
El *total look* de Coco Chanel*

Jean-Marie Floch

Nos proponemos tratar el *total look* de Chanel como un discurso-objeto. No hablaremos ni de la moda en general ni *–a fortiori–* de la moda hablada: la moda «puesta en lenguaje», como se decía en la semiótica de los años 60. ¿Se debe a que los metalenguajes constituidos por el vocabulario periodístico de la moda o por el sistema léxico de los profesionales de la moda ya han sido analizados por semiólogos como R. Barthes (*Système de la mode*, Editions du Seuil, Paris, 1967) y el propio A. J. Greimas**? Nada de eso: no lo haremos simplemente porque tenemos presente que la

* Versión abreviada de «La liberté et le maintien. Esthétique et éthique du «total look» de Chanel», capítulo del libro *Identités visuelles*, PUF, París. La traducción se ha hecho siguiendo en lo posible el original francés, pero introduciendo las supresiones y variantes sintéticas de la versión italiana.

** Recordemos su tesis, inédita aún en el momento de escribir estas líneas, «La mode en 1830, essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque» (1949).

vocación de una semiótica general impone aún hoy y siempre que se piense dos veces antes de afirmar que «no hay significado que no lo sea de lo nombrado», y que todo análisis de una semiótica no verbal específica exige su «lexicalización inmediata y necesaria». Lo que equivale a decir: lo que nos interesa de la moda es el discurso *de* la moda y no el discurso *sobre* la moda.

La silueta creada por Chanel marcó sin duda su tiempo: de hecho convirtió en *demodé* la silueta que entonces estaba de moda, la ideada por el modisto Paul Poiret (los contemporáneos fueron totalmente conscientes de ello). En este sentido, lo que llegará a ser más adelante el *total look* de Coco Chanel pertenece por derecho propio a la historia de la moda. El análisis que abordamos tratará ciertamente de dar cuenta de este hecho, pero también intentará entender lo que de «imprecedero» hay en ese *look* –efecto de sentido que ha sido frecuentemente observado por los críticos y periodistas de moda... En efecto, tal vez no sea ocioso, en un ensayo sobre moda, interrogarse, en la medida de lo posible, por una de las formas de lo imprecedero...

Al paso, abordaremos el «clasicismo» de Chanel, para dejar claro nuestro interés, si fuera necesario, en no confundir clásico e imprecedero. El hilo conductor de nuestra reflexión y de nuestra argumentación será el siguiente: mostraremos cómo Chanel «montó» su *look* a partir de signos ajenos al mundo de la moda femenina de la época –y es precisamente la irrupción de tales signos en este universo lo que representa la contribución de Chanel al universo de la moda. Pero a continuación mostraremos que este *bricolage* desemboca, al igual que el *bricolage* entendido en el sentido lévi-straussiano del término (véase *El pensamiento salvaje*), en una estructura a un tiempo sostenible e inteligible, donde el tiempo ya no cuenta, donde la idea carece ya de auténtico significado.

Chanel lanzó la chaqueta de corte marinero en 1913, el jersey en 1916, el cardigan y los trajes de punto en 1918 y los pantalones

en 1920 –el mismo año en que impuso el pelo corto. Fue también ella la que lanzó el famoso «vestidito negro» en 1924, el *blazer* con botones dorados y la gorra marinera en 1926, el *tweed* en 1928, las joyas de fantasía en 1930, el traje sastre en *tweed* ribeteado y el cinturón en forma de cadena dorada en 1956, los zapatos de puntera negra y el bolso acolchado con cadena dorada en 1957, y por último la cinta para el pelo (esta última en 1958). Dichas invenciones se han convertido hoy en los «signos de identificación inmediata de Chanel» (según la expresión de K. Lagerfeld). Enmarcar de nuevo históricamente la aparición de tales creaciones –en especial las primeras versiones del *look* de los años 20-30– es útil para constatar que Chanel rechazó sistemáticamente los signos más característicos de la moda femenina de la época. Este recuerdo histórico permite sobre todo evidenciar la extraordinaria recurrencia de las formas que Chanel tomó prestadas del mundo del deporte, del trabajo y de la indumentaria masculina, y que constituyen la dimensión justamente denominada «figurativa» del *total look*. Analizaremos en primer lugar dicha dimensión figurativa; afrontaremos en un segundo momento la dimensión «plástica» del *look*. Mostraremos cómo esa segunda dimensión refuerza la dimensión figurativa y reorganiza sus diferentes elementos con el fin de sostener otro discurso: un discurso ético.

Ante todo, concibiendo su *look* a partir de la reserva de signos que pudo crearse siguiendo sus encuentros y sus pasiones –la creación de dicha reserva es una de las características del *bricolage*– Chanel rechaza, en la moda femenina de la época, todo lo que no se corresponde con las auténticas funciones de la ropa: permitir caminar, moverse cómodamente, trabajar*... La ropa debe servir:

* Por curioso que pueda parecer a primera vista, Chanel nos lleva a pensar en Le Corbusier: el arquitecto de La Chaux-de-Fonds concebía la casa como una «máquina para vivir». Pero Chanel y Le Corbusier no solo coincidieron en su búsqueda de la funcionalidad o en la exaltación de la modernidad. Hay, desde nuestro punto de

debe ser práctica y confortable. «Yo trabajaba», confiesa, «a favor de una sociedad nueva. Hasta entonces se había vestido a unas mujeres inútiles, desocupadas, a mujeres a las que sus doncellas tenían que ayudar a enfundarse las mangas; en lo sucesivo tendría una clientela de mujeres activas; una mujer activa necesita estar a gusto en su vestido. Tiene que poder remangarse». (Cf. Delay, *Chanel solitaire*, Paris, Gallimard, 1983, p. 117.) Chanel se niega a hacer bolsillos tan pequeños que no puedan introducirse las manos en ellos; suprime los botones puramente decorativos («¡No hagáis nunca un botón sin ojal!»). Se preocupa especialmente de que las aberturas de las faldas permitan que las piernas se muevan libremente y considera que «la bocamanga no es nunca suficientemente amplia.» Para favorecer aún más la libertad del cuerpo, acortará las faldas, elegirá el tejido de crepé por su elasticidad, inventará el bolso en bandolera y tratará siempre de «que la espalda tenga un cierto juego, al menos 10 cm: hay que poder agacharse, jugar al golf, calzarse, y por tanto siempre hay que tomar las medidas a la clienta con los brazos cruzados...». De esta manera denuncia, en la silueta concebida por Poiret, ese estrechamiento de los vestidos en los tobillos que impide el libre movimiento de la mujer.

Más adelante volveremos sobre la otra razón del rechazo de Chanel de la silueta de Poiret: la repulsa que siente frente a sus adornos de inspiración oriental y sus «perifollos» y, todavía más, frente a su barroquismo florido. De momento, conviene resaltar que el *look* de Chanel, en cuanto semiótica figurativa, tiene como contenido narrativo la conquista de una libertad individual, cuya modernidad aparece al ser analizada como tematización recurrente: «Inventé la ropa deportiva para mí, no porque las demás mujeres practicasen deportes sino porque yo los practicaba. No salí de

vista, muchos otros puntos en común entre las respectivas obras, y también en sus estéticas y en sus éticas.

mi casa porque tuviera necesidad de hacer moda, hice moda justamente porque sabía, porque he vivido la vida del siglo como la primera». Es sabido que Chanel se vanagloriaba de haber creado la «expresión vestimentaria de (su) siglo».

Pero Chanel hace algo más que lograr que pase de moda una silueta con el fin de conquistar la libertad y la autonomía de una gestualidad moderna; su propia silueta no solo está al servicio del movimiento. También está constituida por piezas y materiales muy concretos, que sólo cobraban sentido y valor en esos años 20-30 en referencia a dos universos que en la época eran tenidos por opuestos al de la mujer o, más exactamente, al de la moda femenina: el trabajo y la vestimenta masculina. Merced a un «curioso fenómeno» surgió el segundo componente de la semiótica figurativa del *look* de Chanel: los significantes del trabajo y de la masculinidad se conservaron como tales... para ser relacionados muy clara y precisamente con los significados contrarios: la feminidad y la riqueza. De hecho, el jersey, la chaqueta marinera y el chaleco de rayas por una parte, la gorra, el pantalón, la corbata y el pelo corto por otra eran otras tantas figuras respectivas de los mundos del trabajo y del hombre. Y nadie dejó de verlo cuando Chanel los integró en el *total look*. Menos que nadie, por supuesto, Poiret, que ironizó sobre el «miserabilismo de lujo» de Coco Chanel y sus «pequeños telegrafistas subalimentados».

Este juego de inversión de los significantes y significados de la identidad sexual (socialmente definida) recuerda la estrategia gracias a la cual Chanel se dotó de una definición de la identidad femenina que hizo suya. Y explica en qué condiciones semióticas Chanel pudo llegar a ella —con lo que daríamos con el segundo componente del contenido semiótico figurativo del *look* Chanel. Nos explicaremos: hemos visto que algunos de los motivos y las formas vestimentarias que constituyen la dimensión figurativa de este *look* «hablan» de libertad y modernidad —ése sería el argumen-

to— y acabamos de mostrar que otras figuras y otros motivos remi-
tían a la construcción y a la definición de la feminidad según Chanel —con lo que tendríamos al héroe, o mejor, a la heroína del argu-
mento. Se puede también considerar que la semiótica figurativa del *look* Chanel aseguraba:

- por una parte un discurso sobre la libertad propia de los tiempos modernos;
- y, por otra, un discurso que definía una cierta feminidad paradójicamente exaltada.

Señalemos que es esta semiótica figurativa del *look* Chanel la que más ha llamado la atención de los diversos biógrafos de Coco Chanel y sigue interesando a los periodistas de hoy. Al decir esto, no negamos en absoluto el interés o la pertinencia de tales aproximaciones: queremos indicar solo que en este ensayo nos ceñiremos a destacar más otro «aspecto» que creemos por desgracia ignorado: el *total look* de Chanel es también el ejemplo de una determinada «visión», de una cierta lógica de lo sensible.

El *total look* de Chanel no está solo constituido por signos vestimentarios procedentes de universos ajenos a la moda; es también —y antes que cualquier otra cosa, nos sentimos tentados a decir— el ejemplo de una determinada «visión», de una cierta «lógica de lo sensible». Es también una silueta, una forma sensible que se despliega en el espacio y que la mirada recorre. La elección de los materiales, la calidad de la luz, la disposición de las piezas y de los accesorios, la preferencia por tales colores por encima de tales otros, o incluso el despiece que se hace del cuerpo femenino: todos estos fenómenos que determinan que un *look* sea una identidad real y fundamentalmente visual, representan otras tantas opciones que proceden, *in fine*, de una cierta «visión» de la vestimenta femenina.

La expresión «*total look*» indica suficientemente que se trata de un conjunto cerrado, de un todo, sensible e inteligible a la vez. Lo que llama la atención en la silueta creada por Coco Chanel cuando se la compara con las siluetas de Poiret o de Dior –es decir con los dos grandes momentos de la afirmación del *look* Chanel: los años 20 y los 50– es que da a la mirada la posibilidad de distinguir las diferentes partes que la componen. Por otra parte, esta silueta deja una impresión general de limpieza, de inmediata legibilidad pero también de aplomo –en el doble sentido del término: estabilidad física y afirmación psicológica...

Empecemos por examinar la dimensión sensible del *total look*.

Primera característica: este *look* produce el efecto de un cerramiento de la forma general. Este efecto se debe al «ataque» directo de la silueta mediante la puntera negra de los zapatos: el suelo y la silueta se disocian, se separan. Ese cierre se percibe igualmente en el otro extremo de la silueta gracias al cabello corto o a la cinta que recoge el pelo, o incluso gracias a un *canotier* muy estructurado. El cuello, tal como lo dibuja Chanel, es muy visible. Contribuye a afirmar la clara segmentación de la silueta, y a llamar la atención sobre una cierta forma de llevar la cabeza.

Otro elemento característico es el privilegio que se concede a la línea. Por supuesto debido al famoso ribeteado del traje de chaqueta, pero también a menudo al diseño de un cuello, a la presencia de un cinturón, a la precisión de un pliegue.

Señalaremos por otra parte que este privilegio otorgado a la línea no solo refuerza la segmentación general sino que también asevera la delineación de la silueta y su situación en el espacio. Al funcionar como un contorno, la línea general instala la silueta en un plano de profundidad concreto en relación al espectador y al entorno compartido con éste.

Esto no significa que en el *look* de Chanel no existan masas; la mayor parte de las veces se corresponden con las joyas: pulseras,

collares, broches, colgantes... Pero nunca se imponen a la linealidad general de la silueta o a la linealidad particular de tal o cual elemento del *look*.

Finalmente, el *look* de Coco Chanel posee luz propia: una luz captada y trabajada por los colores y las materias. Se puede decir que hay un cromatismo Chanel: el beige (Coco Chanel fue apodada «la reina del beige»), el azul marino, el blanco, el rojo, y por supuesto el negro (con el famoso «vestidito», el Chanel n° 5, la cinta del pelo, el *crêpe* de China...). Por otro lado está la eclosión de los diamantes, el gris indeciso de las perlas, la profundidad de los oros y las facetas tornasoladas de las gemas. Pero hay que señalar que estos colores están asociados siempre a las masas localizadas de los accesorios.

Hay una luz que depende también de los materiales y de la manera en que éstos se trabajan. El jersey, el *tweed*, el crepé –que fueron los materiales predilectos de Coco Chanel– tienen en común su amaestramiento de la luz: evitan sus caprichos, su deslizarse furtivo, sus desbordamientos respecto a la forma o al contorno. Impiden también que la luz tome de refilón las diferentes partes del *look* y haga de ellas una única unidad de movimiento.

Visión clásica y visión barroca

El análisis que acabamos de hacer de la dimensión propiamente visual de la silueta Chanel lleva a reconocer en su *total look* la muy personal construcción de una «óptica coherente» que es la de la visión clásica*. Como veremos, se trata de una construcción par-

* Retomamos aquí la expresión utilizada por Abraham Zemsz para designar los sistemas visuales subyacentes a los procesos semióticos que son las imágenes, los dibujos y los cuadros. Cf. A. Zemsz, «Les optiques coherentes», *Actes sémiotiques – Documents*, VII, 68, Paris, EHESS-CNRS, 1985.

ricular en tanto que admite una parte de barroquismo para mejor afirmarse por contraste. Dicho esto, no podemos dejar de detenernos un momento en la definición de las visiones clásica y barroca; sin ella, no sólo la propuesta parecería totalmente arbitraria, o lamentablemente convencional, sino que no podríamos seguir avanzando en el análisis del *look* Chanel, sobre todo en el de su contenido ético. En efecto, el examen de esa dimensión ética exige que las dos visiones sean interpretadas semióticamente. A partir de ahora habremos pues de realizar tres tareas.

Para empezar, debemos indicar que lo clásico y lo barroco no serán definidos aquí como épocas de la historia del arte occidental (a grandes rasgos, el siglo XVI y el siglo XVII), sino que deben ser considerados como verdaderas semióticas, dotadas cada una de un plano de la expresión y de un plano del contenido, como todos los sistemas semánticos propiamente dichos. Para mantener esta idea de lo clásico y lo barroco, nos referiremos a los trabajos de Wölfflin sobre arte clásico y barroco, especialmente su conocido *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Trabajos que han tenido el grandísimo mérito de hacer reconocer en el clasicismo y el barroco dos grandes «visiones» totalmente opuestas, y que es posible definir recíprocamente a partir de cinco categorías.

1) *Lineal versus pictórico*

La visión clásica supone en primer lugar la primacía de la línea: las figuras y sus diferentes partes son captadas en función de sus contornos. Es una visión que se aplica a distinguir, a jerarquizar y a articular de forma visible lo que ha aislado en un primer reflejo. La visión barroca privilegia las masas y su encadenamiento: «El enemigo mortal del efecto pictórico es el aislamiento de la forma.» Esta visión busca que los objetos se entrelacen y se confundan, produciendo así el efecto de una unidad en movimiento, de una aparición móvil.

2) *Planos y profundidades*

El espíritu clásico opta por un espacio organizado en planos diferenciados, paralelos entre sí, y frontales con respecto a un observador fijo. Esta atención a los diferentes planos está ligada al gusto por la línea, puesto que toda línea depende de un plano. El espíritu barroco elige por el contrario la profundidad, suscita una pluralidad de puntos de vista y evita que las figuras se sitúen una junto a otra sobre un solo plano: ya no es posible analizar el espacio construido en un cierto número de planos separados.

3) *Forma cerrada y forma abierta*

«Una representación se considerará cerrada cuando, con medios más o menos tectónicos, la imagen aparezca en ella limitada a sí misma, reducida a una significación completa; inversamente, se hablará de forma abierta cuando la obra se extravase por así decir en todos los sentidos, impaciente ante cualquier tipo de limitación, aunque subsista en ella una unidad íntima que asegure su carácter cerrado, estéticamente hablando» (H. Wölfflin, *op. cit.*, p. 139).

4) *Multiplicidad y unidad*

Una totalidad clásica se presenta como una pluralidad de elementos que, sin dejar de permanecer diferenciados, deben encajar unos con otros. Una silueta bella, por ejemplo, será «una armonía de miembros articulados que encuentra en sí misma su pleno cumplimiento». Asimismo estará claramente compuesta de partes relativamente independientes, cada una de las cuales tiene su propio interés. A esta preocupación por descomponer y localizar que caracteriza el espíritu clásico, el espíritu barroco opone el deseo de absorberlo todo en una forma única: tal principio de unificación, y de intensificación, hace que cada parte pierda su autonomía, su derecho específico a la existencia. Todo contribuye a la propagación y, finalmente, a la fusión.

5) *Claridad y oscuridad*

Por último, visión clásica y visión barroca se oponen en su concepción de la luz. Según la visión clásica, la luz debe estar al servicio de la plena manifestación y de la inmediata legibilidad de las formas. El espíritu barroco, por su parte, privilegiará el valor y las desaturaciones cromáticas con el fin de someter la realidad a los caprichos de la luz. De resultas, la forma clara parece siempre surgir de lo oscuro.

El lector habrá reparado, en la presentación de las cinco categorías de Wölfflin, la recurrencia de ciertas nociones como diferenciación, permanencia, aislamiento, por un lado, y encadenamiento, instantaneidad o indivisibilidad por otro. Queríamos aportar así la idea de que estas categorías son de hecho las cinco facetas de una misma visión coherente. El propio H. Wölfflin ha subrayado la reciprocidad que une las cinco categorías.

Hace ya algunos años, en *Les formes de l'empreinte* (J.-M. Floch, Perigueux, E. Fanlac, 1986), traté de plantear esquemáticamente estas «visiones», ya que son consideradas como semióticas. Éste es el esquema:

	«Visión» clásica	«Visión» barroca
Expresión	No-continuidad	No-discontinuidad
-----	-----	-----
Contenido	No-discontinuidad	No-continuidad

vs

Conviene explicitar y justificar cada uno de los términos empleados para designar uno u otro plano de ambas visiones:

– «No-continuidad» (en la expresión clásica). La cercanía de lo sensible, según el clásico, está fundamentalmente ligada a la descomposición, a la separación y a la delimitación. Por ello Wölfflin habla del clásico como de un «estilo aislante». Ésta es también la

razón de que hayamos preferido hablar de no-continuidad en vez de hablar de discontinuidad.

– «No-discontinuidad» (en el contenido clásico). Por el contrario, los efectos de sentido producidos por esta negación de la continuidad están sometidos, por decirlo así, al régimen de lo no-discontinuo. La perennidad, la estabilidad, el «ajuste apacible», así como el carácter abarcable que ofrece el mundo visto por el clásico, constituyen otras tantas interpretaciones o tematizaciones de la negación de la discontinuidad.

– «No-discontinuidad» (en la expresión barroca). Contrariamente al clásico, el barroco, para su expresión, busca, explota o provoca las no-discontinuidades del mundo sensible: privilegiará el prolongamiento y la transgresión (en el sentido espacial del término) y creará motivos plásticos como los entrelazados.

– «No-continuidad» (en la expresión barroca). Finalmente, los efectos de sentido producidos por el barroco parten del régimen de la no-continuidad. H. Wölfflin decía que la visión barroca tenía «el arte de reducir el instante hasta el punto más agudo.» Esta consideración del historiador indica suficientemente que esta búsqueda de la no-continuidad apunta al complejo espacio-tiempo y no únicamente a la temporalidad.

Nuestra esquematización permite formalizar el principio de solidaridad que unifica las cinco categorías de Wölfflin, pero también entender cómo la presencia de elementos clásicos y barrocos en la misma silueta –la de Chanel– constituye un auténtico sistema semio-simbólico. De hecho, este sistema se caracteriza por el emparejamiento de una categoría del plano de la expresión con una categoría del plano del contenido. Señalemos, por otra parte, que el sistema semio-simbólico tiene la peculiaridad de utilizar, tanto para la expresión como para el contenido, la misma categoría: continuidad versus discontinuidad ¡invirtiendo el orden de los términos!

La visión clásica de Coco Chanel

Hemos examinado la dimensión sensible de la silueta creada por Coco Chanel. Hemos identificado luego un cierto número de características formales, topológicas y cromáticas. Estas características corresponden claramente a las de la obra clásica. Se puede por otra parte citar algunas que corresponden a la realización de tal o cual de las cinco categorías de Wölfflin –aun cuando sería más justo razonar en términos de caracterización global y de «visión» global.

– El ribeteado del traje sastre (la chaqueta, los bolsillos de la chaqueta...) o, por ejemplo, la silueta dibujada por el vestidito negro ilustran la «linealidad» propia de la visión clásica*.

– El tratamiento diferente de la delantera y de la espalda de los trajes sastre, la colocación frente a frente de los bolsillos ribeteados o el contacto de la silueta y del suelo en un lugar preciso del espacio se entienden como la preocupación por distinguir claramente un cierto número de planos en el espacio y favorecer una visión frontal del *look*.

– El efecto de acotación de la silueta (tanto por la puntera negra de los zapatos como por los cabellos cortos, la cinta para el pelo o el *canotier*) crea lo que Wölfflin llama una «forma cerrada».

– Los contornos, el empeño por aislar las formas y la colocación precisa de algunas masas (pulseras, collares, broche) corresponden al principio de «multiplicidad», opuesto al de unicidad de los barrocos.

* Claude Delay, en su *Chanel solitaire* (p. 55), aporta esta reflexión de Chanel que da fe de su amor por la línea y de una cierta conciencia histórica de la vuelta a una visión clásica: «¡El pesaje anterior a 1914! Estaba segura, cuando iba a las carreras, de que asistiría a la muerte del siglo XIX, al final de una época. Una época magnífica pero decadente, los últimos reflejos de un estilo barroco en el que el adorno había matado la línea, en el que la sobrecarga había asfixiado la arquitectura del cuerpo, como el parásito de los bosques tropicales asfixia el árbol».

– Finalmente, el privilegio otorgado a colores como el beige, el azul marino o el negro así como la elección recurrente de materiales como el punto o el *tweed* pueden interpretarse como medios de crear una «claridad absoluta», y no una claridad relativa como la que gusta al barroco.

Dicho esto, en la silueta hay muchos elementos barrocos. Esencialmente, las joyas (pulseras, collares, broches...) así como la cadena del bolso acolchado*... Masas, tornasoles, fusiones, entrelazados, fulgores o chispazos efímeros: los grandes efectos plásticos del barroco son reconocibles en ella. Y, para conseguir esos efectos, Chanel, como buena *bricoleuse*, utilizará bordados, vestidos de tirantes de la Rusia tradicional, motivos de la orfebrería bizantina, adornos florentinos o egipcios, alta joyería parisina de los años 20, que redescubre los colores y las gemas...

Pero hemos visto que estas masas siguen siendo espacios claramente delimitados, que en modo alguno ponen en cuestión el ordenamiento clásico de la silueta general. Ocurre como si estos elementos de la visión barroca no estuvieran ahí más que para exaltar –por contraste o como contrapunto– la visión fundamentalmente clásica del *look* Chanel. Y puesto que son las joyas las que aseguran ese contrapunto, parece que hay que suscribir la tesis que R. Barthes defendía a propósito de las joyas cuando las oponía a las alhajas: «La joya más modesta resulta el elemento vital de una *toilette*, porque es el signo de la voluntad de orden, de composición,

* El contrapunto barroco puede ser realizado según el fenómeno semiótico de la recursividad (una frase del tipo «el color de las hojas de los árboles del jardín de los vecinos» es una ilustración lingüística de ello). En efecto, esta unidad sintagmática puede reencontrarse tal cual en el interior de una misma jerarquía –la del *total look*– con niveles de derivación diferentes; se puede reencontrar barroquismo en los bordados de los años 20 o en el ribeteado de los años 50 por ejemplo: en un vestido o en una pieza de vestido que es de visión clásica si consideramos la silueta Chanel en su globalidad. Es decir que nos parece posible que la recursividad no sea ya considerada como una propiedad única de las lenguas naturales.

en suma de inteligencia... la joya reina sobre el vestido no tanto porque sea absolutamente preciosa sino porque contribuye de una manera decisiva a dotarlo de significado: es el sentido de un estilo el que se vuelve precioso, y ese sentido no depende de cada elemento sino de la relación entre ellos, y en esta relación, el término aislado (un bolsillo, una flor, un pañuelo, una joya) detenta el último poder de significación: una verdad que no es solamente analítica sino también poética.» (R. Barthes, «Des joyaux aux bijoux», texto publicado en el número de *Jardin des Modes* de abril de 1961, y publicado de nuevo en la misma revista en mayo de 1992).

Pero Coco Chanel es una *bricoleuse* cuya «visión» es fundamentalmente clásica. Recordemos que en nuestra esquematización de la estética clásica y barroca, los efectos de significado clásico se basan en el principio de no-discontinuidad: los seres y las cosas se valoran y se aprecian por el modo de conservar —mientras el barroco, como hemos visto, las valora y aprecia por el modo de eliminar. Ese «conservar», fundamento de los efectos de sentido de lo clásico, se puede convertir en valor axiológico y, de pronto, pasar a ser el objeto de un auténtico proyecto de vida. En estas condiciones, la estética clásica puede dar nacimiento a una ética.

Es lo que, en nuestra opinión, ocurre en el caso de Chanel. La silueta que Coco Chanel tantas veces ha enriquecido, redefinido, defendido e ilustrado, representa un hermoso ejemplo de «constancia» y de «perseverancia», por retomar los términos que el filósofo Paul Ricoeur, en *Soi-même comme un autre* (Éditions du Seuil, Paris, 1990), utiliza para definir el polo ético de la identidad. El reconocimiento de las constantes de esa silueta, así como el análisis de su enriquecimiento progresivo, prueba cómo da testimonio de un intento ético, en el que el valor básico es el «mantenimiento».

Esta ética del «mantenimiento» se manifiesta en Chanel en las figuras gestuales del modo de llevar la cabeza, los hombros rectos

y la espalda derecha. Estas partes del cuerpo no pueden servir a la expresión del «mantenimiento» si no es por medio de un tratamiento concreto de las formas del vestido y su combinación, de los materiales y la manera de tratarlos: gracias a un corte y a una «caída» determinados, gracias a que los cabellos liberan el cuello y, diríamos, sirven de escenografía al porte. Este «mantenimiento» puede ser mal entendido: se lo ve como una fuente de obligaciones insoportables, heredadas de otra época, anti-modernas, por decirlo en pocas palabras. Habría pues una especie de contradicción interna en Chanel, la «liberadora». En realidad, hay que entender que, aunque pueda parecer paradójico a primera vista, el «mantenimiento» no era en Chanel sinónimo de negación de la libertad. Al contrario, parece caracterizar el «estilo» Chanel gracias a la complementariedad muy *sui generis* que en él existe entre libertad y «mantenimiento». Una libertad femenina realizada y afirmada en la dimensión figurativa del *look*, mientras que el «mantenimiento», recordémoslo, se manifiesta precisamente en la dimensión plástica de este mismo *look*.

Además, ese efecto de rigidez, una vez rechazada cualquier connotación peyorativa, se revela extraordinariamente útil, ya que sugiere, muy oportunamente, el vínculo histórico, incluso personal, que existe entre el dandismo del siglo XIX y la ética del mantenimiento propugnada por Chanel. A menudo se ha hablado de rigidez al referirse a la silueta dandy, y sabemos además que el gusto de Chanel fue formado en gran parte por su amante inglés Boy Capel —«muy serio por debajo de su dandismo», según la propia Coco Chanel. Claude Delay aporta esta confesión de Chanel: «Ya que tienes tanto empeño, me decía Capel, voy a hacer que un sastre inglés te rehaga de modo elegante las cosas que llevas a diario... Toda la rue Cambon ha salido de ahí.» Y añade Delay: «El gusto muy seguro de Boy Capel la forma en un cierto código, del que no está ausente la rigidez. Nada de redundante, de sobreañadido o de ad-

venedizo» (Cl. Delay, *op. cit.*, p. 56). En cierta ocasión, Chanel se mostró encantada del elogio involuntario que le hizo un americano: «¡Gastar tanto dinero para que no se note!» Que te encante algo así, es ser un dandy...

Muchos de los aspectos de la silueta y de la forma de vida del dandy se vuelven a encontrar, de hecho, en la estética y en la ética de Chanel. «El dandy se distinguía por un porte sobrio pero impecable; jugaba con colores discretos... la ropa era nítida, las líneas ajustadas», indica Françoise Coblence, en su obra *Le dandysme, obligation d'incertitude* (Paris PUF, 1988). Y recuerda que la corbata de Brummell «reemplazaba los metros de puntillas o de sedas en las que se envolvían con molicie los personajes a la moda del momento. Brummell había introducido las trabillas para mantener los pantalones estirados por debajo de las botas; lanzó además el almidonado de las corbatas: debían estar tiesas pero no en exceso». Uno recuerda aquí el rechazo de las ampulósidades de Poiret, las cadenitas que Chanel ponía en los forros para asegurar la «caída» de sus chaquetas. Y resulta llamativo encontrar en la silueta del dandy la misma gama cromática, la misma utilización del negro, el mismo privilegio otorgado a la línea...

Pero aún resulta más llamativo constatar que a esta similitud de tratamiento entre silueta dandy y silueta Chanel —clásica en todo punto según la definición wölffliniana— corresponde, en el plano del contenido, una similitud entre la ética dandy y la ética de Chanel. En efecto, la ética dandy se basa también en la valoración y búsqueda de la compostura. El principio de no-discontinuidad, al que están sometidos el semantismo clásico y la dimensión ética del look Chanel, regula también la dimensión ética del dandismo.

Para finalizar, tras haber distinguido y analizado sucesivamente las dimensiones figurativa y plástica del *total look* de Chanel, ¿cómo se puede explicar que éste parezca también «imprecedero»? La explicación que proponemos es la siguiente. Este *look* es impe-

recedero porque es *ajeno al tiempo*, debido a su modo de producción. Es, una vez más, el resultado de un auténtico *bricolage*, en el sentido lévi-straussiano del término. El *look* de Chanel resulta así ser fruto de un sincretismo, de un trabajo de combinación y adaptación de signos de orígenes y épocas diversos –aunque procedan de la reserva en última instancia limitada de lo que Chanel atesoraba siguiendo el capricho de sus aventuras y de su curiosidad. Por otra parte, hay que admitir que este trabajo puede continuar después de desaparecida Coco Chanel, puesto que la misma lógica que presidió la elaboración de la estructura del *total look* sigue presidiendo todavía las ideas puestas a prueba en su nombre, o al menos bajo su nombre. Creemos que éste es el caso de la introducción de los *jeans* por K. Lagerfeld.

En efecto, Chanel creó su *look* como el «pensamiento salvaje» creó los mitos. Y como Picasso realizó los *collages* cubistas, o Max Ernst los *collages* surrealistas. Ya se trate de montaje o de *collage*, lo que importa siempre es trabajar «con los restos» para extraer de ellos un sentido nuevo, para volver a poner en funcionamiento la máquina del significado. En lo que respecta a Chanel, ella lo hizo para elaborar una «pequeña mitología del ojo y del espíritu» (J.-M. Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hades/Benjamins, Paris/Amsterdam, 1986) y para hablar de las virtudes de una determinada fuerza de carácter, la misma que admiraba en las mujeres del siglo XVI... según la visión de algunos retratos que conocía, tal como ella misma confesaba en el artículo «Quand la mode illustre l'Histoire» (*La Revue des Sports et du Monde*, junio-julio 1936). Ciertamente el *bricolage* –y antes Chanel– trabaja con los restos de «obras humanas» que son, por definición, producciones culturales históricamente datadas. Pero la paradoja de este tipo de producción es que el disfrute y la presentación simultánea de estos signos suspende la diferencia temporal que manifiestan, y los hace susceptibles de pasar de moda y de hacer pasar

de moda. La moda puede pasar de moda porque es un problema de signos; el *look* es impecadero porque es una estructura sensible e inteligible, porque ha sido elaborado *a expensas* de los signos, sin tener en cuenta sus características históricas ni su utilización original. Así es, en nuestra opinión, como habría que explicar el carácter «impecadero» del *look* Chanel.

En su última obra, Lévi-Strauss vuelve, aunque sin decirlo explícitamente, sobre esta práctica del *bricolage* en la que se ha centrado nuestra reflexión. No lo hace esta vez a propósito de ningún mito indio, sino a propósito de la obra de Proust y como respuesta a una reflexión del escritor J. L. Curtis sobre el «tiempo sin pasado y sin futuro» que caracterizaba *La Recherche du temps perdu*. El antropólogo habla en esta ocasión de «sincretismo ajeno al tiempo», de la «*petite phrase*» de Vinteuil o de la pintura de Elstir. Debemos subrayar que, al final del *Tiempo recobrado*, Proust «compara su trabajo con el de un costurero que confecciona un vestido con sus elementos ya adecuadamente cortados; o, si el vestido está demasiado usado, lo rehace y lo remienda». «Del mismo modo», prosigue Lévi-Strauss, «concluye su libro y pega los fragmentos unos con otros para recrear la realidad, fijando, a un movimiento de hombros de uno, un movimiento de cuello llevado a cabo por otro... esta técnica de montaje y de *collage* hace de la obra el resultado de una doble articulación». El antropólogo sabe muy bien separar la expresión «doble articulación» de su uso en lingüística, pero señala que esa ampliación de significado le parece sin embargo legítima, «ya que las unidades del primer orden son ya obras literarias, combinadas y relacionadas unas con otras para producir una obra literaria de un rango más elevado» (Claude Lévi-Strauss, *Regarder; écouter; lire*, Plon, Paris, 1993, pp. 10-11).

El lector habrá comprendido que nuestro propósito era mostrar, a través de estas páginas, cómo también el *total look* de Chanel es una obra elaborada a partir de una doble articulación de una se-

miótica figurativa y de una semiótica plástica, y porque el *total look* combina signos (vestimentarios) para constituirse en signo «de un rango más elevado». Por tanto, y en este sentido, no parece ya tan extraordinario que el *total look* de Chanel sea tan ajeno al tiempo.

J.-M. F.

Traducción: *María Unceta Satrústegui*.