. 44.
[11] Squicciarino. 1986, p. 45.

Lo que debe resaltarse es que el vestido no es solamente un cobertor o agente camuflajeador de la desnudez del cuerpo humano. Sino que es medio de significación, incluso de lo erótico. Retomemos la función ornamental estética de la indumentaria, se dijo que responde a la necesidad de atraer al sexo opuesto, tal necesidad ha evolucionado por un proceso de sublimación del deseo sexual y las formas del cortejo. Decantando en la función erótica o del pudor en el vestido.

> *"...el rechazo del instinto sexual a través de la sublimación, implícito en la función púdica del vestido,...una función de mecanismo regulador ...del interés sexual puede despertarse o atenuarse según la propia voluntad,..."*[12]

Sobre el pudor cabe mencionar que no en todas las culturas responde a las mismas necesidades o psicologías culturales ya que *"no en todos los sitios afecta a las mismas partes del cuerpo."*[13] Ahora podemos resaltar que el vestido significa, es signo en más de una de sus funciones: la mágica y la erótico-púdica por lo menos.

Las funciones del vestido se fueron configurando cada vez con mayor complejidad, al respecto Margarita Riviere, en su libro *Moda, ¿comunicación o incomunicación?*, señala que de una necesidad funcional el traje y los adornos evolucionaron en símbolo de confirmación, o negación, externa de *"unos sistemas de prestigio y de una jerarquía de poder."*[14]

Dentro de las funciones evolucionadas encontramos a la social de jerarquización de la indumentaria. Esto es, el atuendo como indicativo del *"lugar que ocupa cada hombre en la escala social."*[15] Y en consecuencia la adherencia de cada individuo a un grupo social con el que se le identifica.

Otra vertiente de la función social del atuendo es la de individualizar, es decir, distinción pero no dentro de identidades colectivas, como lo hace la función social de jerarquización, sino de distinción dentro del grupo social al que se ha suscrito al individuo, mediante el realce de sus características particulares:

> *"... la edad, el sexo o las capacidades personales [físicas e intelectuales], ...[que más tarde se subrayarían en] el fenómeno de la moda ...[al intentar*

---

[12] Squicciarino. 1986, p. 114.
[13] Ibid., p. 53.
[14] M. Riviere. 1977. *¿Moda ,comunicación o incomunicación?* p. 17.
[15] Ibid., p. 17.

> *resaltar también]... factores sociales y económicos en relación con la división de la sociedad de clases."* [16]

Es decir, que en la moda se encontrará la suma de ambas vertientes, la función social: jerarquizada y la de distinción. Por lo anterior, también se puede concluir que la moda[17] surge mucho tiempo después que el vestido.

Pero es más importante remarcar que en la moda paradójicamente, se potencializan y anulan ambas tendencias en una carrera vertiginosa, de adscribirse a un grupo y al mismo tiempo distanciarse de él en pro de la búsqueda de unicidad y originalidad dentro de las sociedades actuales. En el hombre existe un *"instinto de rivalidad, que de una forma socialmente aceptada, se manifiesta en una necesidad individual de distinción"*[18], subraya Squicciarino.

En el ser humano existen dos fuerzas que se contraponen en una eterna lucha para construir la identidad de cada persona, y son la necesidad de individuación y la de pertenencia a un grupo aunque esto implique la homologación con un sector social. La externación de tal proceso encuentra, según pienso, un campo de experimentación fértil en la vestimenta.

La construcción de la identidad y la proclamación de la misma a través del vestido será abordado a continuación.

---

[16] Squicciarino. 1986, p. 48.

[17] La moda es un fenómeno que acompaña a la sintaxis de la indumentaria, sobre todo en la época moderna de la humanidad. Sin embargo, para que existiera la moda tuvieron que converger varios aspectos: la división de clases sociales y su enfrentamiento, la producción en serie, medios de difusión para acelerar los procesos de asimilación de las tendencias en el vestir. No puede por tanto hablarse de moda a la par de los albores de la indumentaria.

[18] Squicciarino. 1986, p. 48.

El origen ficcional de la indumentaria.

El vestido transforma el cuerpo real y
significa al cuerpo ideal.

Nicola Squicciarino.[1]

A fuerza de mirar, uno se olvida
que puede ser también
objeto de miradas.

Roland Barthes.[2]

En este apartado se estudiarán las implicaciones de la indumentaria en la construcción de la identidad; así como las posibilidades de manifestar congruentemente: lo interno, la identidad; con lo externo, la vestimenta.

Para poder comprender mejor esta idea la ejemplificaré con el personaje de una novela de Luis Spota titulada *Casi el paraíso*[3]. *Ugo (sic) Conti* es el nombre que adopta un estafador de altos vuelos. El protagonista de la novela se inviste del título de príncipe, así como del comportamiento y reglas de etiqueta que suponen a una persona dedicada al ocio.

Principalmente me interesa destacar que este personaje no sólo adopta tales actitudes nobiliarias sino que su atuendo lo ayuda a sostener la mentira y el resto de los personajes de la trama no hacen más que tragarse el cuento con base en las apariencias. Es decir, le ratifican el rol social aunque éste sea una falacia.

La indumentaria empleada por Ugo Conti se convierte en herramienta del engaño, un disfraz que en lugar de externar su identidad real, manifiesta en el mejor de los casos el *Ideal del yo*[4] del pseudo-príncipe. Entonces puede deducirse de la misma forma en que el vestido pregona información a cerca de los gustos, profesión, edad, clase social; también puede emplearse para desinformar en los mismos términos.

---

[1] N. Squicciarino. 1986. *El vestido habla*. p. 123.
[2] R. Barthes. 1982. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. p. 306.
[3] Cfr. Luis Spota. 1980. *Casi el paraíso*. cap. I: pp. 5-73.
[4] Término creado por Freud, quien lo define como el deseo de parecerse a imágenes prestigiosas, la posibilidad de adherirse a ideales colectivos; aspiraciones, más no realidades en tiempo presente. (cfr. Yves Pelicier. 1980. *Enciclopedia de la psicología y la pedagogía. Diccionario de psicología*. V. 7, p. 47).

Por lo tanto, cada individuo es libre de hablar honesta o deshonestamente a través de su atuendo. Localizar los parámetros de conciencia en que los sujetos manejamos este lenguaje visual; así como las reglas bajo las cuales los individuos deciden manifestarse con autenticidad en el lenguaje vestual, e indagar cómo saber que no se está siendo engañado, es la paradoja a tratar.

I. *Antecedentes: personalidad e identidad.*

Definirse como persona, etiquetarse en el mejor de los términos. Darle orientación y sentido a la existencia de cada persona es la tarea a resolver de cada individuo. Y la vestimenta auxilia enormemente para tal propósito. Al ser un lenguaje visual, la indumentaria ayuda a declarar ante los otros algunos rasgos de la personalidad y a ubicarnos dentro de la organización social.

La personalidad en términos de psicoanálisis se define como la suma:

> *"...del equipo neurofisiológico, genéticamente determinado (temperamento), y una historia, hecha de experiencias que van desde su infancia hasta el final de su vida...es un factor de unidad que explica las conductas y justifica la consistencia del carácter."*[5]

Cuando se habla de *historia de vida*[6], se está señalando que la personalidad es una eterna transformación en la medida que el registro de experiencias no se cierra nunca. Desde luego, el grupo social influye fuertemente en las modificaciones de la personalidad a través de la educación y la cultura.

Cabe hacer una distinción entre personalidad e identidad ya que a primera vista parecen sinónimos de un mismo término; sería prudente matizar, pues se refieren a concepciones distintas debido a que puede tenerse personalidad pero no necesariamente identidad. Siguiendo a

---

[5] Yves Pélicier (coord.). 1980. *Enciclopedia de la psicología y la pedagogía. Diccionario de psicología. Vol. 7. p. 119.*

[6] Entiendo el término "historia de vida" como el cúmulo de experiencias a las que se ve sometida una persona a lo largo de su existencia.

Klapp Orrin en su definición de identidad:

> *"[Ésta] se entiende en el sentido que responde a las preguntas: qué es la persona y dónde está su lugar dentro de la sociedad; se tiene identidad cuando se es dueño de una ubicación. La identidad del sujeto se consolida cuando los demás lo ubican como un objeto social y lo designan e identifican con los mismos términos que él se ha adjudicado y que predica de sí mismo."*[7]

Entonces, no se puede tener identidad mientras no se validen frente a los *"Otros"* las características y roles sociales declarados como propios. Si bien es cierto que la identidad retoma definiciones del concepto de personalidad, proclamando ciertos aspectos de cada sujeto, no se consolidan tales denominaciones hasta que la sociedad (la alteridad) las ratifica como rasgos etiquetadores de un ser humano en particular.

En cambio siempre se tiene personalidad. Este concepto, al definirse como la suma de la carga genéticamente determinada más la historia de vida, puede suponerse como una característica inherente al hombre, en perenne transformación. La personalidad se ejerce, no se piensa. El que el resto de los individuos no reconozcan la personalidad de alguien en particular, no implica que éste deje de actuar con base en su temperamento o carácter para enfrentar cotidianamente las situaciones que se le presentan en la vida.

Por otro lado, al ratificarle a un sujeto cualquier lugar dentro de la estructura social se desprende de tal acto el sentimiento de pertenencia; el cual resulta indispensable para el individuo pues le otorga seguridad ante la vida, al dotarlo de adherencia a *"algo"*, ese algo lo estabiliza dentro de la realidad. Y la pérdida de este sentimiento *"es característica de ciertas psicosis: el sujeto tiene la impresión de no ser él mismo, que alguien le dicta sus palabras"*[8].

La personalidad no se pierde, evoluciona a razón de las modificaciones que las experiencias de vida le van sumando, pero nunca puede sentirse como una pérdida que genere angustia, porque se vive inconscientemente y se reacciona frente a la vida de acuerdo con ella.

---

[7] Klapp, Orrin Edgar. 1969. *La identidad problema de masas*. p. III.
[8] Y. Pelicier. 1980, p.74.

En sentido contrario, un rol social que forma parte de la identidad, sí puede perderse y tambalear al sujeto; por tanto ocasionar angustia en él, haciéndolo sentirse desterrado de su ubicación en un grupo. Arrebatar un rol a una persona provoca que el orden de la realidad dictada y sostenida por la estructura social a la que pertenece este hombre, colapse. Implica igualmente que el sujeto pierda el piso sobre el cual caminaba cómodamente y en consecuencia deba replantearse su mundo.

La función social del vestido, como herramienta de diferenciación y denotación de la clase, es de vital importancia para la proclamación de la identidad:

> *"El hombre, desde los albores de su historia, ha intentado huir instintivamente del riesgo de la homogeneidad que representa la piel, al construir un <<uniforme>> común para todos los seres humanos,..."*[9]

En una tendencia innata del hombre para aclarar la diferencia marcada por la afirmación: "él, no soy yo". Orden fundamental que sirvió a la humanidad para estructurarse socialmente. Se puede inferir entonces, cómo, tal necesidad de distinguirse se relaciona íntimamente con la construcción de la identidad.

La identidad cumple dos funciones paradójicamente contradictorias: la primera es ayudar a distinguirnos los unos de los otros, otorgándonos un sentido de independencia y unicidad a todos y cada uno de los seres humanos; por otro lado, promueve un sentimiento de seguridad y estabilidad al proporcionar una ubicación dentro de la organización social, por medio de la adherencia a grupos donde se tiende a la homogenización de las personas, sumándolas a una identidad colectiva. En consecuencia deben plantearse dos tipos de identidad: la individual y la colectiva.

Debe recordarse en este momento, dos funciones complejas de la indumentaria: la social de jerarquización y la de individualización. Ambas funciones encajan exactamente con la necesidad de manifestar estas fuerzas que se enfrentan para construir la identidad de todo sujeto.

---

[9] Squicciarino. 1986, p. 48.

Ahora nos ocuparemos a detalle de las ventajas y contrariedades que conlleva el levantamiento del edificio de la identidad desde una perspectiva psicosocial y su ingerencia en el lenguaje vestual.

II. *El origen de la contradicción y la ficción.*

Soy anarquista, soy neonazista (sic),
soy un esquinjed (sic) y soy ecologista.
Soy activista, sindicalista,
soy agresivo y muy alternativo.
Y en las tocadas la neta es el slam
pero en mi casa sí le meto al tropical.
Me gusta andar de negro,
con los labios pintados,
pero guapo en la oficina,
siempre ando bien trajeado.

Café Tacuba.
El borrego.[10]

Identidad y sentido en las sociedades contemporáneas.

Importante disyuntiva enfrentan diariamente las personas, principalmente los adolescentes, al elegir el atuendo que por ese día les servirá para manejar las dificultades que les plantee la vida; es decir, el contexto para interactuar con otros individuos. "No tengo nada que ponerme" es una frase que suena muy familiar, todo mundo debe haber pasado por esta problemática en algún momento de su vida, y es crucial resolverla. Por frívolo que parezca.

Cuando seleccionamos nuestra vestimenta, no sólo cubrimos al cuerpo desnudo, como ya se ha visto; sino nuestra postura para interactuar en la vida cotidiana, o lo que es lo mismo, significamos nuestro cuerpo para facilitar la dinámica de convivencia, del intercambio de información.

Señala Paul Yonnet:

> *"En la actualidad, cada uno es considerado responsable de la imagen[look] que ofrece de sí mismo, incluso cuando el*

---

[10] Extractos de la canción"El Borrego", del disco Re (México, 1994), del grupo Café Tacuba, Letra y música Enrique del Real.

> *individuo decide permanecer en una expresión llamada <<utilitaria>> o <<conveniente>>..."*[11]

Es fundamental por tanto ocupar las prendas adecuadas para expresar lo que deseamos acerca de nuestra identidad, señalar el tipo de rol al que queremos dar realce en un momento determinado.

Sin embargo, en las sociedades modernas se ha presentado un problema al que debemos enfrentarnos y es la existencia de un conjunto de posibles roles adoptables superior a los que de hecho podemos realizar; lo cual orilla a una selección de los mismos para ejercitarlos verdaderamente en la vida cotidiana.

Existe tal multiplicidad de opciones que se vuelve muy difícil, en las sociedades contemporáneas, definir la propia identidad y tener el tiempo suficiente para ser reconocido por los "otros" en iguales términos que los profesados por nosotros mismos.

El tiempo, según señala Marcela Gleizer, es *"...el factor que determina la coacción de la selección...ya que si se dispusiera de un tiempo infinito, podría armonizarse todo con todo"*[12]. La celeridad de la vida moderna presiona a los individuos a reducir, tal vez sin mucha justificación y certeza, el número de roles a los que se puede optar, y a partir de tal selección construir su identidad.

> *"Lo que el individuo es no está a su alcance inmediato...[él] se identifica con las tipificaciones de comportamiento objetivadas socialmente (los roles sociales que desempeña),...[estos]son una mediación entre el universo macro de significados y las maneras en que estos cobran realidad en el individuo."*[13]

Así, el cuerpo de definiciones que componen la realidad y presentan el orden institucional del individuo; lo que Gleizer llama el *Universo simbólico*[14], sirven de base para la construcción de la identidad; ya que sólo en tal universo simbólico la identidad y la biografía

---

[11] Yonnet, P. 1985. *Juegos, modas y masas*, p. 278.
[12] Marcela Gleizer. 1997. *Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas*. p. 18.
[13] Gleizer. 1997, p. 31.
[14] Ibid., p. 31

individual (historia de vida), que constituyen al sujeto, pueden adquirir significado.

Luego entonces, la realidad es aprendida como algo ya objetivado, presentando al mundo como algo coherente y ordenado, todo esto otorga un sentimiento de seguridad y estabilidad a los seres humanos.

> *"...el orden significativo ... ha sido establecido colectivamente y se mantiene en virtud de un sentimiento colectivo."*[15]

Todos estos procesos de significación, objetivación, institucionalización y legitimación, son internalizados por los individuos para ser empleados durante el contacto social de la vida cotidiana. Son al mismo tiempo regidos, consensados y ratificados por lo colectivo. De tal forma puede decirse que la vida es social tanto en sus orígenes como en su conservación.

Sin embargo, el desarrollo de las sociedades se ha orientado hacia la diferenciación y por tanto ha propiciado las condiciones para gestar la independencia entre el sistema social y el universo simbólico particular, ampliando el campo donde el sujeto invente y realice sus propias posibilidades. Gleizer ve en esto:

> *"... una suerte de debilitamiento de <<lo social>>,[entendiendo esto] como aquello [en lo] que descansaba la asociación racional de individuos con una identidad precisa y una estructura autónoma, expresados en la pertenencia a organizaciones y grupos estables, como la clase, el partido o el sindicato...Por el contrario, se observan actores sociales fragmentados, temporales, que surgen y desaparecen, que tienden a tornar obsoleta la estructura asociativa..."*[16]

Visto desde tal perspectiva la identidad se convierte en un problema cuando existe un grado más o menos alto de diferenciación entre la personalidad y el sistema social; pues cada sujeto crea entonces sus propias estructuras simbólicas, dando vida a una serie de realidades distintas, legitimadas por la misma conciencia que las piensa. El

---

[15] Gleizer. 1997, p. 30
[16] Ibid., p. 24.

consenso deja de avalar la realidad pues se convierte en "las realidades".

Lo anterior procrea una inestabilidad social, en la medida que cada universo simbólico se encuentra estructurado de un modo impreciso, por ser en su origen, personal y particular. El universo simbólico que se constituye por consenso aporta el orden necesario para la propia aprehensión subjetiva de *"la identidad, que se legitima definitivamente al situarse en ese universo"*[17]. Orrin Klapp afirma que:

> *"...las masas no buscan simplemente expresarse, ni tampoco obtener nada más un resultado práctico, sino que están empeñadas...en fraguar símbolos que den significado al propio yo y que restituyan, por ende, el equilibrio simbólico de toda sociedad."*[18]

Como se apuntó en el subcapítulo precedente, la identidad necesita la ratificación de las características que uno proclama de sí mismo, por parte del "Otro", es decir de lo social. En consecuencia, ante el ritmo vertiginoso de la vida cotidiana y la incapacidad de las instituciones para legitimizar la identidad de los sujetos en sus distintos roles sociales, hace que los individuos se alejen de tales universos simbólicos pues éstos ya no responden a sus necesidades; y así los seres humanos se ven forzados a buscar otras opciones que les permitan enfrentar y dar coherencia a su realidad.

En una situación en la que "cada quien se rasca con sus propias uñas", el hombre de las sociedades contemporáneas pierde su norte:

> *"Cuando las instituciones dejan de ser el <<hogar>> del yo[del individuo,] para convertirse en realidades que lo falsean y enajenan, los roles ya no actualizan el yo, sino que lo ocultan, tanto de los demás como de la conciencia del propio individuo."*[19]

Es en este momento cuando los hombres comenzamos a mentirnos los unos a los otros, en respuesta a los procesos de modernización. Uno puede ser lo que quiera, no hay destino predeterminado como ocurriera en otras épocas en

---

[17] Gleizer. 1997, p. 32.
[18] Orrin E. Klapp. 1969. *La identidad, problema de masas*, p. VIII.
[19] Gleizer. 1997, p. 33.

las cuales "la cuna" determinaba el rol social. La identidad se convierte en una perenne posibilidad y una eterna búsqueda del yo.

Orrin Edgar Klapp señala, con respecto a las sociedades modernas, y en especial las contemporáneas y capitalistas que:

> *"...en todo movilismo social...nadie puede movilizarse sin dejar un lugar y por ende, sin perderlo; y, asimismo,...nadie puede relacionarse con gente nueva sin abandonar, hasta cierto punto, sus viejas relaciones e inclusive deshacerlas. Esta es la forma en que las movilizaciones desarraigan a las personas y les quitan algo de la importancia individual que tienen ante los demás."*[20]

Así, la identidad contemporánea se erige como un proyecto, no de lo que se es, sino de lo que se aspira a ser; dentro de un patrón de constante cambio. Es decir, nunca se terminará de ser. La identidad se convierte en la quimera construida sobre el *ideal del yo* imaginado por cada individuo sobre su persona. No importando las remotas posibilidades reales que se tengan para alcanzar tal idealización de uno mismo.

Tampoco importa el número de transformaciones a realizar para ir progresando o acercándose a la meta fijada por cada quien, a pesar de que tal cambio constante desestabilice al sujeto y a las personas con las cuales interactúe volviéndolo un ser indeterminado ante sus propios ojos y los de la sociedad. Incluso se desarrollará una gran capacidad para mutar sin mayor complicación.

> *"[Se puede tener una conciencia muy clara de]...que nuestra propia categoría o función, a la que tal vez hemos consagrado la vida entera, es fácilmente sustituible o desempeñable por otra persona."*[21]

Cada individuo obtiene la tarea de estructurar su propio mundo y otorgarse una ubicación dentro del mismo; de esta manera darle sentido y estabilidad a su existencia. Sin embargo, el hecho de saber que cada sujeto organiza su mundo, relativiza la efectividad de la seguridad y sentido

---

[20] Klapp. 1969, p. 38.
[21] Ibid., p. 39

de quienes se construyen igualmente el suyo propio pues, señala Gleizer:

> *"Existe una creciente conciencia general de la relatividad de todos los mundos, incluyendo el propio, el cual ahora se aprende subjetivamente como un mundo más..."*[22]

Recordemos al príncipe Ugo Conti de *Casi el paraíso* quien decide crearse una identidad, muy alejada de su verdadero origen y rol social. Desde luego la subjetividad con la que puede ser tratada ahora la identidad, en el sentido de auténtica, se torna relativa bajo la perspectiva del universo simbólico que la sostenga o niegue.

En este punto habría que matizar, pues a primera vista la tarea de dotar de coherencia al mundo recae en la subjetividad de los individuos, tal subjetividad (o universo simbólico), sigue construyéndose sobre *"la relación del mundo objetivo con el mundo social"*[23].

Es decir, aunque parezca que el hombre se aleja completamente de la conciencia colectiva, no por ello la destruye; ésta se encuentra evidentemente en crisis y en proceso de evolución, pero hasta ahí. La humanidad no puede perder su vínculo con lo socialmente significado para construir su propio universo; requiere de éste para poder ordenar, a su manera, la realidad.

Ocurre en la actualidad que, con la pérdida de una visión de conjunto (o sea los preceptos culturales), el individuo se siente constantemente amenazado por la falta de sentido. El universo se encuentra significado, pero no tiene una dirección orientadora para el hombre que se percibe como un ser desindentificado y apartado de los "Otros", solitario gravitando hacia ningún lado.

> *"Cuando lo que preocupa a las masas es un problema de identidad, ello da origen a fenómenos muy característicos, como son... los <<alardes exhibicionistas>>, la afición por atuendos y adornos, la rebeldía contra los estilos vigentes, la preferencia por los desplantes emotivos más bien que por los resultados prácticos, la adulación a los héroes, la cultofilia, etc.*

---

[22] Gleizer. 1997, p. 34
[23] Ibid., p. 34.

Y aunque la gente percibe que sus reacciones son fútiles e intrascendentes, no sabe qué más puede hacer."[24]

Las personas en la actualidad se han vuelto una especie de rompecabezas al que siempre le faltarán piezas por errores de manufactura, donde cada porción de identidad se refiere a un rol específico. La identidad se convierte en un verbo conjugado, para siempre, en futuro y al parecer no se le podrá dar alcance, dado el contexto cultural falto de certezas absolutas capaz de sostenerla y legitimarla.

A pesar de todas sus incertidumbres el hombre vive y se construye un sentido aunque éste sólo tenga la calidad de relativo, parcial y cuestionable. Al mismo tiempo, este sentido le permite organizar la experiencia, es decir, confrontar la vida.

El problema de la identidad se intensifica en la medida que se acrecienta la disparidad entre lo esperado por el individuo: la quimera, el sueño de llegar a ser; y lo que en verdad es, tiene y está dentro de sus posibilidades de realización.

El atuendo es el campo fértil de experimentación en donde el hombre puede ensayar su identidad, y expresar los roles sociales a los cuales aspira, o algunos que de hecho ya ostenta. En la actualidad tales proclamaciones de la identidad suelen quedarse en "poses", es decir:

> *"Los experimentos de una persona [que intenta representar]...un papel que no es el suyo propio, ya sea que sus iguales le den o le nieguen respaldo,...habiendo o no...respuestas de grupo y modelos que imitar."*[25]

El cómo se adopten los diversos roles que desempeña cada quien será responsabilidad particular del individuo. A sabiendas de la confusión de signos generados a partir de su decisión de adjudicarse un lugar dentro de la sociedad, bajo la plena conciencia de la autenticidad o ficción con que declare su identidad. Todo esto deberá hacerlo:

> *"...reconociendo que no hay aspectos de sus actividades que sigan un curso determinado y que todos están abier-*

---

[24] Klapp, 1969, p. VII
[25] Ibid., p. XV.

tos a la contingencia[26] *y al riesgo."*[27]

Relativizando de tal manera los parámetros con los que él mismo pueda enjuiciar sus declaraciones de identidad. La existencia misma, dentro del universo simbólico contemporáneo, se torna un problema donde toda verdad es refutable.

Para cerrar este apartado recalcaré: la indumentaria es el campo fértil y más evidente de la experimentación y definición de los roles a los que se adscribe cada individuo. Por medio de un golpe de vista, advertimos al resto de la gente, quienes somos o pretendemos ser; estableciendo de tal manera pautas de conducta empleadas para regular el trato que merecemos y daremos a los otros.

Es en el plano del lenguaje vestual donde el hombre puede definirse y significar a su *ideal del yo* así como los distintos rasgos de su identidad que intenta adjudicarse, ante él mismo y ante los "Otros". Resulta imposible reconocer acertadamente quien está mintiendo bajo la conciencia de estar engañando, pues todos nos encontramos bajo la misma problemática. Crearnos y asirnos a una realidad, considerada una isla dentro de un archipiélago de universos simbólicos que intentan sobrevivir a la tormenta del sin sentido.

La variedad de roles con que podemos arroparnos en un mismo día provoca un conflicto de velocidades extraordinarias orillándonos a caer en la contradicción. Las personas debemos fabricarnos un rostro múltiple, cuando menos neutro, que de un momento a otro pueda maquillarse, en una búsqueda por cubrir los requisitos para adquirir un rol determinado, sin abandonar otro anterior que pudo costarnos mucho esfuerzo.

"El que a dos amos atiende, con alguno queda mal" reza el refrán, y los seres humanos en la actualidad atendemos a más de un sólo amo. Corriendo de un extremo a otro, seguramente olvidamos despojarnos del indumento que nos sirvió para señalar la ostentación de un rol determinado e incluso puede chocar con la vestimenta que significa al papel desempeñado posteriormente.

---

[26] Entiéndase por contingencia el descarte de posibilidades que hacemos ante la cantidad irrealizable de opciones que se nos presentan en el campo de la vida cotidiana. La contingencia implica contemplar solamente las situaciones a las que se les puede dar solución real. (Cfr. A Marcela Gleizer. 1997, cap. I.)

[27] Gleizer. 1997, p. 47

Salvador Elizondo escribió al respecto en su cuento *Teoría del disfraz:*

> *"...el terror que nos produce la posibilidad nefanda de incurrir en un error que pudiera desmerecer o menguar la condición que nos atribuimos, o que creemos atribuirnos... Un baile de disfraces es un encuentro evidente, y sin embargo furtivo, de ideales, porque la máscara de nuestras aspiraciones encubre, ostentosamente, el rostro desolado de nuestras realizaciones."*[28]

Lo que resta por definir es el espacio real del baile de disfraces, quizás a final de cuentas la vida cotidiana es el salón de fiestas en el que se lleva a cabo la mascarada.

En respuesta al problema planteado por la identidad, ante la falta de estabilidad y sentido otorgado por las estructuras sociales; la indumentaria se constituye en una herramienta capaz de crear ficciones, además de ser el plano donde convergen las contradicciones en las que irremediablemente cae cualquiera ante la vorágine de posibles roles desempeñables.

Ahora bien, no todo es mortificación, pues en la misma medida que el individuo pierde estabilidad, orden y estructura; se haya ante un abanico de posibilidades individuales por escribir, e igual cantidad de caminos por experimentar. En consecuencia, los límites de las libertades son expandidos. Y será la libertad otro de los elementos a examinar a continuación, en relación con la vestimenta y la identidad.

---

[28] S. Elizondo. 1974. *Antología personal*. p. 45.

Libertad: integración o emancipación.

I. *Breve esbozo del problema de la libertad.*

Me enseñaron las cosas equivocadamente
los que enseñan las cosas:
los padres, el maestro, el sacerdote
pues me dijeron: tienes que ser buena.

Rosario Castellanos.
Lecciones de cosas.[1] (fragmento).

Art. 5º A ninguna persona podrá impedírsele que se dedique a la profesión, industria, comercio o trabajo que le acomode, siendo lícitos.
El ejercicio de esta libertad sólo podrá vedarse por determinación judicial, cuando se ataquen los derechos de tercero.
(Fragmento).

Art. 6º La manifestación de ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, sino en el caso de que ataque a la moral, los derechos de tercero, provoque algún delito o perturbe el orden público.
(Fragmento).

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.[2]

En esta ocasión prefiero comenzar por la confrontación de dos conceptos: la libertad y la indumentaria. Me interesa lo que ocurre cuando ambos se tocan. No deseo manejarlas como una dicotomía nacida al mismo tiempo, más bien considero a la última un espacio lúdico, o bien represivo, para expresar la libertad.

Primero debe esclarecerse la zona en donde se puede ejercer la libertad, encontrar los horizontes tras los que deja de existir este concepto. Considero bastante luminosa la definición hecha por Ágnes Heller:

> "...*la libertad es la posibilidad de acción respectivamente del particular, del estrato, de la clase... de la especie; y además la realización de esa posibilidad*

---

[1] "*Lecciones de cosas*" de Rosario Castellanos. 1993. Poesía mexicana de la segunda mitad del siglo XX (1940 - 1990). Antología. pp. 114-117.
[2] AAVV. 1917. *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.* pp. 17-19.

y su articulación en una determinada dirección."[3]

Ahora resta por determinar la amplitud de tal *"posibilidad de acción"*, debido a que mientras más claro se tenga el ángulo abarcador de la gama de posibilidades ofrecidas al individuo, más fácil resultará el análisis y el ejercicio de la libertad.

El espacio o ángulo bajo el cual, Heller, define la posibilidad de acción es la vida cotidiana; esto es, el campo de la interacción del sujeto con la sociedad. Y la libertad se mide dentro de los límites que la estructura social constituye. Hasta aquí no surge ningún problema al ejecutar una posibilidad de acción.

A simple vista la definición de Heller sugiere que el problema de la libertad no inicia con el hecho del individuo (la clase, el estrato o la especie) pudiendo o no hacer "lo que se le dé la gana" -ésta es una de las visiones más difundidas que pretende concedérsele a la libertad-, en este caso el primer obstáculo a esquivar por la libertad es la *voluntad*[4]. Pues el deseo, al momento de determinar la elección de ciertas posibilidades, es ahí cuando nace el conflicto de no chocar con la voluntad de los *"Otros"* al tiempo de ejercer la propia.

La voluntad parece ir determinada por el deseo del individuo, sin embargo, no debe olvidarse que para desatar el anhelo de alguien sobre cualquier cosa, primero debe estar enterado de su existencia, o cuando menos del ofrecimiento de tal posibilidad; ejemplo claro:

> *"El siervo de la gleba que...cree obvio el ser un siervo...[y] ni siquiera podría soñar en ser algo distinto...dentro de las circunstancias hace lo que quiere, en su vida cotidiana es libre."*[5]

La libertad vista así, parece orientarse por un sentido de bienestar del individuo, sumado a una tendencia conformista. Pero no señalo tal actitud como algo peyorativo. Más bien considero desde tal perspectiva, que la libertad puede pensarse como un elemento de estabilización social. Por otro lado me interesa subrayar

---

[3] A. Heller. 1970. *Sociología de la vida cotidiana*, p. 211.

[4] Entiendo como **voluntad**, al deseo y elección del particular (incluyendo a la clase y al grupo, puesto que tales instancias se comprenden en estos casos igualmente como una unidad). La ejecución de la voluntad implica la práctica de la Libertad.

[5] Heller. 1970, p. 213

que deben buscarse con mucho cuidado los estímulos detonantes, las cosas despertadoras del deseo (o el querer) de cada hombre, pues mientras éste no defina el camino orientador de su vida no podrá ejercer efectivamente su libertad.

Para dibujar mejor el panorama de la libertad, debe contemplarse la definición dictada por San Agustín, la cual resulta ser la misma promovida por la tradición judeo-cristiana. Este filósofo establece una:

> *"...relación directa del particular con Dios, la explicación del mal en el mundo ..[la libertad es ejecutada en] el libre albedrío... [transfiriendo]...el criterio de la libertad directamente sobre la voluntad..."*[6]

El libre albedrío es la oportunidad ofrecida al hombre para elegir entre el bien y el mal, ya que se le proporcionó la capacidad de distinguir entre ambas fuerzas. Y será responsabilidad de cada cristiano alejarse o acercarse a Dios, bajo la creencia de que éste permea todos los valores a los cuales se les atribuye una carga positiva. Siendo Dios el origen del hombre, éste debe volver a Él, en la práctica de sus acciones durante la vida cotidiana.

Pero debe tomarse en cuenta que ante la concepción del libre albedrío, el individuo tomó plena conciencia de su obligación para asumir la responsabilidad de sus actos. Es decir, la sociedad teje la red donde se dictan las nociones y las reglas que organizarán el acceso a las posibilidades de acción de las personas; pero es el particular quien decide a cuáles opciones acceder bajo la sombra de su conciencia, y debe enfrentar las consecuencias de tales decisiones.

Lo anterior implica a la libertad ya no como una responsabilidad sostenida únicamente por un orden social, sino que ésta se halla vinculada directamente con el individuo y su relación con Dios. René Köning hace una observación interesante:

> *"...la sociedad que nos rodea siempre es el celoso guardián de nuestro comportamiento...para nuestra vida cotidiana estamos...encerrados por los muros de una multitud de reglas y normas sociales que no sólo nos empujan realmente en una di-*

---

[6] Heller. 1970, p. 213.

rección determinada, sino que incluso nos dicen explícitamente la forma en que hemos de obrar rectamente." [7]

Esto independientemente de si el individuo profesa la religión cristiana o cualquier otra. Pues se percibe una orientación similar, igualmente ligada a la noción que se tenga del bien y del mal, dentro del orden legislativo en donde el sujeto debe enfrentar las consecuencias de su proceder. Bajo el marco legal, el castigo a una acción negativa no se cumple dentro la cárcel moral del Pecado, sino en la cárcel física, al tener cautiva a la persona se reduce su libertad para decidir sobre su vida.

Es por tanto la sociedad quien limita la voluntad y el querer de los particulares bajo tres vertientes. La primera de una forma directa estableciendo barreras para impedir algunas conductas que considera censurables bajo la espada de la <<conciencia>> individual aprendida e internalizada por el mismo orden social, o bajo el sistema del castigo físico representado por la cárcel.

"La <<conciencia>> es un negrero que el hombre se ha colocado dentro de sí mismo y que lo obliga a obrar de acuerdo con los deseos y fines que él cree suyos propios, mientras que en la realidad no son otra cosa que las exigencias sociales externas que se han hecho internas."[8]

La segunda surge bajo la concepción de la realidad parapetada sobre el pensamiento social: la cultura; nadie puede anhelar algo desconocido, que no se le ha presentado como posible, uno sólo puede mirar la realidad que le ha sido presentada. Porque no se trata de negarle algo a la persona, en este caso, simplemente es que no lo ve.

Jean Baudrillar habla acerca de la conciencia de la realidad en las sociedades actuales señalando que:

"Lo real es algo a lo que no hay que prestarse. Nos ha sido dado como simulacro, y lo peor es creer en ello a falta de otra cosa."[9]

Un tercer límite a la libertad es la libertad del otro; los límites de la misma se encuentran en el hecho de no coartar la libertad de cualquier individuo, paradoja del concepto. Heller subraya que un *"acto sólo es realmente libre cuando a*

---

[7] René Köning. 1971. *Sociología de la moda*, p. 13.
[8] Erich Fromm. 1947. *El miedo a la libertad*. p. 108.
[9] Jean Baudrillar. 1995. *El crímen perfecto*. p. 24.

través [de él]... se realiza o al menos no queda obstaculizada la libertad de otros."[10] *Lo cual resulta bastante complejo e incluso cercano a la utopía.*

Dejo hasta aquí la definición de Libertad, concluyendo que ésta se encuentra permeada o edificando sus lindes con base en el libre albedrío y la existencia del otro. Esto es, pone sobre los hombros de cada individuo la consigna de aceptar las consecuencias que desencadenen sus acciones. Igualmente se parapeta en "la libertad del otro", promoviendo el respeto a las cercas que cada sujeto construya en defensa de su particular ejercicio de la libertad; citando a Benito Juárez: *"el respeto al derecho ajeno es la paz"*.

Entendiendo por principio a la libertad, no en términos de "hago lo que se me da la gana", pues no existe nada sin que para ello la realidad haya determinado su existencia; y en esa misma creación van en juego las reglas de su invención. Siempre debe pensarse a la libertad con respecto a algo: **libre de...** hacer, decidir, pensar; o lo que es lo mismo dentro de un marco referencial que le otorgue validez, orden y sentido a ella misma.

II. *La moral sexual y el vestido.*

En el fenómeno del pudor, el espíritu se siente invadido por la angustia y por el temor de vestirse con lo animal.

Nicola Squicciarino.[11]

En la tradición de la cultura represiva de la clase media, la libertad y el erotismo no existen. Sólo hay pornografía y mojigatería.

Gabriel Careaga.[12]

Cada persona debe construir e internalizar una forma de vivir dentro de los límites libertarios, determinados por la cultura a la que pertenece, sumándole sus propios

---

[10] Heller. 1970, pp. 212-213.
[11] Squicciarino. 1986, p. 113.
[12] G. Careaga. 1975. *Mitos y fantasías de la clase media en México.* p. 98.

criterios de acción inventando de tal forma su propia **ideología**[13]. Ésta puede considerarse como un elemento trasgresor, tolerado mientras denote individualidad y permita expresar e incluso realizar cambios moderados que promuevan la evolución de las estructuras sociales sin colapsarlas.

> *"La historia moderna, europea y americana, se halla centrada en torno al esfuerzo por alcanzar la libertad en detrimento de las cadenas económicas, políticas y espirituales que aprisionan a los hombres. Las luchas por la libertad fueron sostenidas por los oprimidos, por aquellos que buscaban nuevas libertades, en oposición a los que tenían privilegios que defender."*[14]

La existencia de las **ideologías**[15] particulares subsisten como tales, sólo por corto tiempo pues resulta difícil imaginar que la singularidad de una persona no pueda ser copiada e incluso pensada por alguien más. Por ello la sociedad trata con pinzas las nuevas ideas introducidas por algún miembro debido a su potencialidad de efervescencia. En consecuencia, la sociedad ha creado mecanismos de control que van desde la tolerancia a la represión.

> *"...la sociedad debe...concederle [al hombre] unas cuantas satisfacciones directas ...debe purificar y moderar hábilmente los impulsos básicos del hombre. Como consecuencia de tal represión de los impulsos naturales por parte de la sociedad, ocurre algo milagroso: los impulsos reprimidos se transforman en tendencia que poseen un valor cultural y que, por lo tanto, llegan a constituir la base humana de la cultura."*[16]

Ahora entramos en el reino del problema de la sublimación de los instintos, entre los cuales destaca, para los fines de este ensayo: el sexual. Una de las principales preocupaciones del control social ha radicado en la represión del deseo sexual en la medida que nos

---

[13] La **ideología** requiere de un orden de razonamientos que justifiquen una postura y comportamiento. En la ideología no se actúa por capricho, se requiere de un cimiento que la sostenga. *"El concepto de ideología indica el sistema organizado de pensamientos y emociones...la vida subjetiva o interior del individuo [que consiste en] varios elementos [que] intervienen para formar una organización de ideas y valores más o menos sistemática."*(Young. 1969, p. 237-238).

[14] Fromm. 1947, p. 29.

[15] Toda persona tiene ciertas creencias, convicciones y valores. Estas constituyen su filosofía de vida; ciertas normas acerca de su comportamiento y del comportamiento de los demás. (cfr. Young. 1969, p. 237-240).

[16] Fromm. 1947, p. 31.

acerca a nuestro lado animal. Paul Ableman en su libro *Anatomía de la desnudez* habla acerca de la función erótico-púdica del vestido señalando que los *"animales no sienten vergüenza...no tienen cuerpo. Son cuerpo..."*[17]; y por tanto la cultura busca escindirse de la naturaleza debiendo significar de alguna forma tal separación, para ello ha empleado al vestido como medio, una herramienta manipuladora del instinto. La indumentaria como vehículo culturizante, condensador de las normas sociales.

El hombre es menos animal gracias al vestido pero el instinto sexual no queda enterrado bajo la ropa, por ello la sociedad creó una herramienta de control: el erotismo. Éste sublima el instinto sexual, permitiendo a los seres humanos experimentar una faceta de su lado animal sin ser extirpados de la cultura. Señala Gabriel Careaga que el erotismo provoca y por lo mismo puede ser un arma de doble filo:

> *"[El erotismo] siempre trae consigo la perturbación, la agitación, la extrañeza, el asombro de encontrarse con el cuerpo. Una forma de ser pleno y auténtico. Una expresión lúdica, vital y productiva. Es por eso que...tienden a suprimir al eros, porque esto implica una sociedad libre."*[18]

Según Ableman, el Edén simboliza la existencia sin inhibiciones por la cercanía con lo animal. En este sentido puede considerarse al vestido como la cárcel del instinto sexual, paradójicamente también es su expresión, siendo a un tiempo su medio de evasión y sublimación. Existe, por tanto, un vínculo inquebrantable entre la vestimenta y la represión sexual.

> *"Nuestras prendas de vestir pueden considerarse los muros del Edén, y vale la pena pensar que se da la paradoja de que nos encontramos fuera de los muros del Edén, cuando nos hallamos dentro de nuestras ropas. Desgraciadamente, no podemos regresar al Edén por el simple medio de quitarnos las ropas."*[19]

En términos más amplios y simbólicos las prendas de vestir son el signo de la represión de los instintos. Lo anterior debe apreciarse como un mal necesario en la media

---

[17] P. Ableman. 1982. *Anatomía de la desnudez*. p. 131.
[18] Gabriel Careaga. 1975. *Mitos y fantasías de la clase media en México*. p. 99.
[19] Ableman. 1982, p. 132.

que *"el hombre se diferencia de los animales por la consciente regulación de su propia sexualidad."*[20] En consecuencia puede pensarse que cubrir la desnudez del cuerpo es signo de un desarrollo superior en la civilización, dado que el vestido oculta y doma al instinto, por tanto lo culturiza.

Asimismo, puede inferirse que la regulación y represión de la sexualidad funcionan a razón de la necesidad de estabilizar a la sociedad; esta misma no debe permitir el libre ejercicio de la conducta sexual pues al darse un retorno a lo animal (lo instintivo), se destruye a sí misma como institución que ordena y estructura a la *naturaleza*[21]; provocando caos e inestabilidad en la vida del hombre. Por ello se han desarrollado mecanismos para evitar que esto suceda.

> *"Algunos de nuestros pensamientos pierden su energía emotiva y se convierten* en subliminales (es decir, ya no reciben tanta de nuestra atención consciente) porque han venido a aparecer sin interés o importancia o porque hay alguna razón por la que deseamos perderlos de vista. "[22]

La ropa cumple una función vital para los procesos de culturización porque impide la vuelta al estado animal. Pero al mismo tiempo debe encontrar el camino para explorar la forma de dar cabida a la expresión del instinto sexual que por sublimado no puede quedar en el olvido. El vestido se convierte en la mediación de las fantasías eróticas y lo socialmente censurado, por medio de imágenes simbólicas expresadas en el juego de ocultar, subrayar, sugerir y exhibir lo prohibido. En donde cada persona define cómo anunciar su sexualidad.

Para conseguir tal efecto las reglas del juego se sostienen en dos rasgos del hombre: la necesidad de individualidad y la de pertenencia. Cada sujeto debe optar por cumplir las leyes del pudor o transgredirlas bajo la pena de ser castigado con el aislamiento. Es decir ejercer su libertad para expresar su instinto sexual bajo el auspicio del libre albedrío, con la advertencia de las consecuencias a enfrentar cualquiera que sea su decisión.

Erich Fromm habla sobre la necesidad de individuación como:

---

[20] Ableman. 1982, p. 132.

[21] Reacuérdese que la **naturaleza es la realidad caótica, hostil al hombre** que fue creado como un **animal desprovisto.**

[22] Carl G. Jung. 1964. *El hombre y sus símbolos.* p. 37.

> *"...un proceso que implica el crecimiento de la fuerza y de la integración de la personalidad individual, pero es al mismo tiempo un proceso en el cual se pierde la originaria identidad con los otros..."*[23]

Igualmente, pero en sentido opuesto, puede hablarse de la necesidad de un sentimiento de pertenencia: a un grupo o algo capaz de otorgar seguridad y orientación al individuo. Estas dos fuerzas son la razón del eterno estire y afloje entre ser un ente aislado pero diferente, libre de ser y hacer según su propia ideología; o sentirse seguro, estable, perteneciente y adherido a algo, aunque aquello implique la sublimación o el completo rechazo a ciertos deseos particulares.

Bajo tal perspectiva una persona es libre de elegir si se suma o resta a una normatividad social, en este caso de la vestimenta, o escribe sus propias reglas. Se sacrifican unas posibilidades por otras pues no se puede tener todo en la vida; a sabiendas de las consecuencias y el sistema de orientación: premio-castigo de nuestra estructura social.

> *"Un individuo puede estar solo en el sentido físico durante muchos años y, sin embargo, estar relacionado con ideas, valores, o por lo menos, normas sociales que le proporcionan un sentimiento de comunión y <<pertenencia>>."* [24]

Tal sentimiento se convertirá en la clave que nos hará adaptarnos socialmente en el vestido, señalando una identidad colectiva a través de la indumentaria, y así marcar la pauta de conducta que nos une a otros individuos afines a nuestros gustos, tendencias, aspiraciones, forma de vida, etc. Y todo gracias a una rápida, sencilla pero al mismo tiempo efectiva mirada.

Desde luego tal adherencia a un grupo obligará al sujeto a ocultar, o cuando menos no resaltar temas tabú para su estrato. Es decir, habrá que sublimarlos pues podría perderse la conexión a valores, símbolos y normas que predica su grupo, y así terminar abandonado en una soledad moral. Siendo que *"la esencia misma de la vida humana [gesta]...la necesidad de relacionarse con el mundo exterior...de evitar el aislamiento."*[25]

---

[23] Fromm. 1947, p. 49.
[24] Fromm. 1947, p. 38.
[25] Ibid., p. 38.

Retomemos ahora el tema de la *ideología*[26], que auxilia al individuo a mantenerse firme en sus decisiones y razonamientos, para soportar las represalias que una desobediencia o trasgresión a la normatividad en boga pueda traerle como consecuencia. De acuerdo con mi propia ideología, se intentó expresar en las fotografías que acompañan a este ensayo escrito; cómo esa normatización: la del lenguaje vestual, ya no responde a mis necesidades, orillándome en consecuencia a experimentar con la ruptura de tales reglas.

Debo reconocer en la sociedad la creación de mecanismos, indispensables, que permiten la liberación esporádica de la represión para vivir en armonía; por ello no pretendo satanizar, en exceso, a los procesos de culturización que hacen a cada individuo partícipe de la construcción y conservación de la misma. De alguna manera esta tesis responde a necesidades muy particulares de catarsis.

> *"...la sociedad no ejerce solamente una función de represión -aunque no deja de tenerla-, sino que posee también una función creadora."*[27]

En esto radica el juego de las libertades, pues la sociedad así como arrebata también da, en la medida que prohíbe igualmente permite; situando los límites en un lugar donde no resulten dolorosos, al punto que se olviden, pero al momento de reprender se vuelvan línea infranqueable.

La sociedad, reconoce que en determinados momentos deben removerse los márgenes, prevé la situación y en consecuencia crea métodos de contingencia; tolerando determinados comportamientos en función de conservar la estabilidad a la que siempre apunta.

Adaptación es la clave para sobrevivir. Bien sea en el mundo biológico de los animales, o en el mundo simbólico del hombre. Uno va por la vida negociando, muchas veces sin saberlo, toma unas cosas y deja otras; algunas se abandonan con dolor otras ni se perciben tan sólo se dejan pasar.

---

[26] v. de este mismo texto la p. 31.
[27] Fromm. 1947, p. 33.

III. *De ficciones y contradicciones.*

Ninguna práctica de la vestimenta escapa tampoco a las variaciones de la moda, que afectan la estructura del vestido, el tamaño, el color, el material, los accesorios.

Paul Yonnet.[28]

Es una imagen estereotipada de la femineidad que se esconde tras la fraseología de la revista de modas.

Roland Barthes.[29]

Moda y estereotipos, libertad, identidad e ideología.

Contrario a lo planteado en un principio, siempre, irremediablemente; cuando se hable de vestir, en algún momento se deberá abordar la moda. Porque a pesar de la independencia del significado que pueda contener una prenda de vestir; la moda llegó para modificar directamente (aunque superficialmente), tales significados, así como el comportamiento que reportan los individuos frente a ella.

Del latín *modus*[30] que significa elección, se la entiende como un mecanismo regulador de elecciones, en función de unos criterios de gusto o caprichos dictados por la novedad obsesiva; pero acerquémonos a otros autores para comprender mejor su campo de acción. La moda es un uso en boga, un *"...modo, manera o característica prevalecientes de la expresión, presentación o concepción de... rasgos culturales particulares que la costumbre... permite modificar"*[31] con cierta periodicidad. Por ende concluyo que la moda interviene en algo más que las formas de vestir.

Explico ejemplificando. Hasta mediados del siglo XX estaba de "moda" la letra cursiva y no la de molde. Hasta hace unos años estaba de moda pasar la "luna de miel" en Acapulco, hoy están más en boga las playas del Caribe. A partir del último decenio del siglo pasado, los cuerpos demacrados y esqueléticos, con un toque andrógino y de adicción a sustancias enervantes; se apuntalaron como el

---

[28] P. Yonnet. 1985. *Juegos, modas y masas.* p. 224.
[29] R. Barthes. 1981. *El grano de la voz.* p. 66
[30] Squicciarino. 1986, p. 151.
[31] K. Young. 1969. *Psicología social.* p. 476.

estereotipo[32] de belleza, modelos como Kate Moss estaban de moda. En arquitectura, actualmente, están de moda las casas con estilo minimalista. Puede notarse como el fenómeno de la moda afecta a casi cualquier aspecto de la vida.

Sin embargo, interesa a los fines del presente texto, analizar a la moda entendida como el *"cambio periódico de vestimenta con una preponderante finalidad estética y de integración social"*[33]. La transición de estilos en las formas de vestir responde a necesidades de expresión y clasificación que van modificándose con respecto al comportamiento de los distintos grupos sociales pues dependen más de factores psicológicos y culturales que de una pasajera campaña de propaganda.

Desde la perspectiva de la indumentaria en relación con la renovación periódica de las formas de vestir, se puede hablar de la *Moda* como un concepto más general y abarcador, para darle paso a *"las modas"*, como los momentos particulares y concretos que pueden ubicarse dentro del continuo histórico que presupone la primera.

La periodicidad del cambio y la renovación de los estilos, que caracteriza a la Moda, alcanzan su edad madura cuando ésta surge como una industria, con una base tecnológica que permitió sutiles variaciones en los materiales y la manufactura. Squicciarino señala como fecha de nacimiento al siglo XVII.

> *"...el momento en que las clases más altas de Francia se vistieron...según el gusto francés, para diferenciarse del austero atuendo de la corte española..."*[34]

Asimismo, la industrialización, promovió la democratización de la moda que al fin pudo llegar a las masas al gestarse la producción en serie. Reduciéndose en consecuencia, el tiempo de vida de las prendas de vestir representativas de una moda, a razón de las costumbres consumistas de la sociedad de masas que se consolidaron de la mano de las técnicas de producción acelerada.

> *"...nuestros curiosos hábitos modernos que llevan a buscar lo novedoso, lo excitante, lo diferente, en el vestir...El mundo moderno, especializado y móvil, es dinámico y*

---

[32] El estereotipo, en términos estrictos que funciona perfectamente como metáfora explicativa, es*"...una pieza de metal fundido, tomada del molde de la superficie de un tipo...puede extraerse un cierto número de tales planchas."(Young. 1969, p. 230).*

[33] M. Riviere. 1977. *Moda,¿comunicación o incomunicación?, p.* 18.

[34] Squicciarino. 1986, p. 151.

cambiante, en contraste con la vida estática de otras épocas."[35]

Es de vital importancia la difusión de las nuevas tendencias, debe promoverse su rápida asimilación. Viviendo en una sociedad de masas, donde el anonimato y la movilidad reinan, las personas reciben de la moda experiencias gratificantes aunque sean momentáneas pues la novedad[36] dura poco tiempo. A la par con lo novedoso, el *Cuarto Poder*[37] entró en juego para posicionarse de un lugar preponderante en la dinámica de las masas. Todos estamos informados por distintas vías de cuáles son los caprichos de la Moda gracias a los *mass media*. Pendientes de ellos continuamos devorando la información que nos ofrece, incluido el vestido que utilizó en su última gala una actriz o cantante famosa.

Las modas se construyen a partir de la enunciación de estereotipos. Una forma de vestir indica el tipo de mujer que pretende ser quien usa tal estilo. Escribe o describe aseveraciones como: "mujer moderna", "mujer ejecutiva", "mujer recatada", "mujer rebelde" y otros bajo la misma rúbrica.

Vale la pena, en consecuencia, definir el concepto de estereotipo, y su función en el universo simbólico de la cultura, con mucha mayor seriedad. Kimball Young lo designa como:

> *"...un seudo concepto clasificatorio que va unido por lo general a ciertos tonos sentimentales-emotivos fuertes de gusto o disgusto, aprobación o desaprobación....se usa para [encasillar] sin tomar en cuenta las diferencias individuales y sin considerar si tal [designación] tiene algún fundamento lógico...tales caracterizaciones surgen de los conflictos personales y de grupos, en los cuales intervienen en buena medida la fantasía. Guardan, además, relaciones definidas con emociones, actitudes y reacciones manifiestas."*[38]

Uno de los métodos para otorgar dirección a la moda son los líderes de opinión, que los ha habido de distintas tesituras. Ostentar el poder adquisitivo permite a las clases pudientes gobernar, así como mantener la separación

---

[35] Young. 1969, p. 482.

[36] Recuérdese que lo nuevo se consume casi al tiempo de nacer, y la novedad es el motor primario de la moda.

[37] Radio, televisión, prensa, cine y ahora internet; son los *mass media* que constituyen al Cuarto Poder.

[38] Young. 1969, p. 230.

social y por tanto representar en primera instancia los dictados de las modas. Durante el siglo XIX la burguesía consiguió apuntalar su dominio sobre éstas, *"imponiéndole un carácter distintivo [gracias al]... trampolín del dinero"*[39].

Pero los líderes de la moda no sólo se han instituido gracias al dinero, se han confabulado distintas personalidades para turnarse y sostener las riendas. Es imposible negar la existencia de una oligarquía reinante en este fenómeno. Están los diseñadores (actualmente concebidos como marcas) cuyo trabajo es confeccionar las futuras enunciaciones de la temporada, a su lado marcha la *élite* que puede darse el lujo de adquirir las creaciones del primero para pregonar su *status* económico.

Sin embargo, cada vez aparecen con mayor fuerza las figuras públicas (actores, cantantes, deportistas, políticos, periodistas o conductores, celebridades en general) como dictadores de las formas más vanguardistas de vestir y tales personajes no necesariamente son completamente acaudalados, pero si han hecho de su presencia una figura de prestigio que la masa desea imitar. Suele manejarse a tales líderes como estereotipos, es decir, imágenes representativas de una forma de vida. El problema que resulta de renovar las modas con base a estereotipos es la falsedad derivada de las generalizaciones que se establecen a partir de uno o dos casos.

El fenómeno de la moda puede ilustrarse como una pirámide que se filtra hacia abajo. Y para ello utiliza como cabeza a los líderes (que son admirados y emulados como estereotipos) ayudando a reproducir, consumir y encumbrar una moda. Basta hacer un simple análisis para percatarse de que *"...los rasgos o cualidades seleccionados como categorías generales, no corresponden a la realidad concreta"*[40], una vez desplegado el estereotipo resulta muy complicado que todo ser humano encaje dentro de sus parámetros. Sin embargo, a pesar de no embonar completamente con el estereotipo expresado en el *look* de cierto líder de moda, la masa intenta seguirle. La motivación de quienes forman la base de la pirámide para asimilar una tendencia se explica en:

> *"Nuestro deseo de divergir, de ganar la atención, hacer que otros nos emulen y nos vean como portadores de prestigio, como personas que deben ser seguidas... El liderazgo en la moda ha sido institu-*

---

[39] Riviere. 1977, p. 23.
[40] Young. 1969, p. 232.

cionalizado por los fabricantes de prendas de vestir."[41]

Ahora bien, la moda (en minúscula), como la vivimos actualmente tiene una vida corta de aproximadamente un año y se supone que afecta a todos los estratos de la sociedad por diferentes caminos. Toco este punto pues podría objetarse que las clases más pobres se ven excluidas de las modas al no poder renovar su guardarropa con la periodicidad exigida por éstas. Sin embargo, el que la gente no tenga acceso a la adquisición de las "nuevas prendas", sólo señala su abstinencia involuntaria de seguir el dictamen con la velocidad requerida, por lo que muchas veces las personas pobres (e incluso las clases medias) se verán desfasadas gracias al tiempo que les toma ahorrar para comprar el atuendo adecuado. O bien, estarán sujetos a la producción en serie, método abaratador de los costos y calidades de la ropa, así como también dependerán de las imitaciones a las marcas originales más prestigiadas para de esta manera sumarse a la vanguardia en ropa.

Siguiendo bajo la misma tónica, quienes se oponen a la moda negándola, obtienen un resultado adverso pues al abstenerse de seguirla sólo consiguen apuntalarla con mayor fuerza. Negar algo, lo que sea, presupone su existencia. Quienes no desean seguirla por razones ideológicas viven esforzándose por construir su propia semántica convirtiéndose en la excepción que confirma la regla, y en esa medida la ratifican. Aunque también:

> *"La moda puede ser un medio para compensar nuestro sentimiento de inferioridad. Cuando al vestirnos a la última moda, se nos señala como pertenecientes a la <<élite>>."*[42]

La velocidad se erige como una característica más de la moda industrializada. Al momento cuando los estratos menores alcanzan a los pudientes, éstos ya estarán hallando la nueva vía de diferenciación a través de la indumentaria. Entrando directamente en una serie de transformaciones dictadas por las normas de una sociedad en un juego de ficciones y disimulos, de subrayados y omisiones.

Durante ese proceso, la moda crea *"una especie de uniformización"*[43]. Sin embargo dentro del grupo homogéneo, se pueden advertir sutiles variaciones personales, que

---

[41] Young. 1969, p. 485.
[42] Young. 1969, p. 486.
[43] Köning. 1971, p. 101.

igualmente se encuentran reguladas por lo social, pero pueden manejarse con cierta libertad de elección, matices dentro de un mismo color; el propio Köning señala que existe *"un margen de libertad...ciertamente limitado, pero existe"*[44]. Aunque parezca tautología, entiendo tal aseveración como cierta.

La suma de dos actuantes: libertad y moda no plantea algún conflicto. Pues ya quedó señalado con anterioridad que la libertad debe entenderse con respecto a algo: *libertad de...;* entonces, si la moda estipula los parámetros bajo los cuales todo individuo puede mostrarse adherido a un grupo también le permite dentro de él diferenciarse de los otros, en consecuencia hay cierto abanico de posibilidades de acción individual. Para entendernos las personas debemos establecer un código común, en el caso de la vestimenta, las reglas de significación y combinación son dictadas en la actualidad, mayoritariamente por la moda.

En la moda se establece la premisa "si tu quieres decir *esto,* entonces debes vestir tal cosa; pero si no te provoca usarme, o no te soy útil, busca otra tendencia, otro camino". De cualquier manera en la próxima temporada se planteará una nueva variación con la posibilidad de abarcar lo que una persona desea mencionar a través de su atuendo. Constituida como un *caló* del lenguaje, juzgo innecesario culpar a ésta como un agente coercitivo de la libertad de expresión; la moda puede ser un canal de comunicación, un canal restringido al estar sujeto a estereotipaciones, sin embargo resulta efectivo. Se sigue a la moda para aprender a decir las cosas, pero aún se pueden expresar las ideas propias; mientras éstas coincidan con la primera.

Eso en cuanto a la codificación de las modas; pero, el comportamiento que reporta cada sujeto al seguirla, buscando desesperadamente estar a la vanguardia, siempre un paso adelante de los otros sin llegar a ser un inadaptado social (adivinando la moda siguiente), es la carrera que por fin se convierte en una obligación esclavizante para el hombre. Puede leerse tal comportamiento como *"...expresión o huída de la vida"*[45]. Desde la perspectiva de la velocidad y la obsesión de hallarse siempre dentro de la normatización, sí descubro en la moda un yugo a la libertad del hombre.

La velocidad con que se desarrollan las modas gesta una paradoja pues al mismo tiempo que satisface los deseos de novedad, lleva a la adaptación social y a la uniformidad de la acción. Produciendo en tal dinámica la contradicción que nunca terminará de materializarse, pues cuando se

---

[44] Köning. 1971, p. 101.
[45] Ibid., p. 112.

genere la homogenización ya se tendrá abierta una puerta más por donde todos irán saliendo ordenadamente en una suerte de embudo. Tal sensación paradójica flotará siempre como un fantasma.

La Moda vista así puede asumirse como un engaño, una forma de control y estabilización de las estructuras sociales. Puede convertirse en impedimento para ejercer la voluntad de un individuo, pues se convierte en un filtro homogenizador. Produce a un tiempo una sensación de tranquilidad al proporcionar la ilusión de pertenencia al grupo oligárquico, pero sólo puede ser precisamente una ficción gratificante, bálsamo tranquilizador para la base de la pirámide que siente haber alcanzado su fantasía, por lo menos en un instante. La rebelión se vuelve impensable pues no se considera oprimido por la punta encumbrada, al contrario parece adherido a ella asumiéndose como copartícipe de su poderío.

La aplicación que la gente haga de los códigos estructurados por una moda se cuece a parte, aquí ya no hablamos de libertad, sino de ficciones. *"El look es... la mentira imposible"*[46], afirma Paul Yonnet, y el *look* (o apariencia) se enfocan principalmente en emular a los líderes de la moda que representan estereotipos, de acuerdo con lo apuntado más arriba. La paradoja del código indumentario, radica en la pretensión de todos, o por lo menos una buena parte de la sociedad, de verse similares a quienes considera superiores, aunque gran cantidad de sujetos no llenen los requisitos. Entonces la función del *look* se traduce en la posibilidad de crear una ficción, una falacia que terminará por encarcelar al sujeto que la construye.

> *"[El] look puede resumirse en esta afirmación: basto de códigos, hay que manejarlos, adaptarlos, componerlos uno mismo... y en beneficio propio."*[47]

Precisamente en condena por ser parte de la comunicación no verbal, el aspecto es la señal que más influye en las percepciones y en las reacciones (conductas) de los individuos en general hacia cada particular. Y por ello, se registra una tendencia a mentir, ocultar, trastocar la propia realidad en la búsqueda de alcanzar al *ideal del yo* significándolo a través del atuendo. Dentro del contexto de una sociedad de masas y una economía capitalista donde ningún rol está predestinado para nadie, todos tenemos a nuestro alcance la posibilidad de construirnos una identidad, aunque ésta no refleje

---

[46] Yonnet. 1985, p. 280.
[47] Ibid., p. 274.

necesariamente la realidad vivida en tiempo presente por la conciencia que la inventa.

> *"[El atuendo]...adquiere importancia sobre todo por su significado social,...por los mensajes más o menos manipulados...conscientes que están en relación con el yo y que consiguen comunicar algo. Tales informaciones no son necesariamente verdaderas, pero es suficiente que expresen lo que el individuo desea que los demás piensen de él para que sean confirmadas."*[48]

Retomando a Salvador Elizondo, dentro de nuestra sociedad, bajo sus mecanismos y disposiciones aceleradas: *"nadie se disfraza de algo peor que de sí mismo."*[49] Todos, en algún momento, aspiramos a una posición diferente a la que de hecho podemos sustentar pero nos resistimos a la verdad, deseamos el prestigio, pues nos resulta desagradable sentirnos vulnerables (inferiores) a cualquiera, por ello elegimos la ficción de la mascarada.

La vida diaria surge como una fiesta de disfraces, donde el disfraz se entiende como el *ideal del yo* y cada indumento significa una apropiación de las cualidades del modelo ideal (el estereotipo) al cual se intenta igualar. Cada prenda de vestir adquiere un valor mágico al *"hacerle partícipe de la admiración y del atractivo que suscita el elemento de identificación."*[50] Por ejemplo, el vestido blanco de Marilyn Monroe, cuando una mujer porta un diseño similar imagina que obtiene las mismas cualidades que ha simbolizado como ídolo, en este caso cinematográfico, esa mujer: la sensualidad y la belleza.

Una propuesta liberadora del vestido se realizaría al conseguir que éste se traduzca en una:

> *"...extensión del yo...cuando se alcanza ...la armónica fusión interior entre los distintos elementos de la indumentaria, las características naturales del individuo y su estado de ánimo."*[51]

Al hablar en estos términos quiero enfatizar mi visión de la moda, la concibo como una forma de sintaxis básica del lenguaje vestual cuyo tiempo de vida es muy corto, es tan breve su existencia que le resulta imposible trastocar toda la estructura de redacción e incluso abarcar

---

[48] Squicciarino. 1986, p. 38.
[49] Elizondo. 1974, p. 45.
[50] Squicciarino. 1986, p. 87.
[51] Ibid., p. 104.

variadas temáticas de tal manera sólo aborda una en específico. Ejemplos de este tipo de enunciaciones pueden verse-leerse en las revistas de moda: "hombre intrépido", "mujer elegante y a la vanguardia"; acompañados por la foto ilustrativa de la ropa que en esa temporada significará tales aseveraciones.

Cuando las mujeres estadounidenses comenzaron a ocupar cargos ejecutivos en las empresas lidereadas por hombres se extendió el consumo de trajes sastres masculinizados para permitirle a sus portadoras significar la igualdad de sus habilidades al emular a su competencia directa los gerentes: hombres de traje y corbata. Bajo esa temática se gestó una moda unisex durante el noveno decenio del siglo XX, más tarde sucumbiría al momento de volverse menos rabiosa y evidente la lucha por los cargos administrativos más altos entre el género femenino y masculino. Por ello no creo en la viabilidad de la moda como vehículo significante de posibilidades discursivas extensas; así como una vida prolongada y en consecuencia una codificación estable. La moda, en concordancia a su propia forma de reproducción, sólo puede hablar superficial, breve y rápidamente de los temas que le interesan.

Una moda responde a necesidades muy concretas dentro de un contexto, un momento, un modelo sociocultural y de comportamiento. Siendo así, las modas, se erigen como un código débil del lenguaje vestual. Débil en el sentido de inestable. Al promover variados cambios de significación en un breve lapso se pierde el norte de cuál es la verdadera vanguardia. Lo que ayer significaba "contestatario" hoy es expresión de mercadotecnia. Véase el caso de la imagen del "Che" Guevara estampada en camisetas, hoy ya no implica que el portador de tal prenda de vestir sea revolucionario y contestatario como podía implicarlo en 1968.

Hasta aquí dejo el tema de las implicaciones de la identidad, la libertad, la ideología y los estereotipos con la Moda en relación con la creación de ficciones a través de la indumentaria.

Vestirse o desnudarse.
(A manera de aclaración).

Incluso en el caso de que vayamos
desnudos, llevamos el "ropaje mental" del
idioma y del legado cultural.

Paul Ableman.[1]

La verdad quiere ofrecerse desnuda.
Busca la desnudez desesperadamente,
como Madonna en la película que
la hizo famosa.

Jean Baudrillard. [2]

Abordar el tema de la desnudez dentro de un texto que habla sobre la indumentaria suena un tanto confuso. Pero si se piensa un poco, el desnudo es el *Yan* del vestido; igual que al blanco le corresponde el negro, y arriba-abajo son opuestos complementarios constituyentes de un significado. Sin embargo, para el hombre la desnudez implica algo más que la ausencia de ropa. Arnulfo Velasco argumenta lo siguiente acerca de la desnudez:

> *"...va más allá de la simple realidad del cuerpo despojado de vestimentas, y está relacionado con las circunstancias mismas de la percepción social de la ideología."*[3]

El vestido recobra de manera implícita la desnudez del cuerpo humano por ser su contraparte. Recuérdese nuevamente la situación del hombre creado como animal desprovisto a merced de las fuerzas de la naturaleza. En respuesta a tales agresiones del medio ambiente el hombre inventa formas de proteger su corporeidad que van desde implementos de protección física como son las pieles hasta las hojas de algunas plantas que hacen las veces de paraguas o sombreros. Y no olvidemos la protección mágica materializada en algún indumento: un collar, un lazo, un tatuaje o alguna pintura temporal[4]. Gracias a esas piezas mínimas, el cuerpo ya no se halla expuesto a la naturaleza.

Aparte de las ya mencionadas en este ensayo, en *Anatomía de la desnudez* Paul Ableman reseña cuatro formas de modificar el cuerpo humano con una finalidad de significación; también consideradas como formas de simbolización del distanciamiento humano de lo animal,

---

[1] Ableman. 1982. *Anatomía de la desnudez.* p. 137.
[2] Baudrillar. 1995. *El crimen perfecto.* p. 13.
[3] A. Velasco. s.f. *La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad.* En http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/desnudez.htm
[4] v. de este ensayo *"Breve antología de las funciones básicas del vestido"*, p. 6-9.

para encarrilarse hacia una civilización. Estas son: la formación de cicatrices, el tatuaje y perforaciones permanentes, la mutilación y la deformación, todas estas modificaciones a la anatomía son dolorosas y representan en la mayoría de los casos *"pasar una prueba endemoniadamente dura, una tortura"*.[5] Estas modificaciones dolorosas eran y son efectuadas en las culturas primitivas, pero en las sociedades civilizadas como la nuestra, se continúan practicando tales alteraciones significativas al cuerpo, realizadas con algunas variantes técnicas, para señalar el paso a la madurez o la aceptación social y/o sexual. Cargadas de significado, tales ornamentaciones las considero igualmente parte del lenguaje indumental. Piénsese por ejemplo en la cirugía plástica, las dietas rigurosas, el uso de zapatillas tras cumplir los 15 años en las jovencitas, la deformación del pie en la cultura japonesa, e incluso el manicure.

Puede observarse que en tales formas de indumentaria no se cubre un alto porcentaje de piel, tan sólo se la modifica. Dentro de las culturas occidentalizadas existe un nexo preponderante para considerar a una persona desnuda de acuerdo con la cantidad de piel expuesta, sobre todo se registra una tendencia por ocultar la zona genital. A pesar de ello, considero a la desnudez material no como una falta de indumentaria, carente de significado; por el contrario me parece que en la actualidad el *desvestimento* cobra un sentido preponderante, por contraste del cuerpo cubierto de ropa. Entendiéndose por ropa el ocultamiento de las partes pudendas del hombre. Dice Baudrillard:

> *"El hombre expulsa sin cesar lo que es, lo que siente, lo que significa ante sus propios ojos. Sea mediante el lenguaje, que tiene función de exorcismo, o mediante todos los artefactos técnicos que ha inventado, y en cuyo horizonte está a punto de desaparecer, en un proceso irreversible de transferencia y de sustitución".*[6]

Porque para la humanidad ya no hay marcha atrás, no puede simplemente despojarse de la civilización, y la conciencia que lo han convertido en el animal simbólico, por el simple hecho de abandonar sus vestidos, e incluso aún cubriendo ciertas zonas mínimas del cuerpo la ropa cumple la función de realzar lo mismo que pretende ocultar. Desde luego nace un juego donde se problematiza la forma en

---

[5] Ableman. 1982, p. 33.
[6] Baudrillar. 1995, p. 55.

que *"debe presentarse [la anatomía] para ser o no ser aceptable desde un punto de vista social"*[7].

Y este es el campo de experimentación y una de las razones de existir de las modas. El largo de una falda, la profundidad del escote, la cantidad de exposición de la piel responde a tal costumbre lúdica de lo erótico (la suma del instinto sexual y la reglamentación social/moral). También determina, la moda, las formas de ornamentación válidas para atraer al sexo opuesto; así como las posibilidades de individuación que podrán manejarse o simbolizarse en la indumentaria.

Al vestir, debe considerarse siempre la codificación reinante pues podría transgredirse violentamente una normatización altamente censurable; o, en un caso de significación más grave: llegar a un punto de semiosis[8] tan individual que nadie sea capaz de comprender el mensaje que se desea expresar. Cada cultura construye sus propias definiciones y demarcaciones del pudor y del sentido.

> *"[La]...desnudez es algo siempre relacionado en forma directa con el punto de vista, con la visión particular del espectador que contempla esa desnudez."*[9]

Para los fines del portafolios fotográfico, procedo a subrayar que la indumentaria no implica el uso de ropajes cómplices del pudor, por el contrario consideré necesario romper con la costumbre; de tal manera desarrollé una tendencia por simplificar la enunciación de mis ideas a través de la indumentaria, combinando pocos signos para efectivizar y hacer más contundente el mensaje visual emitido. El texto de Velasco resultó de gran ayuda para concluir que una simplificación y aparente empobrecimiento de vehículos sígnicos, me conduciría a un manejo más efectivo de la indumentaria como lenguaje.

"La costumbre hace las cosas invisibles. Por eso no siempre basta con mostrar algo para realmente mostrarlo" [10]. No debe extrañar que en una lucha por conseguir una exposición más exacta de las ideas construidas alrededor de la identidad y la expresión de sus rasgos censurables u ocultos, optara por eliminar

---

[7] A. Velasco. s.f. *La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad*. En http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/desnudez.htm

[8] **Semiosis** es el proceso en que algo tiene la función de signo. (Abbagnano. 1961. *Diccionario de filosofía, p. 1036).*

[9] A. Velasco. s.f. *La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad*. En http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/desnudez.htm

[10] Idem.

indumentos que no harían más que estorbar la exposición de mis posturas suscritas en este lenguaje visual.

En su cuento *"Teoría del disfraz"* Salvador Elizondo apuntala inquisitoriamente al traje de Adán como *"el más inviolable de los disfraces"* [11]; manejando al desnudo como uno de los más ricos elementos de significación, por lo menos así lo entiendo yo. El manejo de la escasez de vestimenta, liberó mi imaginación, pudiendo elaborar mejor los discursos indumentales, centrando mi atención a los pocos elementos que debían cobrar sentido, sin distracciones. Tendiendo, en consecuencia, hacia la disposición de centrar mi atención en la calidad estética de las imágenes fotográficas.

Tal libertad lúdica y creativa también me auxilió a comprender que*"...en una imagen es normalmente menos importante la significación precisa de la misma, que todas las connotaciones que parecen adherirse a ella"*.[12] Esto es, pude comprender la trascendencia de la interpretación del otro, de aquel que mira y decodifica la imagen, lo cual trastocó mi concepción del lugar que ocupo como fotógrafa y emisora del mensaje visual.

Durante mucho tiempo me coloqué en un pedestal como fotógrafa, la persona que acciona el obturador y obliga con ello a mirar una fracción de realidad. La mirada bajo las reglas del fotógrafo. Desgraciadamente olvidé la contraparte: el *voyeur*[13] que contempla la mirada amalgamada en la fotografía. Uno puede capturar instantes de la vida, editorializar la realidad, resaltar una ideología pero ello no implica que el Otro, interprete al calca la imagen expuesta ante sus ojos. Después de todo el creador o cazador de fotografías no es tan soberano, reina en la creación, pero depende en gran parte de la interpretación y el sentido que el *voyeur* le otorgue a los aluros de plata (o la impresión digital, en este caso particular).

En *El evangelio según Jesucristo*[14], novela de Saramago, se relata una conversación entre Dios, el Demonio y Jesús; dentro de tal plática son postuladas algunas elucubraciones que justifican la existencia del Diablo y del hombre para postergar la vida del mismo Dios-creador. Plantea Saramago la necesidad de los hombres para la existencia de Dios pues el Creador exige pleitesía y alabanza. Para ello emplea al Diablo, los hombres viéndose asediados y dañados por el mal son orillados a escudarse en el Señor. De tal manera Dios

---

[11] Elizondo. 1974. *Antología personal.* pp. 44.

[12] A. Velasco. s.f. *La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad.* En http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/desnudez.htm

[13] *Voyeur,* el observador; el *"mirón"* literalmente traducido del francés.

[14] José Saramago. 2002. *El evangelio según Jesucristo. Pp. 478.*

crea al hombre y al Demonio para seguir existiendo pues en la medida que el mal provoque penurias en la humanidad, ésta se refugiará en su Creador, ratificándolo y perpetuando su existencia en una tríada que se sostiene así misma. Comprendo que la analogía suena a soberbia, y probablemente sea cierto; pero el fotógrafo al igual que Dios necesita al *voyeur*, requiere del hombre para que su obra, su misma existencia creadora, tenga justificación.

Al final de la jornada debe evaluarse el éxito de la óptima o fallida construcción de mensajes o "transcripción" de información que puede contener una imagen fotográfica. Dentro del presente ensayo fotográfico empleé al lenguaje indumentario para la transmisión de mis ideas sobre la enunciación de la identidad, enfocándome en los rasgos de carácter censurado y sublimado; en específico lo concerniente a la propia corporeidad y la sexualidad, así como los roles de la femineidad.

A continuación entraré de lleno en tales procesos de construcción de significados, es decir en la semántica del vestido.

Aproximaciones y transgresiones.

I. *Hacia una semántica del vestido.*

El valor simbólico del vestido
en una interacción armónica con las otras
modalidades de la comunicación
no verbal, forma un lenguaje visual
bien articulado por las múltiples
implicaciones psicológicas y culturales.

Nicola Squicciarino.[1]

Fenómenos de nuestra sociedad que son
conjuntos de objetos utilitarios como:
los alimentos, las casas, la moda;
constituyen para los hombres
medios de comunicación,
vehículos de significaciones.

Roland Barthes.[2]

Antecedentes: Semántica, Semiótica y Semántica del objeto.

Para poder comprender los engranajes de una *semántica del vestido*, debe primero ponerse en claro cuál es el campo de estudio de la semántica, pues para muchos, ésta forma parte de la Lingüística. Así que empecemos por este camino. Para Gaetano Berruto en su libro *La semántica* es *"...la ciencia del significado"*[3]; prefiero a título personal permutar el término *ciencia* por *rama de la ciencia* o *el estudio*. Por otro lado me queda claro que tal definición no excluye a otras formas de codificación aparte del lenguaje oral. De hecho considero a la semántica como una ramificación de la semiología (o semiótica) siendo ésta la doctrina del *"estudio de los sistemas de signos: códigos, lenguas, señalizaciones"*[4], igualmente, tal disciplina abarca a la lingüística y no al inversa.

Volviendo a la semántica hay que definir al **significado**, en vista de ser el objeto de estudio de esta doctrina. Berruto lo define como *"...la totalidad de la información que un mensaje... transmite o puede transmitir..."*[5], complemento, es aquello que asociamos a un significante. El significado puede verse

---

[1] Squicciarino. 1986. *El vestido habla.* p. 9
[2] Barthes. 1981. *El grano de la voz.* pp. 64 y 65.
[3] Berruto. 1976. *La semántica.* p. 13.
[4] Guiraud. 1971. *La semiología.* p. 7
[5] Berruto. 1976, p. 47.

afectado por el criterio bajo el cual se le mire, el contexto puede modificarlo, puntualiza Berruto.

Para Pierre Guiraud la semántica estudia, además del significado, los procesos de significación (semiosis), es decir "...*el proceso que asocia un objeto, un ser, una noción, un acontecimiento; a un signo susceptible de evocarlos...*"[6], el significante. Por tanto no es una subrama de la lingüística sino una herramienta de ésta última, que bien puede emplearse para desarrollar una historiografía de las palabras y sus significados. Sin embargo, puede nuevamente conjeturarse que la semántica se ocupa de cualquier sistema de significación y no sólo del lenguaje verbal o escrito. Recordemos, todo lo que se concibe como una experiencia o un conocimiento es una significación de la realidad; el *Universo Simbólico* del que ya se habló en el capítulo sobre el problema de la identidad (v. de este texto las págs. 17-25).

El problema concerniente a la semántica es más bien un intento por comprender cómo los lenguajes pueden a fin de cuentas significar. Se pregunta Guiraud: "*¿Cómo se establece el pacto semántico [de semiosis], el acuerdo colectivo que asocia un nombre con un sentido y con valores secundarios que lo matizan.*"[7] Los signos, como la mayoría de las creaciones del hombre adquieren vida propia, de alguna manera empiezan a auto regirse, transitan de una vertiente de "*...creación consciente a una evolución espontánea*"[8] dónde cada signo tiene un sentido base y un sentido contextual, este último señala que existen variantes del *sentido base* de acuerdo al contexto del cual se extrae su sentido.

Cualquier lenguaje, como reflejo de lo humano, evoluciona de la mano de la sociedad que lo ha gestado, en consecuencia el significado de un signo cambia en igual forma arbitraria como fue creada. El cambio de sentido es resultado de:

> "...*una modificación de la estructura de las asociaciones psíquicas que constituyen el sentido y los valores de la palabra.*"[9]

Debido a la abundancia de textos que se ocupan de la semántica propensa a las definiciones del lenguaje oral, Barthes se preocupó por encontrar una manera de evitar polemizar el problema del campo de estudio de la misma, agregando una palabra para distinguirla sin mayores complicaciones de la semántica lingüística. Creó la

---

[6] Guiraud. 1955. *La semántica. p* 16.
[7] Guiraud. 1955, p. 43.
[8] Ibid., p. 43.
[9] Ibid., p. 65.

semántica del objeto como *"una disciplina semiológica que estudiaría de qué manera los hombres dan sentido a las cosas"*[10], es decir, de los objetos de uso cotidiano.

Gracias a este ensayo (que forma parte de una recopilación de sus conferencias dictadas en distintas universidades de París), la semántica se fue abriendo paso dentro del estudio de la significación, sin limitarse al lenguaje hablado. Sin embargo este autor, y concuerdo con él, asegura que:

> *"...todo lo que en el mundo genera significación está, más o menos, mezclado con el lenguaje[hablado]interviene siempre como intermediario, especialmente en los sistemas de imágenes, bajo la forma de títulos, leyendas, artículos..."*[11]

Para la semántica del objeto, *significar* quiere decir que los objetos no sólo transmiten información, sino también sistemas estructurados de signos, bajo la confrontación de diferencias, oposiciones y contrastes. Ahora bien para empezar a relacionar toda esta teoría con el lenguaje indumental es preciso definir al objeto. Nuevamente Barthes tiene la respuesta; éste es *"una cosa que sirve para alguna cosa...[excusando el pleonasmo] el objeto es...a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función"*[12], de la cual puede extraer parte de su significado.

> *"...el objeto sirve efectivamente para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones; todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto."*[13]

La función de un objeto se convierte siempre en el signo de la misma función, de alguna manera los objetos en nuestra sociedad se valen de un ligero énfasis para conseguir por lo menos significarse así mismos. Para constituirse en signos los objetos toman algún elemento o característica de su materialidad como significante de ellos mismos; puede ser una forma, el color, un atributo.

A partir de este momento iremos descubriendo el cómo las cosas (la indumentaria por ejemplo) van constituyendo sus propios significados. Los objetos construyen su

---

[10] Barthes. 1985. *La aventura semiológica.* p. 245.
[11] Barthes. 1985. p. 246.
[12] Ibid., p. 247.
[13] Ibid., pp. 247-248.

significante[14] por medio de *"...relaciones desplazadas... un objeto percibido en su integridad...no significa sino por medio de uno de sus atributos."*[15]. Esto designa, por ejemplo: el impermeable se constituye como signo de lluvia por el simple desplazamiento de su función utilitaria. Retomo a Barthes y a su semántica del objeto:

> *"...los objetos...están ligados por una única forma de conexión que es la* ***parataxis****, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos...El mobiliario de una habitación converge en un sentido final un <<estilo>> mediante la sola yuxtaposición de elementos."*[16]

Así es como funciona la indumentaria como lenguaje. La función utilitaria de las distintas prendas de vestir y la ornamentación van edificando el estilo, es decir el significado de cada elemento contrapuesto o enfatizado por los objetos conjugados en el vestuario. Consideremos entonces a cada indumento un sintagma, un fragmento de significación. A pesar de la evidente tendencia de semiosis en la ropa debo aceptar su imposibilidad de construir complicadas coordinaciones de significado equiparándolo al lenguaje hablado. Pero aún así sostengo, cuando menos pretendo en las fotografías, establecer estructuras significantes complejas capaces de ser interpretadas lo más apegadamente al mensaje original; es decir, al discurso que intento transmitir en las imágenes.

Todo ésto debe nadar en contracorriente a la polisemia del objeto, subraya Barthes que *"...frente a un objeto hay casi siempre muchas lecturas posibles...todos los grados de saber, de cultura y de situación son posibles frente a un objeto y una colocación de objetos."*[17] Un objeto no cuenta con la especificidad de significado que encierra una palabra, frente al objeto la interpretación se halla menos esquematizada y por ende está abierta a decodificaciones un tanto alejadas del sentido original que se propuso adjudicarles. En consecuencia, tal polisemia se constituyó en el reto a vencer dentro del ensayo fotográfico.

II. Semántica de la indumentaria.

No quiero decir que no exista diferencia entre signos nacidos expresamente como tales y objetos

---

[14] **El significante** puede entenderse como el estímulo, visual o sonoro, que conecta con un significado.
[15] Barthes. 1985. p. 251.
[16] Barthes. 1985, pp. 252-253.
[17] Ibid., p. 253.

funcionales nacidos expresamente como tales.

Umberto Eco.[18]

En el plano de los estudios semióticos (semiológicos) los distintos elementos que constituyen a la indumentaria pueden considerarse como un proceso de significación, asumen la función de signo como ya he venido explicando. Ahora toca descifrar los criterios de codificación. Estos pueden deducirse dentro de ciertos contextos de comportamiento puesto que los significados denotados por el aspecto externo de un individuo varían en función del modelo sociocultural al que pertenece. Squicciarino despliega un ejemplo:

> *"Los colores...actúan sobre el estado de ánimo, pueden sucitar sensaciones, despertar emociones, ideas relajantes o excitantes...la codificación de los significados que los colores asumen nunca es unívoca, sino que está siempre relacionada con el tipo de cultura de cada pueblo..."*[19]

La indumentaria como lenguaje presenta, como toda semiosis desarrollada por imágenes, el problema de una debilidad de sus códigos. El vestido tiene un sistema de reglas y equivalencias sujetos a mutaciones y reajustes continuos, en ocasiones muestran hasta *"...lagunas; son constrictivos en un punto y débiles en otro. Una convención es débil porque se modifica con rapidez y antes de que se la pueda captar y describir..."*[20]ha cambiado. Este fenómeno se contempla con mucha mayor claridad en la época actual gracias al apego que ha desarrollado la indumentaria por seguir a las modas.

Entre las principales informaciones que puede obtenerse a través de una rápida ojeada al vestuario de cualquiera deben resaltarse las distinciones del sexo, la edad, la posición social, la actividad u ocupación, la cultura, el lugar y el momento, el estado sanitario, las costumbres civiles, así como la postura político-ideológica y religiosa.[21]La mayoría de éstas segmentaciones quedan explicitadas por ellas mismas así que sólo daré voz a Paul Yonnet, autor postulante de tales separaciones, para evitar crear incertidumbre en el lector en las que considero causan alguna confusión.

---

[18] U. Eco, et al. 1972. *Psicología del vestir.* p. 17.
[19] Squicciarino. 1986, pp. 96 y 97
[20]U. Eco, et al. 1972, p. 18.
[21] Cfr. Yonnet. 1985. *Juegos, modas y masas. pp. 233-239.*

Iniciaré con la división de actividad, según Yonnet *"especificar la actividad [realizada por un individuo] es una de las indicaciones formuladas por el vestido"*[22], daré como ejemplo la indumentaria diseñada para realizar actividades especializadas, el traje de astronauta sería una de las más extremas esquematizaciones de una distinción indumental.

En cuanto a la división de lugares y momentos se consideran segmentaciones marcadas en la indumentaria de acuerdo a *"criterios autónomos de reconocimiento indumentario, como son el día, la semana, el mes, el año"*[23]. Los lugares tienen que ver con la geografía climatológica, puede verse tal distinción en la elección de un vestido de novia, los factores que determinan las opciones van desde el lugar dónde se efectuará la ceremonia: el campo, la playa o la ciudad; así como la hora, a medio día lo cual implicaría un traje más informal o en la noche donde se requiere mayor *glamour*.

La división de los estados sanitarios fue creada para señalar a través de la vestimenta *"la enfermedad, o el estado de salud"*[24], un ejemplo sería el embarazo, éste puede incluso manifestarse en la ropa mucho antes que el desarrollo físico del vientre sea evidente. Otro ejemplo se rescata con los conceptos higiénicos, mediante la evidenciación del descuido de la ropa, lo viejo y lo limpio.

Existen costumbres ligadas al uso de indumentos que señalan el estado civil (soltero o casado, simbolizado por el anillo matrimonial). El anterior es un ejemplo de la división de costumbres. También puede verse en un caso particular como determinadas prendas sugieren actividad sexual en la dinámica de una pareja, la lencería para ser más específicos.

El vestido es transferencia del saber y sentir humano, inconsciente o semiconscientemente. Así como podemos leer una época en su literatura, con las debidas contingencias. En la indumentaria también se hallan los contenidos de una época, quedando señalados en los dominios de la moda pues ésta posee ciertas constantes. Al igual que la literatura, las modas tampoco son las fuentes históricas más seguras, debido a su potencialidad de yerro en los métodos de interpretación, a pesar de ello algunos rasgos de la cultura de un periodo histórico específico puede rescatarse a través de la lectura de las formas de vestir.

---

[22] Yonnet. 1985, p. 236.
[23] Ibid., p. 236.
[24] Ibid., p. 237.

De lo anterior se puede señalar que la ideología, ya sea política o religiosa, se inscribe dentro del lenguaje indumental. Ejemplo de ello es el movimiento *hippie* plasmado en una cabellera larga así como en maquillajes y ornamentaciones de y con flores, mismos que simbolizaban una manera de pensar: amor, paz y libertad; estos eran los tópicos de esa postura y forma de vida. Proclamación de una postura religiosa es el uso de crucifijos al cuello para simbolizar o evidenciar a quien profesa el catolicismo.

> *"A lo largo de la historia [tales formas de expresión y protesta]modificarían en no pocas ocasiones la estructura social de mostrar la protesta política a través del vestido."*[25]

Concluyo así las principales distinciones proclamadas en la ropa, dictadas por Paul Yonnet. Pero el vestido contiene otras formas secundarias, por estar codificadas débilmente, de la externación de rasgos característicos adheridos igualmente a la tendencia clasificatoria de las nueve distinciones señaladas más arriba.

Recalco al vestido como vehículo de información de distintas temáticas.*"Es un medio de comunicación y un medio de clasificación. Y de acuerdo con esto... el vestido es utilísimo para controlarnos los unos a los otros...nos predispone...a una actitud de simpatía o de rechazo inicial"*[26]. Esto significa que gracias a la indumentaria obtenemos pautas de conducta para interactuar con cualquier individuo mediante una sincretista mirada escrutinadora.

> *"...el vestido[puede revelar] la inseguridad, el temor, lo poco cómodo que el individuo se encuentra en una sociedad que le domina hasta el punto de forzarle a ofrecer de sí mismo una imagen estereotipada e irreal muchas veces...más que personas hacen objetos."*[27]

Nuevamente entra en juego la Moda, o más en específico las modas, y el problema de la identidad dentro del sistema de las sociedades de masas, en su propuesta de una carrera vertiginosa por hallar la novedad sin importar la veraz descripción que pueda hacer de una persona que siga las tendencias más vanguardistas.

> *"Los publicitarios han descubierto... que existe un buen porcentaje de **snobs** en poten-*

---

[25] Riviere. 1977. *Moda, ¿comunicación o incomunicación?* p. 82.
[26] Riviere. 1977, p. 11.
[27] Ibid., p. 129.

cia y que, por tanto, el argumento de la diferenciación es lo más útil para conseguir el consumo masivo, y con éste, justamente, lo que aparece es lo contrario: la uniformidad."[28]

La semántica de la indumentaria queda reducida a un simple juego de ilusión superficial. Las modas tratarán primeramente de diferenciar a quien la lleva del resto de las personas; distinguirla a toda costa, aún de su propia identidad, sin importar que los signos construidos hilvanen ideas coherentes. Desgraciadamente, y para rematar la ilusión, la moda; además de otorgarle a la indumentaria una codificación débil, en consecuencia a su variabilidad e inestabilidad sígnica, no cumplirá su promesa de distinción al hallarse inmersa en un proceso de producción en serie por lo mismo tenderá siempre hacia la homogenización.

Para construir sintagmas, el *"<<hablante>> medio de cualquier idioma conoce muchas más <<palabras>> de las que suele usar..."*[29], se entiende que todos somos capaces de comprender el significado de estilos de ropa que nunca nos pondríamos, sin embargo conocemos ese vocabulario. Así como no existe una lengua universal, tampoco la hay en la indumentaria, *"algunas se encuentran muy relacionadas entre sí, debido a su cercanía cultural..."*[30], y aún dentro de un idioma indumental se gestan variados dialectos y acentos distintos. Como podrían ser formas de vestir para la gente joven y dentro de tal lenguaje los modismos representados por los *darketos, sketos, cholos, punketos y* otros. Igualmente se observa como cada individuo tiene su propio repertorio de palabras vestuales siendo capaz de emplear variaciones personales de tono y significado.

La articulación de un *look*, correctamente redactado necesita de mucha pericia pues incluso cuando alguien desea hacer una extensión de su yo, por medio de la indumentaria, es proclive a errar tales intenciones, estructurando una frase equivocada, pues al igual que en el lenguaje oral, una inflexión de voz puede sugerir un cambio de sentido radical al significado original de una oración; en el atuendo una postura corporal puede de manera idéntica trastocar un sintagma vestual.

Alison Lurie, en su libro *El lenguaje de la moda,* encuentra en la ornamentación un símil de los adjetivos o adverbios, capaces de modificar la oración, que es el conjunto

---

[28] Riviere. 1977, p. 131.
[29] Lurie. 1981. *El lenguaje de la moda.* p. 22.
[30] Lurie. 1981, p. 22.

completo de un significado. Siendo así, un collar trastoca el sentido de una enunciación indumental.

Resumo hasta aquí las formas en que está constituida la semántica del vestido. El proceso de semiosis de las prendas de vestir y la ornamentación inician la construcción de significados por un traslado de la funcionalidad o naturaleza de un indumento (un objeto), convirtiéndose en el signo de tal uso. Un abrigo es signo de un clima frío.

Asimismo, existen los ropajes que han sido significados arbitrariamente por relaciones de similitud o empatía con otros signos ya creados, siendo ejemplo de ello el empleo de dijes en forma de la *Estrella de David* para crear un signo del judaísmo. El anterior sería ejemplo de un signo artificial, como los ha clasificado, Guiraud[31]. A partir de tales construcciones sígnicas convencionalizadas o artificiales fueron evolucionando los signos indumentales mezclándose con los de origen funcional o natural, para dar vida a las modas que los manipulan a su antojo.

---

[31] Guiraud. 1971, pp. 16-18. (Entiendo por signos artificiales, signos de manufactura relacional, completamente humana, y convencionalizada.)

Ampliando esquemas en la semántica del vestido.

Transgredir es a la vez reconocer
e invertir; hay que presentar al
objeto que se va a destruir y al
mismo tiempo negarlo.

Roland Barthes.[1]

La voluntad es aquello a lo que no
hay que prestarse. Nos ha sido
dada como ilusión de un sujeto autónomo.
Ahora bien, si hay algo peor que estar
sometido a la ley de los demás es
estar sometido a la propia ley.

Jean Baudrillar.[2]

Si el aspecto exterior asume la función de un examen cotidiano de habilidad, a través de una serie de auto presentaciones, el individuo no sólo intenta mostrar su mejor rostro, sino también discutir y controlar las respuestas de los demás. Estableciendo pautas de conducta que lo llevarán a ser *"...<<comprado>> y <<vendido>> de la misma forma que una mercancía, necesita [por tanto] un envoltorio cautivador...de una imagen convincente."*[3] La propuesta de este ensayo buscó un escape ante un panorama tan deprimente de falsedad, omisión y contradicciones generadas por la falta de certidumbres que vive cualquier persona nacida en una sociedad de masas.

Para ser muy honesta la realización de las fotografías fue planeada como una forma de catarsis, un proyecto muy personal y egocentrista, considerando su génesis. De alguna manera deseaba hallar las respuestas a mis incertidumbres, malestares y temores de aislamiento provocados al elevar la voz que siempre calla la autocensura.

La investigación teórica fue realizada para capacitarme en la redacción de un ensayo con miras a orientar el contexto dentro del cual intento que sean interpretadas las imágenes fotográficas, resultantes de un ejercicio enunciativo de mi ideología. Supongo que todos tenemos algo por decir, no entiendo cuál es el obstáculo para callar sus ideas en otros sujetos. Tal vez resulte que todos ellos encuentren cabida en el universo simbólico de la cotidianidad; y se consideren seres autodeterminados dentro de los lindes constituidos para el ejercicio de la

---

[1] Barthes. 1981. *El grano de la voz. p. 55.*
[2] Baudrillard. 1995. *El crimen perfecto.* p. 24.
[3] Squicciarino. 1986. *El vestido habla.* p. 185.

libertad, marco referencial edificado por la sociedad de masas en que vivimos. No me ocurre igual, durante mucho tiempo he sentido y pensado que la normatización reinante es incapaz de asimilar de una forma convencionalmente aprobada o siquiera tolerada, lo que tengo por decir, de la manera en que se me ocurre.

En ocasiones surgen acontecimientos en la vida cotidiana que muestran sorpresivamente la vía para encausar la energía reprimida. Para mí el detonante se conjugó en dos hechos. El primero fue la anécdota del metro narrada al principio de este texto. Tan simple como no comprender la incomodidad culposa causada por la decisión de aquel joven de cederme su asiento, teniendo la opción de ofrecérselo a una persona mucho más cansada. Sumándole, además, la sensación de engaño que me ha generado siempre la ropa formal y más femenina, la cual usaba en ese momento y me ganó según considero, aquel lugar de descanso. El no tener plena conciencia de los mecanismos puestos en juego en tal acontecimiento, me orillaron a partir de entonces a ir rumiando las dudas que darían vida a mi proyecto de tesis.

El segundo detonante se topó conmigo de manera fortuita, como suele ocurrir el descubrimiento de un escritor con quien puede uno identificarse. El cuento de Salvador Elizondo, citado frecuentemente a lo largo del presente ensayo: *Teoría del disfraz,* dejó impresas varias ideas que terminarían por resolver algunas incertidumbres y malestares promovidos por el fenómeno de la indumentaria y su función comunicativa.

El disfraz se convirtió en el estigma revoloteante en mi conciencia. A veces me resultaba imposible sentirme segura sin el escudo de la indumentaria empleada como disfraz, contrario a la proyeccción del yo, o mejor dicho, la enunciación de los roles sociales que intentaba adjudicarme a través de mi atuendo. Mientras más me percataba de la trascendencia significativa del atuendo, mayor era la conciencia de la facilidad para argüir una mentira, así como la dificultad para señalar a quienes mienten con premeditación, alevosía y ventaja. A final de cuentas con cuál calidad moral podría alguien lanzar la primera piedra.

Argumenta Squicciarino:*"la moda...asume cada vez más su carácter lúdico, evasivo, neutral, sin compromiso; sus <<revoluciones>>, sus <<desviaciones>>, son transgresiones inofensivas que eluden...otras más temibles."*[4] Bajo la sombra de la moda, no encontré camino para expresar lo siempre censurado. De tal manera me vi obligada a

[4] Squicciarino. 1986, p. 187.

transitar caminos de los cuales nunca imaginé su existencia, tampoco creo haberlos estrenado. Necesitaba hallar el medio idóneo para articular mis mensajes y hacer catarsis: la indumentaria respondió al llamado ofreciendo la maleabilidad de sus significaciones. Porque si algo es cierto, la codificación de la moda, las convenciones indumentales instauradas por ésta y la sociedad, no servían a mis fines. Por ello hube de trastocar los signos vestuales a manera de expresar aquello que faltaba y buscaba decir. Necesitaba asirme de los signos indumentales, apropiarme de ellos, conocerlos para después trastocarlos. Octavio Paz escribió en un poema, que bien puede aplicar para explicar la posesión y posterior manipulación de los significados y sus significantes en cualquier código:

Las palabras

Dales la vuelta,
cógelas del rabo(chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
inflalas, globos, pínchalas,
sórbeles sangre y tuétanos,
sécalas,
cápalas,
písalas, gallo galante,
tuérceles el gaznate, cocinero,
desplúmalas,
destrípalas, toro,
buey, arrástralas,
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas su palabras.[5]

A pesar de que Octavio Paz se refiere a las palabras, cabe hacer la analogía al uso de los signos indumentales. Para poder comunicar algo, lo que sea, primero debe uno hacerse dueño de los signos del lenguaje que intenta domarse. Para negar las formas presentes, deben primero conocerse y manejarse, con mayor habilidad que el común de las personas regidas bajo dicha estructura; para entonces renovar su carga sígnica.

Reconociendo las limitaciones técnicas propias del novel transgresor, debe mirarse a las fotografías resultantes como un intento por trastocar el lenguaje vestual arrastrándolo al lugar y la temática que deseaba abordar: algunos perfiles de mi ideología, en relación con la identidad femenina, ahogados por la censura interna y externa.

---

[5] Octavio Paz. 1997. *Obra poética I*. pp. 66 y 67.

Bibliografía.

Sobre semiótica, filosofía, psicología, sociología y teoría de la indumentaria.

Referencias bibliográficas.

AAVV.

1917. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. México, Grupo editorial RAF, versión actualizada 13ª edición: 2002, Pp. 204.

ABLEMAN, Paul.

1982. (Org. en inglés). Anatomía de la desnudez. México, Ed. planeta, col. Documento, 1ª reimpresión en México: 1984, Pp. 138.[Original publicado por Editor Orbis Publishing, EE.UU., 1982].

BARTHES, Roland.

1964. (Org. en francés). Elementos de semiología. Madrid, España, Editorial A. Corazón, 1971, Pp. 101. [Original publicado en Revista de comunicación núm. 4, Editions du Seuil, París, 1964].

1967. (Org. en francés). *El sistema de la moda*. Barcelona, España, Ed. Gustavo Gilli, col. Comunicación Visual, 1978, Pp. 260. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1967].

1981. (Org. en francés). El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980. México, Siglo XXI, col. El hombre y sus obras s/n, 1ª edición en español: 1983, Pp. 366. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1981].

1982. (Org. en francés). Lo obvio y lo obtuso:imágenes, gestos, voces. Barcelona, Ed. Paidós, col. Paidós comunicación núm. 21, 2ª edición: 1992, Pp. 380. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1982].

1985. (Org. en francés). La aventura semiológica. España,

Ed. paidós, colec. Paidós comunicación #40, 2ª Edición: 1993, Pp. 352. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1985].

BAUDRILLARD, Jean.

1970. (Org. en francés). La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 1974, Pp.289. [Original publicado por Editions S. G. P. P., París, 1970].

1995. (Org. en francés). El crímen perfecto. Barcelona, ed. Anagrama, col. Argumentos, 3ª edición: 2000, Pp. 203. [Original publicado por Editions Galilée, París, 1995].

BEATON, Cecil.

1954. (Org. en inglés). *El espejo de la moda*. Barcelona, Parcifal Ediciones, 1990, Pp. 349. [Original publicado por London Published, Londres, 1954].

BERRUTO, Gaetano.

1976. (Org. en italiano). La semántica. México, Ed. Nueva imagen, Serie Semiología y Lingüística, 1ª edición:1979, Pp. 251.

BONIFAZ NUÑO, Rubén.

1993. "Todas las mañanas, cada día", en Poesía Mexicana de la Segunda Mitad del Siglo XX (1940-1990). Antología. México, Ed. UNAM, serie Antologías, núm. 5, pp. 99 y 100.

CAREAGA, Gabriel.

1975. Mitos y fantasías de la clase media en México. México, Ed. Cal y arena, 8ª edición: 1991, Pp.237.

CARONTINI, Enrico y PERAYA, Daniel.

1975. (Org. en francés). Elementos de semiótica general. El proyecto semiótico. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, col. Punto y línea, 1979, Pp. 139. [Original publicado por Editions Universitaires, París, 1975].

CASSIRER, Ernst.

1956. (Org. en alemán). La forma del concepto en el pensa-

miento mítico. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, Pp. 214.

CASTELLANOS, Rosario.

1993. "Lecciones de cosas", en Poesía Mexicana de la Segunda Mitad del Siglo XX (1940-1990). Antología. México, Ed. UNAM, serie Antologías, núm. 5, pp. 114-117.

ECO, Umberto, et-al.

1972. (Org. en italiano) *Psicología del vestir*. Barcelona, Ed. Lumen, 1976, Pp.112. [Original publicado por Casa Editrice Valentino Bompiani, Italia, 1972].

ECO, Umberto.

1968. (Org. en italiano). La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona, España, Ed. Lumen, col. Palabra en el tiempo: Ensayo #176, 4ª edición: 1989, Pp. 446. [Original publicado por Casa editrice Valentino Bompiani & C.S. p. A., Italia, 1968].

1973. (Org. en italiano). Signo. Barcelona, Ed. Labor, 1988, Pp. 198. [Original publicado por Instituto Editoriale Internacionale, Milán, 1973].

1976. (Org. en italiano). Tratado de semiótica general. Barcelona, Ed. Lumen, 5ª edición: 2000, Pp. 426. [Original publicado por Valentino Bompiani & CO, Milán, Italia, 1976].

ELIZONDO, Salvador.

1974. *Antología personal*. México, Fondo de Cultura Económica, col. Archivo del Fondo núm. 17, Pp. 107.

FREUD, Sigmund.

1969. (1ª edición en ed. Alianza). *Psicología de las masas*. Madrid, Ed. Alianza, col. Biblioteca de autor núm. 634, 3ª reimpresión: 2001, Pp. 212.

1970. (1ª edición en ed. Alianza). El malestar en la cultura y otros ensayos. Madrid, ed. Alianza,col. Biblioteca de autor núm. 630, 2ª reimpresión:

2000, Pp. 259.

1973. (1ª edición en ed. Alianza). El yo y el ello y otros escritos de metapsicología. Madrid, Ed. Alianza, col. Biblioteca de Autor núm. 639, 2000, Pp. 222.

FROMM, Erich.

1947. (1ª edición en ed. Paidós). *El miedo a la libertad*. México, Ed. Paidós, Biblioteca Erich Fromm núm. 2, 1ª reimpresión: 2001, Pp. 282.

1971. Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. Hacia una sociedad sana. México, Fondo de Cultura Económica, col. Biblioteca de psicología y psicoanálisis, 9ª reimpresión: 1992, Pp. 300.

GARRONI, Emilio.

1973. (Org. en italiano). Proyecto de semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados. Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, col. Comunicación visual, 2ª edición: 1975, Pp. 378. [Original publicado por Casa Editrice Gius, Laterza & Figli; Milán, Italia, 1973].

GLEIZER SALZMAN, Marcela.

1997. Identidad, subjetividad y sentido en las sociedades complejas. México, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales y Juan Pablos Editor, Pp. 178.

GUIRAUD, Pierre.

1955. (Org. en francés). La semántica. México, F.C.E., col. Breviarios #153, 2ª edición: 1976, Pp. 142. [Original publicado por Presses Universitaires de France, París, 1955].

1971. (Org. en francés). *La semiología*. México, Ed. Siglo XXI, 23ª edición: 1997, 133 Pp. [Original publicado en Presses Universitaires de France, París, 1971].

HELLER, Ágnes.

1970. (Org. en húngaro). Sociología de la vida cotidiana. Barcelona, Ed. Península, 1977, Pp. 418. [Original Publicado por ed. Akademiai Kiadó, Budapest, 1970].

HYDE, Maggie y McGUINNESS, Michael.
2000. Jung para principiantes. Buenos Aires, Ed. Era naciente, col. Documentales ilustrados # 2, Pp. 176.

JACOBI, Jolande.
1983. Complejo, arquetipo y símbolo en la psicología de de Carl Jung. México, Fondo de Cultura Económica, Col. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis, Pp. 178.

JUNG, Carl Gustav.
1936. (1ª edición en ed. Sudamericana). Los tipos psicológicos. Buenos Aires, Argentina, Ed. Sudamericana, 2ª edición: 1971, Pp. 568.
1944. (Org. en francés). Los complejos y el inconsciente. Madrid, Alianza Editorial, col. Libro del bolsillo s/n, 1980, Pp. 451.
1974. (1ª edición en ed. Rotativa). Teoría del psicoanálisis. Barcelona, Ed. Rotativa y Plaza & Janés, Pp. 205.

-----,----------, et al.
1964. (Org. en inglés). El hombre y sus símbolos. Madrid, Ed. Aguilar, col. Hombre y cosmos, 2ª edición: 1979, Pp. 320. [Original Publicado por Ed. Aldus Books Itd., Londres, Inglaterra, 1964].

KLAPP, Orrin Edgar.
1969. (Org. en inglés). La identidad. Problema de masas. México, Ed. Pax-México, 1973, Pp.486. [Original Publicado por Ed. Holt, Rinehart & Winston, Inc.; Londres, 1969].

KÖNING, René.
1971. (Org. en alemán). *Sociología de la moda*. Barcelona, Arredondo Editor, col. Beta. s/n, 1972, Pp. 234. [Original publicado por Ed. Econ Verlag, 1971].

LIPOVETSKY, Gilles.
1987. (Org. en francés). El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas.

España, Ed. Anagrama, col. Argumentos núm. 107, 1990, Pp. 324. [Original publicado por Editions Gallimard, París, 1987].

LURIE, Alison.

1981. (Org. en inglés). El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir. Barcelona, Ed. Paidós, col. Contextos, 1994, Pp. 302. [Original publicado por Bloomsbury Publishing Ltd., Londres, 1981].

MORRIS, Charles.

1938. (Org. en inglés). Fundamentos de la teoría de los signos. Barcelona, Ed. Paidós, col. Comunicación núm. 14, 1985, Pp. 122. [Original publicado en la International Encyclopedia of United Science, Londres, 1938].

MORRIS, Desmond.

1970. (Org. en inglés). El zoo humano. Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 1ª redición: 1978, Pp. 287.

PALMER, Frank Robert.

1976. (Org. en inglés). La semántica: una nueva introducción. México, Ed. Siglo XXI, 2ª edición: 1980, Pp. 196.[Original publicado por Cambridge University press, Inglaterra, 1976].

PALMIER, Jean-Michel.

1968. (Org. en francés). Hegel. México, Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios núm. 220, 2ª reimpresión: 1986, Pp. 110.

PAZ, Octavio.

1997. Obra poética I. (1937-1970). México, Fondo de Cultura Económica, col. Obras Completas vol. 11, Pp. 588.

RIVIERE, Margarita.

1977. *Moda, ¿comunicación o incomunicación?* Barcelona, Ed. Gustavo Gilli, col. Punto y Línea, Pp. 267.

ROURA-PAELLA, Juan.

1961. Tema y variaciones de la personalidad. México,

Ed. Biblioteca de Ensayos Sociológicos del Instituto de Investigaciones Sociales Universidad Nacional, col. Cuadernos de sociología, Pp. 238.

SAPIR, Edward.

1921. (Org. en inglés). El lenguaje. Introducción al estudio del habla. México, Fondo de Cultura Economica, col. Breviarios núm. 96, 11ª reimpresión: 1994, Pp. 261. [Original publicado por Harcourt Brace Jovanovich Inc., Nueva York, EE. UU., 1921].

SARAMAGO, José.

1991. (Org. en portugués). El evangelio según Jesucristo. México, Ed. Punto de lectura, 2ª edición: 2002, Pp. 478.

SKINNER, B. Frederick.

1971. (Org. en inglés). Más allá de la libertad y dignidad. Barcelona, España, Ed. Fontanella, 1973, Pp. 275.

SPOTA, Luis.

1980. Casi el paraíso. México, ed. Grijalbo, 2ª edición: 1982, Pp. 319.

SQUICCIRIANO, Nicola.

1986. (Org. en italiano). El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria. Madrid, Ed. Cátedra, col. Signo e imagen, 2ª edición: 1990, Pp. 204.

TELLO, Nerio y SANYÚ.

2001. Umberto Eco para principiantes. Buenos Aires, Argentina, Ed. Era naciente, col. Documentales ilustrados núm. 71, Pp. 192.

TODOROV, Tzvetan.

1977. (Org. en francés). Teoría del símbolo. Caracas, Venezuela, Monte Ávila Editores, col. Estudios s/n, 2ª edición: 1991, Pp. 449. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1977].

YONNET, Paul.

1985. (Org. en francés). Juegos, modas y masas.

España, Ed. Gedisa, col. El mamífero parlante s/n, 1988, Pp. 293. [Original publicado por Editions Gallimard, París, 1985].

YOUNG, Kimball.

1969. (Org. en inglés). Psicología social. Buenos Aires, Argentina, Ed. Paidós, col. Biblioteca de Psicología social y Sociología, Serie mayor vol. 12, 2ª edición: 1974, Pp. 637. [Original publicado por Appleton-Century-Crofts, Nueva York, EE. UU., 1969].

Diccionarios y enciclopedias:

ABBAGNANO, Nicola.

1961. (Org. en italiano). Diccionario de filosofía. México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición: 1998, Pp. 1206. (Original publicado por Unione Tipográfica Editrice Torinese, Turín, Italia, 1961).

HARRE, Rom y LAMB, Roger.

1992. *Diccionario de psicología social y la personalidad*. México, Ed. Paidós. Pp. 631.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan.

1974 (1ª ed. en castellano). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Ed. Siglo XXI, (20ª Edición, Siglo XXI, 1998), pp. 407.

PÉLICIER, Yves. (coord.)

1980. (Vers. castellana) Enciclopedia de la psicología y la pedagogía. Diccionario de psicología. Madrid, Ed. Sedmay-Lidis, Vol. 7, Pp. 142. [Original en francés, publicado por Editons LIdis, París, 1977-1978].

VIDAL, Hugo B. y USANDIVARAS, Raúl.

1977. *Enciclopedia de psiquiatría*. Buenos Aires, El Ateneo Editorial. Pp. 582.

Referencias hemerográficas.

HURTADO, Guillermo.
2002. "Nuestra modernidad, nuestra posmodernidad", La tempestad: revista de imágenes, letras e ideas. Año 4, núm. 22, Monterrey, Nuevo León, México, Ed. Imágenes y movimiento, pp. 10-12.

Referencias de fuentes WEB.

ANÓN.
La moda y el individualismo.
http://205.180.85.40/w/pc.cgi?mid=13867&sid=7271

Real Academia del Español.
Diccionario
www.rae.es

VELASCO, Arnulfo Eduardo.
La problemática de la desnudez: intento de análisis de nuestra percepción de la corporeidad.
http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Sincronia/desnudez.htm

ZAVALA, Lauro.
El vestido en la vida urbana contemporánea.
http://www.geocities.com/filosofialiteratura/ModaVidaUrbana.htm

Referencias de exposiciones y espectáculos.

Exposiciones:

México. Los proyectos de una nación: 1821-1888.
Museo Palacio de Iturbide.

Julio 2001-enero 2002.

El fin de mi memoria... bichos en altar de muertos.
Casa de la cultura de Tlalpan.
31 de octubre al 14 de noviembre 2002.

Artes decorativas en México. Siglo XVI- XIX.
Exposición permanente.
Museo Franz Mayer.
Planta Alta.

Sobre fotografía y teoría de la imagen.

Referencias bibliográficas:

BARAJAS, Odette.*
1997. *Del Río Amarillo al Colorado*. México, Ed. Desea, FONCA, CONACULTA, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California, Gobierno del Estado de Baja California y el Insitituto de Cultura de Baja California. Col. Historias de la ciudad, s. n.

BARTHES, Roland.
1957. (Org. en francés). Mitologías. México, Siglo XXI, 11ª edición: 1997, Pp. 257. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1957].
1980. (Org. en francés). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. España, Ed. Paidós col. Comunicación núm. 43, 2ª reimpresión: 1999), Pp. 200. [Original publicado por Cahier du Cinema, Gallimard, Seuil; París, 1980]

CASAS BRODA, Ana. *
2000. *Álbum*. España, Ed. Mestizo, CONACULTA-FONCA y KUNST, s. n.

* Textos que sirvieron de influencia para la creación de imágenes fotográficas.

ELIZONDO, Salvador.*
2000. *Teoría del infierno*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, colec. Letras mexicanas núm. 132, Pp. 203.
FEIERABEND, Peter. (Editor).*
2000. *Nudes, index I*. Eslovenia, Ed. Könemann Verlagsgesellschaft, Volúmen I, Pp. 239.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel.*
s.f. Cien años de Soledad. Madrid, Ed. Cátedra, col. Letras hispánicas # 215, 11ª edición: s.f. Pp. 548.
GAUTHIER, Guy.
1986 (Org, en francés). Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido. España, Ed. Cátedra, col. Signo e imagen núm. 2, Pp. 248.
HERNÁNDEZ AGUILAR, Gabriel. (Selección y traducción)
1994. Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual. México, Ed. Siglo XXI, Pp. 226.
HERNÁNDEZ CHAO, Eunice.
1992-2000. El recuerdo visible: ensayo y portafolios fotográfico. México, UNAM, Pp. 104.
SADE, Marqués de.*
2002. (1ª edición en ed. Tomo). Julieta o el vicio ampliamente recompensado. México, Grupo Editorial Tomo, Pp. 229.
SARAMAGO, José.*
1991. (Org. en portugués). El evangelio según Jesucristo. México, Ed. Punto de lectura, 2ª edición: 2002, Pp. 478.

Referencias hemerográficas.

CASTELLANOS, Alejandro y CHÁVEZ, Humberto.
1991-1992 "La crítica de la fotografía", Revista de la

Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 3, núms. 13 y 14, México, Ed. UNAM, pp. 31-38.

CASTELLANOS, Alejandro.
1993. "Nacho López: un acercamiento a su fotografía y pedagógica", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 4, núms. 15/16, México, Ed. UNAM, pp. 21-26.

BLAS GALINDO, Carlos.
1993. "Metodología para la crítica de las artes visuales", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Vol. 4, números 15 y 16, México, Ed. UNAM, pp. 15-20.

ELIZONDO, Salvador.*
2003. "Sujeto, verbo y complemento. La mirada de la fotógrafa", Cuartoscuro: revista de fotógrafos. Año IX, núm. 59, México, ediciones Cuartoscuro, pp. 6-16.

ESTRADA, Agustín.*
2003. "Comprensión de imágenes y fotografía", Cuartoscuro: revista de fotógrafos. Año IX, núm. 59, México, ediciones Cuartoscuro, p.57.

MANDOKI, Katya.
1991-1992 "Fragmento del libro *Estética y poder*", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Vol. 3, núms. 13 y 14, México, Ed. UNAM, pp. 21-24.

MONROY NASR, Rebeca.
1993. "Elementos básicos para la crítica fotográfica", Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Vol. 4, números 15 y 16, México, Ed. UNAM, pp. 41-46.

NACHT, Gustavo.
2002. "El gesto y el movimiento", La tempestad: revista de imágenes, letras e ideas. Año 4, núm. 22, Monterrey, Nuevo León, México, Ed. Imágenes y movimiento, pp. 16-19.

SERRANO, Saúl.
2003. "Erotismo o desnudo". Cuartoscuro: revista de fotógrafos. Año IX, núm. 59, México, ediciones Cuartoscuro, p. 56.

Referencias de exposiciones y espectáculos que nutrieron mi cultura visual para la creación de imágenes fotográficas.

Exposiciones:

AbcDF. Palabras de ciudad.
Exposición multidisciplinaria y temporal.
Museo del Palacio de Bellas Artes.
2002.

Buscando identidad.(Looking for identity).
Exposición temporal.
Video instalación y exposición fotográfica.
Marjorie Richter y Achim Narzeck.
Centro de la Imagen.
Abril-junio 2001.

Del corazón al mito.
Homenaje a José García Ocejo.
Exposición temporal, pintura.
Centro Nacional de las Artes,
Galería Central.
1° al 28 de febrero 2002.

Desierto de Altar.
Expósición individual y temporal.
Fot. Javier Ramírez Limón.
Centro de la Imagen.
Diciembre 2000- febrero 2001.

El ojo de Manuel Álvarez Bravo.
Exposición temporal.
Sala Manuel Álvarez Bravo.
Museo de Arte Moderno.
Febrero-junio 2002.

Fantástico animal: de la mosca al elefante.
Exposición colectiva.
Centro de la Imagen.
Abril-junio 2002.

Flor.
Fot. Flor Garduño.
Exposición individual y temporal.
Centro de la Imagen.
Junio septiembre 2002.

Habitar el vacío.
Exposición temporal.

Fot. Alfredo De Stéfano.
Centro de la Imagen.
Junio-septiembre 2002.

La subversión de la realidad.
Exposición colectiva y temporal.
Fotógrafos: Isabel Flores, Aitor Ortiz, Ángel Marcos, Vari Caramés, Martí Llorens.
Centro de la Imagen.
Marzo-abril 2003.

Las novias más hermosas de Baja California.
Exposición temporal.
Fot. Yvonne Venegas.
Serie de seis imágenes dentro de exposición colectiva: Décima bienal de fotografía 2002.
Centro de la Imagen.
Septiembre-noviembre 2002.

Nomen.
Exposición colectiva y temporal.
Fotógrafos: Marco Lara, enrique Juárez y Martín López.
Centro de la Imagen.
Abril-junio 2001.

Miradas convergentes: fotografías de Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier Bresson y Walker Evans.
Exposición temporal.
Fotógrafos: Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier Bresson y Walker Evans.
Museo del Palacio de Bellas Artes.
Noviembre 2002-febrero 2003.

Moros y cristianos: una batalla cósmica.
Exposición temporal.
Fot. Jorge Vértiz.
Centro de la Imagen.
Febrero-mayo 2001.

Objeto encontrado.
Homenaje nacional a Manuel Álvarez Bravo.
Exposición temporal.
Fotógrafos: Edwiard Weston, Tina Modotti, Agustín Jiménez, Lola álvarez Bravo y Manuel Álvarez Bravo.
Centro de la Imagen.
Febrero-mayo 2002.

Espectáculos:

Dark Art show. "De los mitos y las realidades".
Intérpretes:
Jorge Barragán: Mysterium
Daniel Drack: Orden del Cister.
José Hernández: Hueco.
Olvidio y Damon: Oblivión Requiem.
Performance a cargo de **Noches paralelas.**
Ambientación: Arthur & Light.
En Basilio Badillo No. 4.
Concierto performance.
Dur. 3 hrs.

Les fens d'R. ***Échos.***
30 de octubre, 2002.
Dir. Artístico : André Simard.
Dir. y coreografía: Luc Tremblay.
Mús. Original: Erich Kori y Charmain LeBlanc.
Iluminación: Mathieu Marcil.
Teatro de la Ciudad de México.
Espectáculo de danza.
Dur. 1'10''.

Fausto. Un cuento del demonio.
Junio 2002.
Dir. y adaptación: Iván Olivares
Emmanuel Márquez (Fausto).
Museo Nacional de San Carlos.
Teatro.
Dur. 1' 30''.

Relaciones peligrosas.
De Cristopher Hampton.
24 de marzo 2002.
Dir. Walter Doehner.
Con Diana Bracho, Rafael Sánchez Navarro,
Y Arcelia Ramírez.
Teatro de las Artes. CNA.
Teatro.
Dur. 1'50''.

Filmografía. (Influencias para la creación de imágenes fotográficas).

Amores perros.
Realizador: Alejandro González Iñárritu.
Guión: Guillermo Arriaga.
Fotografía: Rodrigo Prieto.
Edición: Alejandro González Iñárritu, Luis Carballar y
Fernando Pérez Unda.

Música: Gustavo Santaolalla.
Producción: Altavista Films, Alejandro González Iñárritu.
Con: Gael García Bernal (Octavio), Vanessa Bauche (Susana), Goya Toledo (Valeria), Álvaro Guerrero (Daniel), y Emilio Echevarría (El Chivo).
Dur. 147 mins.

Bajo la arena. (sous le sable).
Francia, 2000.
Realización: Francois Ozon.
Guión: Emmanuelle Bernheim, Francois Ozon, Marcia Romano y Marina de Van.
Fotografía: Antoine Héberlé y Jeannie Lapoirie.
Edición: Lawrence Bawedin.
Música: Philippe Rombi.
Producción: Arte France, Euro Space, Fidélité Produtioins, Haut et Court, Olivier Delbosc, Marc Missonnier.
Con: Charlotte Rampling (Marie Drillon), Bruno Cremer (Jean Drillon), Jacques Nolot (Vincent).
Dur. 96 mins.

Comedia de familia. (Sitcom).
Francia, 1998.
Realización y guión; Francois Ozon.
Fotografía: Yorick Le Saux.
Edición: Dominique Petrot.
Música: Eric Neveux.
Producción: Fidelite Prods. Oivier Delbosc, Marc Missonnier.
Con: Evelyne Dandry (Helene), Francois Marthouret (Jean), Marina de Van (Sophie), Adrien de Van (Nicolás), Stephane Rideau (David), Lucía Sánchez (María), Julien-Emmanuel Eyoum Deido (Abdu), Jean Douchet (Shrink).
Dur. 79 mins.

Corre, Lola corre. (Lola rennt).
Alemania, 1998.
Realización y guión: Tom Tykwer.
Fotografía: Frank Griebe.
Edición Mathilde Bonnefoy y Tom Tykwer.
Música: Reinhold Heil, Johnny Klimek, Franka Potente y Tom Tykwer.
Producción: X Filme Creative Pool GmbH, Westdeutscher Rundfunk, filmstiftung NRW, BMI, FFA Filmboard Berlin-Brandenburg, FFF Bayern, German Independents, Bavaria film, Arte, Stefan Arndt.
Con: Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni), y Herbert Knaup (padre de Lola).
Dur. 87 mins.
Crónicas de un desayuno.
México, 2000.

Realización: Benjamín Cann.
Guión: Benjamín Cann y Sergio Schmucler, inspirado en un libreto teatral de Jesús González Dávila.
Fotografía: Serguei Saldívar Tanaka.
Edición Carlos Bolado y Benjamín Cann.
Música: Jacobo Lieberman.
Producción: Producciones Escarabajo, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, IMCINE, Bruno Bichir.
Con: María Rojo (Luzma), Bruno Bichir(Marcos)Miguel Santana (Teo), Fabiana Perzábal (Blanca).
Dur. 120 mins.

Criaturas Celestiales.
Nueva Zelanda, 1994.
Realización: Peter Jackson.
Guión: frances Walsh y Peter Jackson.
Fotografía: Alun bollinger.
Edición: Jamie Selkirk.
Música: Peter Dasent.
Producción: Miramax Rilms, Quality Films, Jim Booth.
Con: Melanie Lynskey (Pauline), y Kate Winslet (Juliet).
Dur. 120 mins.

Del olvido al no me acuerdo.(Documental).
México, 1997.
Realización: Juan Carlos Rulfo.
Fotografía: Federico Barbosa.
Edición: Ramón Cervantes y Juan Carlos Rulfo.
Música: Gerado Tamez.
Producción: La Media Luna Producciones, IMCINE, Producciones Por Marca, Secretaría de Turismo, Instituto Colimense de Cultura, FONCA, Rockefeller and MacArthur Foundation, Fundación Cultural Juan Rulfo.
Participan: Justo Peralta, Rebeca Jiménez, Juan Jo´se Arreola, Jaime Sabines, Clara Aparicio de Rulfo, Manuel Cosío, Jesús Ramírez, Auro Arambula, Juan Michel, Eloísa Partida, Cirilo Gallardo.
Dur. 75 mins.

Deseando amar. (In the mood for love).
Hong Kong-Francia, 2000.
Realización y guión: Wong Kar-Wai.
Fotografía: Christopher Doyle y Mark Lee Ping-Bing.
Edición: William Chang y Suk-Ping.
Música: Michal Galasso.
Producción: Block 2 Pictures, Jet tone Production Co., Paradise Film, William Chang, Wong Kar-Wai.
Con: Tony Leung Chiu-Wai (Chow Mo-Wan), Maggie Cheung (Su Li-Zhen), Lai Chin (Sr. Ho), Rebecca Pan (Sra. Suen).
Dur. 98 mins.

Dioses y monstruos. (Gods and monsters).
EE.UU., 1998.
Realización y guión: Bill Condon, basado en la novela homónima de Christopher Bram).
Fotografía: Stephen M. Katz.
Edición: Virginia Katz.
Música: Carter Burwell.
Producción: Gregg fienberg, Regent Entertainment, Paul Colichman y Mark Harris.
Con: Ian Mckellen (James Whale), y Brendan Fraser (Clayton Boone).
Dur. 120 mins.

Dobermann.
Francia, 1997.
Realización: Jan Kounen.
Guión: Joël Houssin, basado en el cómic francés homónimo.
Fotografía: Michael Amathieu.
Edición: Bénédicte Brunet.
Música: Schyzomaniac.
Producción: Fréderique Dumas, Eric Néne.
Con: Vincent Cassel (Doberman).
Dur. 101 mins.

El círculo. (Dayereh).
Irán-Italia, 2000.
Realizador, editor y producción: Jafar Panahi.
Guión: Kambozia Parlovi sobre una idea de Jafar Panahi.
Fotografía: Bahram Badakshani.
Producción: Jafar Panahi Film Producciones, Lumiere & Co. Coproducción y Mikado.
Con: Maryiam Parvin Almani (Arezou), Nargess Mamizadeh (Nargess), Fereshteh Sadr Orafai (Pari), Elham Saboktakin (enfermera), Fatemeh Naghavi (madre).
Dur. 90 mins.

El espinazo del diablo.
México-España, 2001.
Realizador: Guillermo del Toro
Guión: Antonio Trashorras, David Muñoz y Guillermo del Toro.
Fotografía: Guillermo Navarro.
Edición: Luis de la Madrid.
Música: Javier Navarrete.
Producción: Anhelo Producciones, Canal + España, El deseo, Good Mchine, Sogepaq, Tequila Gang, Pedro Almodóvar, Guillermo del Toro, Bertha Navarro.
Con: Eduardo Noriega (Jacinto), Marisa Paredes (Carmen), Federico Luppi (Cásares), Íñigo Garcés (Jaime), fernando Tielve (Carlos).
Dur. 106 mins.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

El protegido. (Unbreakable).
EE.UU., 2000.
Realizador y Guión: M. Night Shyamalan.
Fotografía: Eduardo Serra.
Producción: Bliding Edge Pictures, Limited Edition Productions, Touchstone Pictures, Barry Mendel, Sam Mercer, M. Night Shyamalan.
Con: Bruce Willis (David Dunn), Samuel L. Jackson (Elijah Price), Robin Wright Penn (Audrey Dunn).
Dur. 106 mins.

El resplandor. (The shining).
EE. UU., 1980.
Realización, guión y producción: Stanley Kubrick, basado en la novela de homónima de Stephen King.
Guión: Diane Johnson, Stanley Kubrick.
Edición: Ray Kovejo.
Música: Bela Bartok.
Producción: Jan Harla y Stanley Kubrick.
Con: Jack Nicholson (Jack Torance), Shelley Duvall (Mrs. Torrans), Danny Lloyd (Danny).

El verano de Kikujiro. (Kikujiro).
Japón, 1999.
Realización, guión y edición: Takeshi Kitano.
Fotografía: Katsumi Yanagishima.
Edición: Yoshinori Ota.
Música: Joe Hisaishi.
Producción: Bandai Visual, Nippon Herald, Office Kitano, Tokyo Fm, Masayuki Mori, Takio Yoshida.
Con: Takeshi Kitano (Kikujiro), Yusuke Selioguchi (Masao).
Dur. 116 mins.

Feroz. (Ginger snaps).
EE. UU., 2001.
Realización y guión: John Fawcett.
Fotografía: Thom Best
Edición: Brett Sullivan.
Producción: Lions Gate Films, Steve Hoban.
Con: Emily Perkins (Brigitte), Katherine Isabelle (Ginger).
Dur. 108 mins.

Festen, la celebración. (Festen).
Dinamarca, 1998.
Realización: Thomas Vinterberg.
Guión: Morgens Rukov y Thomas Vinterberg.
Fotografía: Anthony Dod Mantle.
Edición: Valdis Oskarsdóttir.
Música: Larbo Bo Jensen.
Producción: Nimbus Film, Brigitte Hald.

Con: Ulrich(Christian), Henning Moritzen (Helger), Thomas Bo Larsen (Michael), Paprika Steen (Helene), Birthe Neumann (Else), Trine Dyrholm (Pia).
Dur. 105 mins.

Garage Olimpo.
Argentina-Italia, 1999.
Realización: Marco Bechis.
Guión: Marco Bechis y Lara Fremder.
Fotografía: Ramiro Civita.
Edición: Jacopo Quadri.
Música: Jacques Lederlin.
Producción: Classic Paridis Films Nisagra, Radiotelevisione Italiana, Amedeo Pagani.
Con: Dominique Sanda (Diana), Chiara Caselli (Ana), Antonella Costa (María), Carlos Echevarría (Félix).
Dur. 98 mins.

Gotas de agua sobre piedras ardientes. (Gouttes d'eau sur pierres brulantes).
Francia, 1999.
Realización y guión : Francois Ozon, basado en *tropfen auf beisse Steine* de Rainer Werner Fassbinder).
Fotografía: Jeanne Lapoirie.
Edición: Laurence Bawedin.
Producción: Fidélité Productions, Les Films Alain Sarde, Olivier Delvosc y Marc Missonnier.
Con: Bernard Giraudeau (Leopold), Malik Zidi (Franz), Ludivine Sagnier (Anna), Anna Thompson (Vera).
Dur. 86 mins.

Gracias por el chocolate.(Merci pour le chocolat).
Francia-Suiza, 2000.
Realizador: Claude Chabrol.
Guión: Caroline Eliacheff y Claude Chabrol, basado en la novela *The chocolat Cobweb* de Charlotte Armstrong.
Fotografía: Renato Berta.
Edición: Monique Fardoulis.
Música: MNatthieu Chabrol.
Producción: CAB Prod., France 2 Cinema, MK2 Prods., Television Suisse Romande, YMC Prods, y MARIN Karmitz.
Con: Isabelle huppert (Marie-Claire "Mika"), Jacques Dutronc (André Polonski), Anna Mouglalis (Jeanne Pollet).
Dur. 101 mins.

Historia americana X. (American History X).
EE. UU., 1998.
Realización: Tony Kaye.
Guión: David McKenna.
Fotografía: Tony Kaye.
Edición: Gerald B. Greenberg y Alan Heim.
Música: Anne Dudley.

Producción: New LIne Cinema, The Turmasn-MOrrisey Company, John Morrisey.
Con: Edward Norton (Derek Vinyard), Deward Furlong (Daniel Vinyard), Ethan Suplee (Seth).
Dur. 117 mins.

Historia de un encuentro.(Happy together).
Hong Kong, 1997.
Realización y guión: Wong Kar-Wai, inspirada en la novela "*Buenos Aires Affair*" de Manuel Puig.
Fotografía: Christopher Doyle.
Música: Danny Chung.
Producción: Block 2 Pictures In, en asociación con Prenom, H CO., LTD, Seowoofilm CO., LTD.
Con: Leslie Cheung (Ho Po-Wing), Tony Lenung Chiu Wai(Lai Yiu-Fai).
Dur. 97 mins.

Iluminación garantizada. (Erleuchtung garantiert).
Alemania, 2000.
Realización y guión: Doris Dörie.
Fotografía: Hans Karl Hu.
Edición: Inez Regnier y Arne Sinnwell.
Producción: Bernd Eichinger, Megaherz, Constantin Film.
Con: Uwe Ochsenknecht (Uwe), Gustav-Peter Wöhler (Gustav).
Dur. 108 mins.

Las alas del deseo.
Alemania-Francia, 19
Realización: Win Wenders.
Fotografía: David Alekan.
Edición: Pete Przgodda.
Música: Jurge Kniper.
Producción: Anatole Dauman, Win Wenders.
Con: Bruno Ganz (Daniel).
Dur. 127 mins.

La casa de la alegría. (The house of mirth).
EE.UU.-Francia-Reino Unido-Alemania, 2000.
Realización y guión: Terence Davies, basado en la novela homónima de Edith Wharton.
Fotografía: Remi Adefarasi.
Edición: Michael Parker.
Música: Adrian Johnston.
Producción: Arts council of England, Channel Four Films, Diaphana Films, Granada Films Productions, Kinowel Filmproduktions, Progress, Showtime Networks, The Glasgow Films Fund, The Scottish Art Council, Three Rivers Productions, Capitol, Olivia Stewart, Alan J. Wads.
Con: Gillian Anderson (Lily Bart), Dan Aykroyd (Gus Trenor), y eric Stoltz (Laurence Selden).

Dur. 140 mins.

La ciénaga.
Argentina-España, 2001.
Realización y guión: Lucrecia Martel.
Fotografía: Hugo Colace.
Edición: Santiago Ricci.
Música: Emmanuel Crosset.
Producción: Lita Stantic Producciones, Cuatro Cabezas Films, José María Morales, Diego Guebel.
Con: Graciela Borges (Mecha), Mercedes Morán (Tali), Martín Adjemian (Gregorio), Juan Cruz Bodeu (José), Daniel Balenzuela (Rafael), Sofía Bertolotto (Momi), Leonora Balcarce (Verónica), Andrea López (Isabel).
Dur. 102 mins.

La diosa del ´67. (The goddess of 1967).
Australia, 2000.
Realización: Clara Law.
Guión: Eddie L.C. Fong y Clara Law.
Fotografía: Dion Beebe.
Edición: Kate Williams.
Producción: Australian Film Finance Corp., New Soutj Wales film and Television Office, Peter Sainsbury, Eddie L.C. Fong, Fandango.
Con: Rose Byrne (Deidre), Rikiya Kurokawa (Yoshiyashi).
Dur. 119 mins.

La pianista.(La pianiste).
Francia-Austria, 2001.
Realización y guión: Michael Haneke, basado en la novela homónima de Elfiede Jelinek.
Fotografía: Christian Berger.
Edición: MOnika Willi y Nadine Muse.
Producción: Les Films Alain Sarde, MK2 Productions, Wega film, France Cinéma.
Con : Isabelle Huppert (Erika Kohut), Benoit Magimel (Walter Klemmer), y annie Girardot (madre).
Dur. 130 mins.

La princesa y el guerrero. (Der krieger und die kaiserin).
Alemania, 2000.
Realización y guión: Tom Tykwer.
Fotografía: Frank Giebe.
Edición: Mathilde Bonnefoy.
Música: Johnny Klimek, Reinhold Heil y Tom Tykwer.
Producción: X Filme Creative, pool GmbH, Stefan Arndt, Maria Köpf.
Con: Franka Potente (Sissi), Benno Fürmann (Bodo).
Dur. 129 mins.

La vida soñada de los ángeles. (La vie révée des anges).
Francia, 1998.
Realización: Erick Zonca.
Guión: Erick Zonca y Roger Bohbot.
Fotografía: Agnés Godard.
Edición: Yanninck Kergoat.
Música: Yann Thiersen.
Producción: Bagheera, Canal Plus, Diaphana, France 3 Cinema, La Région Centre, La Région Nord Pas de Calais, Centre National de la Cinématographie, La fondation Gan, La Procirep.
Con : Élodie Bouchez (Isa), Natacha Tégnier (Marie).
Dur. 113 mins.

La virgen de los sicarios.
Colombia-España-Francia, 2000.
Realizador: Barbet Schroeder.
Guión: Fernando Vallejo, basado en su novela homónima.
Fotografía: Rodrigo Lalinde.
Edición: Elsa Vásquez.
Música: Jorge Arriagada.
Producción: Le Studio Canal+, Les films du Losange, Tornasol
Films, Tucán Producciones Cinematográficas Ltda.
Con: Germán Jaramillo (Fernado), Anderson Ballesteros (Alexis) y Juan David Restrepo (Wilmar).
Dur. 98 mins.

Las bodas de dios. (As bodas de deus).
Portugal-Francia, 1998.
Realización y guión: Joao César Monteiro.
Fotografía: Mario Barroso.
Edición: Joaquim Pinto Jean-Francois Auger.
Producción: Gemini Films, ICAM, Madragoa Filmes, RTP Paulo Branco.
Con: Joa César MOnteiro (Joao De Deus), Joana Azevedo (Elena Gombrowicz), y a Durao (Joanna).
Dur. 126 mins.

Los amantes del círculo polar.
España, 1998.
Realización y guión: Julio Medem.
Fotografía: Gonzalo F. Berridi.
Edición: Iván Aledo.
Música: Alberto Iglesias.
Producción: Sogetel, Fernando de Garcillán, Txarly Llorente.
Con: Najwa Nimri (Ana, joven), Fele Martínez (Otto, Joven), Kristel Díaz (Ana, adolescente), Víctor Hugo Oliveira (Otto, adolescente), Sara Valiente (Ana, niña), Peru Medem (Otto, niño).

Dur. 114 mins.

Los amantes del puente nuevo. (Les amants du pont-neuf).
Francia, 1991.
Realización y guión : Leos Carax.
Fotografía: Jean-Yves Escoffier.
Edición: Nelly Quettier.
Música: Henry Morelle.
Producción: Films Christian Fchner, Films A2, Christian Fechner.
Con: Juliette Binoche (Michelle), Dennis Lavant (Alex), Klaus-Michel Grüber (Hans).
Dur. 125 mins.

Los libros de Próspero. (Prospero´s books).
Gran Bretaña-Francia-Italia, 1991.
Realización y guión: Peter Greenaway, basado en *La tempestad* de William Shakespeare.
Fotografía: Sacha Vierny.
Edición: Marina Bodbyl
Música: Michael Nyman.
Producción: Miramax, Allart-Cinema-Camera, One-Penta, Elsevier Vender Fil, Film Four int. VPROTV, Canal Plus, NHK, Kees Kassander.
Con: John Gielgud (Próspero), Michael Clark (Calibán), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (gonzalo), Isabelle Pasco (Miranda).
Dur. 135 mins.

Los olvidados.
México, 1950.
Realización: Luis Buñuel.
Argumento y adaptación: Luis Buñuel y Luis Alcoriza, con la colaboración sin crédito de Juan Larrea, Max Aub y Pedro de Urdimalas.
Fotografía: Gabriel Figueroa.
Edición: Carlos Savage.
Música Rodolfo Halffter, sobre temas originales de Gustavo Pittaluga.
Producción: Ultramar Films, Óscar Dancingers (y Jaime Menasce).
Con: Stella Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (don Carmelo, el ciego), Alfonso Mejía (Pedro) y Roberto Cobo (el Jaibo).
Dur. 80 mins.

Los otros. (The others).
EE. UU.-España-Francia, 2001.
Realización, guión y música: Alejandro Amenábar.
Fotografía: Javier Aguirresabore.
Edición: Nacho Ruiz Capillas.

Producción: Cruise-Wagner Productions, Le Studio Canal+, Canal + España, Las Producciones del Escorpión, Lucky Red, Miramax Films, Sogecine, Fernando Bovaira, José Luis Cuerda, Park sunmin.
Con: Nicole Kidman (Grace), Fionula Flananagan (Bertha Mills), Alakina Mann (Anne), y James Bentley (Nicholas).
Dur. 101 mins.

Lulú en el puente. (Lulu on the bridge).
EE.UU., 1998.
Realización y guión: Paul Auster.
Fotografía: Alik Sakharov.
Edición: Tim Squyres.
Música: JOhn Lurie y Graeme reveli.
Producción: Redeemable Features, Capitol Films, Greg Johnson, Amy J. Kaufman, Peter Newman.
Con: Harvey Keitel (Izzy Maurer), Mira Sorvino (Celia Burns), Willem Dafoe (doctor Van Horn), Gina Gershon (Hanna).
Dur. 103 mins.

Mentiras. (Gojitmal).
Corea del Sur, 1999.
Realización y guión: Jang Sun-Woo.
Fotografía: Kim Woo-Hyoung.
Edición: Park Gok-ji.
Música: Dal Palan.
Producción: Korea films, Shincine Communications, Shin Chul.
Con: Lee Sang Hyun (J)y Kim Tae Yeon (Y).
Dur. 96 mins.

Miradas: Tokio eyes. (Tokio eyes).
Francia-Japón, 1998.
Realización y guión: Jean-Pierre Limosin.
Guión: Santiago Amigorena, Philippe Madral y Yuji Sakamoto.
Fotografía: Jean-Marc Fabre.
Edición: Danielle Anezin.
Música: Xavier Jamaux.
Producción: Euro Space, Lumen Films, Kenzo Horikoshi, Hengameh Panahi.
Con: Shinji Takeda (K), Hinano Yoshikawa (Hinano), Kaori Mizushima (Naomi), tetta Sugimoto (Roy), Takeshi Kitano (Yakuza).
Dur. 97 mins.

Moebius.
Argentina, 1991.
Realización: Director General: Prof. Gustavo Mosquera.
Guión: Taller de guión cinematografíco de la Universidad de Cine de Buenos Aires 1990-1991.

Fotografía: Abel Peñalba.
Edición: Pablo Giorgelli.
Música: Mariana Nuñez West.
Producción: Universidad de Cine Buenos Aires.
Con: Guillermo Aelelli (Daniel Pratt), Anabella Levy (Abril) y Jorge Betraglia (Prof. Hugo Mistein).
Dur. 117 mins.

Perfume de violetas.
México, 2000.
Realización: Maryse Sistach.
Guión: José Buil, basado en un argumento de Maryse Sistach.
Fotografía: Servando Gajá.
Edición José Buil y Humberto Hernández.
Música: Annette fradera.
Producción: CNCA, FOPROCINE, IMCINE, Producciones tragaluz, Palmera Films, CCC, Filmoteca de la UNAM, Humbert Bals Fund, John simo Guggenheim Memorial Fundation.
Con: Ximena Ayala (Yessica), Nancy Gutiérrez (Miriam), Arcelia Ramírez (Alicia).
Dur. 90 mins.

Rompiendo las olas. Breaking the waves).
Dinamarca-Francia, 1996.
Realización y guión: Lars Von Trier.
Fotografía: Robby Müller.
Edición: Anders Refn.
Música: Joachim Holbek.
Producción: Zentropa Entertainment, Trust Films Svenska, Liberator Productions, Argus Films, Northern Light, La Sept Cinéma, Swedish Television Drama, Media Investment Club, Nordic Film & Television Fund, VPRO Television Fund.
Con: Emily Watson (Bess), Stellan Skarsgard (Jan), Katrin Cartlidge (Dodo).
Dur. 158 mins.

Rosie.
Bélgica, 1998.
Realización y guión: Patrice toye.
Fotografía: Richard van Oosterhout.
Música: John Parish.
Edición: Ludo Troch.
Producción: Antonio Lombardo, The Flemish Film Fund VRT, Nationale Loterij, Cannal+, Prime Time.
Con: Aranka Coppens (Rosie), Sara de Roo (Irene), Frank Vercruyssen (Michel).
Dur. 97 mins.

Sexto sentido. (The sixth Sense).
EE. UU., 1999.
Realización y guión: M. Night Shyamalan.

Fotografía: Tak Fujimoto.
Edición: Andrew Mondshein.
Música: James Newton Howard.
Producción: Hollywood Pictures, Spy Glass Entertainment, The Kennedy/Marshall company, Kathleen Kennedy, Frank Marshall, Barry Mendel.
Con: Bruce Willis (doctor Malcom Crowe), Haley Joel Osment (Cole), y Toni Collette (Lyn).
Dur. 107 mins.

Tesis.
España, 1995.
Realización y guión: Alejandro Amenábar.
Fotografía: Hans Burmann.
Edición: María Elena Sáenz de Rozas.
Música: Alejandro Amenábar y Mariano Marín.
Producción: José Luis Cuerday y Emiliano Otegui.
Con: Fele Martínez (Chema), Eduardo Noriega.
Dur. 111 mins.

Testigo. (The gift).
EE. UU., 2000.
Realización: Sam Raimi.
Guión: Billy Bob Thorton y Tom Epperson.
Fotografía: Jamie Anderson.
Edición: Arthur Coburn y Bob Murawski.
Música: Christopher Young.
Producción: Alphaville films, Lakeshore Entertainment, James Jacks, Tom Tosenverg, Robert G. Tapert.
Con: Cate Blanchett (Annie Wilson), Giovanni Tibisi (Buddi Cole), Keanu Reeves (Donnie Barksdale), Greg Kinnear (Wayne Collins), Hilary Swank (Valerie), y Katie Holmes (Jessica King).
Dur. 111 mins.

Sobre metodología de la investigación y teoría del ensayo.

Referencias Bibliográficas.

ANDERSON, J., et-al.
1970. (org. en inglés). Redacción de tesis y trabajos escolares. México, Ed. Diana, 5ª impresión: 1977, Pp. 174. [Original publicado por John Wiley and Sons, Australasia Pty, 1970].

AGUIRRE, Eugenio, editor.
2000. Escritos mexicanos. Salvador Elizondo. México, Ed. ISSSTE, Biblioteca del ISSSTE, col. ¿Ya leíste?, s/n, Pp. 206.

BAENA, Guillermina
1980. Instrumentos de investigación. Tesis profesionales y trabajos académicos. México, Editores Mexicanos Unidos, 19ª reimpresión: 1996, Pp. 134.
1973. Manual para elaboración de trabajos de investigación documental. México, UNAM, 1973, 8ª reimpresión: 1991, Pp. 124.

-----,---------- y MONTERO, Sergio.
1985. *Tesis en 30 días. Lineamientos prácticos y científicos.* México, Ed. Editores Mexicanos Unidos, 2ª edición, 13ª reimpresión: 1996, Pp. 100.

BARTHES, Roland.
1970. (org. en francés). S/Z. México, Ed. Siglo XXI, col. crítica literaria, 11ª impresión: 2001, Pp. 221. [Original publicado por Editions du Seuil, París, 1970].

BEVERIDO, Francisco.
1993. *La tesis. Manual para la elaboración de tesis*. México, Ed. Universidad Veracruzana col. Textos Universitarios,1ª reimpresión: 1998, Pp. 61.

CALVO LAGARICA, César.
1980. Manual del pasante para la obtención de su título. México, Publicaciones Administrativas y contables, 1ª reimpresión: 1982, Pp. 135.

COHEN, Sandro.
1991. *Redacción sin dolor. Aprenda a escribir con claridad y precisión*. México, Ed. Planeta, col. Manuales planeta, 3ª edición: 1994, Pp. 289.

ECO, Umberto.
1977. (Org. en italiano. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Ed. Gedisa, col. Herramientas

Universitarias núm. 7, 1ª reimpresión: 2002, Pp. 233. [Original publicado por Ed. Tasca Bompiani, Italia, 1977].

GALINDO CÁCERES, Luis Jesús. (Coordinador).

1998. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México, Ed. Pearson Educación, Addison Wesley y Prentice Hall, 1ª reimpresicón:1998, Pp. 523.

GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis.

1992. *Teoría del ensayo*. México, Ediciones UNAM, col. cuadernos de cuadernos (nueva época) núm. 2, Pp. 221.

PAZ, Octavio.

1950. (1ª edición en Cuadernos Americanos). El laberinto de la soledad. México, Fondo de Cultura Económica, 3ª edición: 1999, Pp.350.

TABORGA, Huáscar.

1980. Cómo hacer una tesis. México, Ed. Grijalbo, col. Tratados y manuales Grijalbo s/n, Pp. 218.

Diccionarios y enciclopedias:

BERISTAIN, Helena.

1985. Diccionario de retórica y poética. México, Ed. Porrúa 8ª edición: 1997, Pp. 570.

DÍSTEIN.

1977. *Diccionario de literatura universal*. Barcelona, Ediciones Dístein, Pp. 367.

SEVISA.

1995. *Diccionario de la lengua española. Gramática y verbos*. Colombia, Ed. Programa Educativo Visual, Pp. 791.

Fichas técnicas.

Serie "Embutidos, *meat:* mujer refrigerada".
(Disquisiciones sobre la condición femenina I).

Sin título I.
f= 8/60.
Pel. Ektachrome 360°. (Luz de Tungsteno).
Impresión digital.
2001.

Sin título II.
f= 5.6/30.
Pel. Ektachrome 360°. (Luz de Tungsteno).
Impresión digital.
2001.

Sin título III.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome 360°. (Luz de Tungsteno).
Impresión digital.
2001.

Sin título IV.
f= 8/60.
Pel. Ektachrome 360°. (Luz de Tungsteno).
Impresión digital.
2001.

Sin título V.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome 360°. (Luz de Tungsteno).
Impresión digital.
2001.

Serie "Martirologio y rebeldía".
(Disquisiciones sobre la condición femenina II).

Sin título I.
f= 11/30.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título II.
f= 8/60.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título III.
f= 5.6/30.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título IV.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título V.
f= 5.6/30.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título VI.
f= 16/30.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título VII.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título VIII.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título IX.
f= 5.6/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Serie "Ángeles caídos".
(Infancia e identidad: hermafrodita).

Sin título I.
f= 8/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 S.
Impresión digital.
2002.

Serie "Amaneceres".
(Una exploración a la corporeidad).

Sin título I.
f= 8/15.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2003.

Sin título II.
f= 8/8.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2003.

Serie "Eros blanco".
(Instintos I).

Sin título I.
f= 8/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 S.
Impresión digital.
2002.

Sin título II.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título III.
f= 8/30.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título IV.
f= 8/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 S.
Impresión digital.
2002.

Sin título V.
f= 5.6/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 S.
Impresión digital.
2002.

Sin título VI.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 S.

Impresión digital.
2002.

Sin título VII.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título VIII.
f= 8/125.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Sin título IX.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 200.
Impresión digital.
2002.

Serie "Animalia: Eros rojo".
(Instintos II).

Sin título I.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título II.
f= 11/125.
Pel. Sensia Fujichrome ASA 100.
Impresión digital.
2001.

Sin título III.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título IV.
f= 11/6.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título V.
f= 16/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.

Impresión digital.
2002.

Sin título VI.
f= 16/125.
Pel. Sensia Fujichrome ASA 100.
Impresión digital.
2001.

Sin título VII.
f= 16/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título VIII.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título IX.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título X.
f= 8/125.
Pel. Sensia Fujichrome ASA 100.
Impresión digital.
2001.

Serie "Transexualismo de papel: poder y control".
(Una negación de la femineidad).

Sin título I.
f= 11/125.
Pel. Sensia Fujichrome ASA 100.
Impresión digital.
2001.

Sin título II.
f= 16/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título III.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.

Impresión digital.
2002.

Sin título IV.
f= 16/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título V.
f= 11/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título VI.
f= 8/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título VII.
f= 16/125.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título VIII.
f= 16/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título IX.
f= 11/60.
Pel. Ektachrome ASA 100 VS.
Impresión digital.
2002.

Sin título X.
f= 4/30.
Pel. Sensia Fujichrome ASA 100 (forzado 1 ½ paso).
Impresión digital.
2001.