

PERVERSA SEGUNDA PIEL. ÉTICA, ESTÉTICA
Y POLÍTICA EN EL VESTIDO SEGÚN JEAN-JACQUES
ROUSSEAU

*That perverse second skin: ethics, aesthetics and politics
in dress according to Jean-Jacques Rousseau*

Jorge LÓPEZ LLORET
Universidad de Sevilla
lopezlloret@us.es

Fecha de recepción: 3/2/2011
Fecha de aceptación definitiva: 7/3/2011

RESUMEN: La influencia de Rousseau sobre la cultura occidental de la segunda mitad del siglo XVIII fue especialmente importante por la capacidad que tuvo de traducir sus conceptos filosóficos genéricos a ámbitos concretos de la vida cotidiana. Una parcela privilegiada en la que lo hizo fue la del diseño de ropa, donde rechazó el lujo y la moda en nombre de una estética rústica. Esta estética rústica era la manifestación de un cambio social y político. La sociedad nos coarta constantemente, sobre todo cuando nos indica cómo hemos de vestirnos. En usos como éste se basan los sistemas políticos autoritarios. Esta transformación estética, por lo tanto, sobre todo en el caso de la moda femenina y de la ropa para los niños, encabezaba una transformación más profunda de la sociedad moderna, basada en una socialización más libre y en la instauración de la República.

Palabras clave: Rousseau, Ilustración, moda, estética, lujo, rusticidad.

ABSTRACT: Rousseau's influence on Western culture in the second half of the eighteenth century was particularly important because the ability to translate his generic philosophical concepts to specific areas of everyday life. A prime plot

in which he did was to design clothes, where he refused the luxury and fashion in the name of a rustic aesthetic. This rustic aesthetic was the manifestation of a social and political change. The society constantly hinders us, especially when it says us how we must dress. In uses like this are based authoritarian political systems. This aesthetic transformation, therefore, especially in the case of women's fashion and clothing for children, leading a deeper transformation of modern society, based on a freer socialization and the establishment of the Republic.

Key words: Rousseau, Enlightenment, fashion, aesthetics, luxury, rusticity.

1. INTRODUCCIÓN

En la segunda mitad del siglo XVIII François Boucher realizó varios retratos de la Marquesa de Pompadour. El más conocido, de 1759, la representa de pie en un jardín, con su brazo derecho apoyado en el pedestal de una escultura rococó, estilo que define también sus ropas. Una compleja profusión de bordados, colores, joyas, encajes y volantes cubre todo su cuerpo transformando su forma natural. El corsé, que da a la cintura su notable estrechez, y el miriñaque, que concede a la falda una forma dramáticamente abultada y acampanada, definen un ritmo lineal de concavidad y convexidad exclusivamente cultural. Es el artificio llevado a su máxima expresión, dentro del marco del que fue, hasta finales del siglo XIX, el último estilo estético original de Occidente.

Medio siglo después François Gerard retrató a Madame Récamier sentada en un sillón estilo imperio, vistiendo el característico camisón de comienzos del XIX. Era una pieza confeccionada con tela ligera, blanca y transparente, sin bordados ni añadidos que deformasen su figura. Sobre ella vestía un chal de color ocre que caía negligentemente sobre el sillón. Nada en este atuendo deformaba artificialmente su cuerpo, estando todo al servicio de sus movimientos y de la manifestación de sus formas naturales.

Pocas veces en la historia de la cultura se produjo un cambio estilístico tan radical y extremo. Formó parte de un proceso mayor, el paso del Rococó al Neoclasicismo, si bien en las del vestido la transformación fue más aguda que en otras artes¹.

¿Qué sucedió? ¿Por qué los hombres y, sobre todo, las mujeres occidentales quisieron dar una imagen tan diferente de sí mismos en un intervalo histórico tan

1. Sobre la historia del vestido en este momento véase BOUCHER, François. *Historia del traje en Occidente: Desde los orígenes a la actualidad*. Traducción de Cristina Zelich Martínez. 1.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2009, pp. 257-289 y 307-328; y LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Traducción de Enriqueta Albizua Huarte. 7.ª ed. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 129-155. La serie gráfica más completa en VV.AA. *Fashion. A History from the 18th to the 20th Century*. 1.ª ed. Köln: Taschen, 2002, pp. 20-163.

corto? La respuesta no es simple. Aunque los procesos estéticos, políticos, morales y sociales que generaron este cambio fueron muchos, nos centraremos en unos textos que explican en parte su complejo significado. Se trata de los escritos de Rousseau. Esto además nos permitirá comprender la naturaleza integral de su pensamiento, la manera en la que quiso encarnar sus conceptos globales en prácticas cotidianas. La libertad, la bondad y la belleza (o su ausencia) se hacían visibles en las formas de vestir de las gentes, incluido el mismo Rousseau².

Después de sus grandes obras de teoría política, Rousseau elaboró una nueva filosofía íntima que surgía desde sí mismo. El pensamiento se convertía en confesión y expresión del individuo, no del sujeto cartesiano sino del individuo encarnado en un mundo social, en cuya trama de convenciones y redes culturales tenía que abrirse camino³.

Todos los elementos que conforman la vida del sujeto son significativos. Entre ellos se encuentra la vestimenta. Rousseau no introdujo ninguna novedad al considerarla relevante, algo común en la historia de la cultura, aunque casi siempre el significado fue impuesto por la sociedad. El vestido indicaba posición social, ocupación laboral, situación económica, sexo, edad, ideología, etnia, religión y muchas otras cosas. Eso era algo social, iba de fuera adentro⁴. Siempre hubo heterodoxos (recordemos a Diógenes en su tonel), pero nunca una línea de pensamiento tan sostenida y completa como la suya.

Para Rousseau la ropa dejó de ser una marcación del sujeto por parte del grupo y se convirtió en la imagen que aquél elaboraba a partir de sí mismo ante un grupo del que quería independizarse. Si la sociedad era la causa de todos los males del ser humano moderno, la liberación con respecto a sus prejuicios estilísticos era una manera de regenerarse, aunque sólo fuera comenzando con el gesto humilde y cotidiano de usar otro tipo de vestidos. Lo que había tras este gesto era una reforma del pensamiento filosófico, un modo de hacer filosofía a partir de sí mismo que implicaba la reconfiguración de las relaciones del individuo con la colectividad⁵.

La libertad fue uno de los elementos fundamentales del pensamiento de Rousseau. Libertad para ser, pensar y actuar a partir de sí mismo. Dejó de ser un concepto abstracto sobre todo a partir de *Emilio*. Ser libre era ser uno mismo en cada momento del propio desarrollo y en cada aspecto de la vida personal. Debía,

2. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las confesiones*. Traducción de Mauro Armiño. 1.ª ed. Madrid: Alianza, 1997, pp. 496-498; ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Traducción de Mauro Armiño. 2.ª ed. Madrid: Alianza, 1983, p. 52.

3. SEIGEL, Jerrold. *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the Seventeenth Century*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 210-247.

4. DESLANDRES, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. Traducción de Lola Gavarrón. 3.ª ed. Barcelona: Tusquets, 1998, pp. 189-266.

5. CHARVET, John. *The Social Problem in the Philosophy of Rousseau*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1974, pp. 5-35 y 98-117.

pues, ser un hecho cotidiano y no un concepto filosófico remoto⁶. Por ello la buscó en todas las formas en las que se presentaba el sujeto y en la imagen estética que daba de sí mismo, la cual expresaba su relación con los valores políticos y morales de su comunidad. La vestimenta nos debía liberar; si se imponía desde fuera no nos dejaba *ser* sujetos, «torcía» su función y, con ello, se convertía en una segunda piel perversa.

Para indicar la manera en la que Rousseau criticó esto y las propuestas que presentó a través de la política, la ética y la estética del vestido desarrollaremos cuatro ámbitos de reflexión que no deben considerarse separados, puesto que formaron un todo implicado orgánicamente en su proyecto global de reforma del mundo occidental. Mostraremos en primer lugar su consideración utilitarista de la ropa en confrontación directa con la vanidad decorativa rococó y después los elementos fundamentales de su filosofía del vestido: la libertad, la belleza y la bondad, desarrollados especialmente al analizar la ropa de los niños y las mujeres.

2. VESTIDO Y UTILIDAD

La evolución de la moda entre el Renacimiento y el Rococó fue tan compleja, cambiante y excéntrica que el pensamiento neoclásico buscó una relación más utilitaria con la ropa. Esta exigencia social produjo, poco antes de que Rousseau empezara a reflexionar sobre ello, unas propuestas estéticas que se pusieron en práctica a finales del siglo XVIII⁷.

Aunque durante el Setecientos Francia fue el país de la moda y París su capital, los argumentos más consistentes del utilitarismo ilustrado provinieron de Escocia, especialmente de David Hume y Adam Smith⁸. Diez años antes del primer discurso de Rousseau, Hume publicó su *Tratado de la naturaleza humana*, donde presentó la estética utilitarista más convincente del siglo, publicando una continuación (con implicaciones directas para la reforma utilitaria del vestido) en 1751, la *Investigación sobre los principios de la moral*. En 1759 su amigo Adam Smith desarrolló el tema en su *Teoría de los sentimientos morales*, donde aplicó a la estética sus principios morales, basados en la escenificación de la conducta. En 1762 (época de *Emilio* y *El contrato social*) Henry Home publicó *Elementos de criticismo*, de especial importancia porque definió la noción de «gracia», referida al ser humano en movimiento; tenía implicaciones sobre el vestuario, pues

6. GAUTHIER, David. *Rousseau. The Sentiment of Existence*. 1.st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 1-51.

7. Sobre este largo periodo véase LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. *Op. cit.*, pp. 76-141 y BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. *Op. cit.*, pp. 181-307.

8. TOWNSEND, Dabney. *Hume's Aesthetic Theory. Sentiment and Taste in the History of Aesthetics*. 1.st ed. London: Routledge, 2001, pp. 137-157.

éste permitía o imposibilitaba la acción. Con esta línea conceptual, más que con la francesa (centrada en la justificación social y económica del lujo), sintonizó nuestro autor.

En su *Investigación sobre los principios de la moral* Hume afirmó:

Las posturas y los movimientos fáciles y sueltos son siempre hermosos. Un aspecto sano y vigoroso es agradable. Las ropas que abrigan sin hacerse pesadas para el cuerpo, que lo cubren sin aprisionar sus miembros, están bien diseñadas. En todo juicio acerca de la belleza se tiene en cuenta los sentimientos de la persona afectada, y estos comunican al espectador toques parecidos de dolor y placer⁹.

La ropa debía cubrir y proteger al cuerpo permitiendo su movimiento. Si esto se cumplía producía placer tanto al que la usaba como al que la contemplaba. Esta idea del placer del uso dependía de otra más general, a saber, que la belleza era la imagen de la utilidad. Sólo los objetos útiles eran bellos. Esto lo introdujo en el *Tratado de la naturaleza humana*, donde además afirmó que «el elemento principal de la belleza personal consiste en un aire de salud y vigor, y en una disposición tal de los distintos miembros que manifieste fuerza y actividad»¹⁰. Se trataba de una estética de la aptitud (*fitness*). Como sucedía con cualquier objeto, la belleza del cuerpo humano residía en la adaptación de su forma al cumplimiento de sus funciones, que Hume redujo a movimiento y fuerza. El ser humano era además el animal vestido, que se proporcionaba con su ropa una segunda piel cultural. La belleza de ésta también consistía en cubrir permitiendo el movimiento. La ropa era hermosa cuando se adaptaba al cuerpo móvil y fuerte.

Como dijimos, Hume definió la gracia como la belleza del cuerpo en movimiento. Era un atributo del ser humano que se percibía con la vista y expresaba impremeditadamente su dignidad en su apariencia¹¹. Manifestaba directamente al sujeto en sus movimientos. El vestido debía favorecerlos, facilitando la gracia, la libertad activa con la que el cuerpo se expresaba.

En este contexto Rousseau inició su polémica contra el lujo en 1750 con su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, continuando con el análisis crítico de sus fundamentos sociales y políticos en 1758, con el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. Su rechazo del lujo implicaba la negación de la moda opulenta y cara del Rococó¹².

9. HUME, David. *Investigación sobre los principios de la moral*. Traducción de Gerardo López Sastre. 1.^a ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, p. 92.

10. HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Traducción de Félix Duque. 1.^a ed. Madrid: Tecnos, 1988, p. 499.

11. HENRY HOME, Lord Kames. *Elements of Criticism*. 1.st ed. Honolulu: University Press of the Pacific, 2002, pp. 158-159.

12. BERRY, Christopher J. *The idea of luxury. A conceptual and historical investigation*. 1.st ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 126-176.

Para Rousseau el sujeto se perdía a sí mismo dentro de una trama de prejuicios e imágenes sociales¹³. La sociedad coartaba su gracia, alienándolo en sus ropas a tono con el sistema de la moda. Aquí nos parece pertinente introducir algunos argumentos de Adam Smith sobre la moda en su contemporánea *Teoría de los sentimientos morales*, donde afirmó que «los vestidos y los muebles caen totalmente bajo el dominio de la costumbre y la moda»¹⁴. Para él eso significaba que no tenía ninguna legitimidad antropológica profunda. Sólo existía porque las personas «importantes o distinguidas» vestían así, aunque al extenderse a las gentes de «clases inferiores» la abandonaban y cambiaban de estilo¹⁵. Por eso la moda era evanescente, especialmente en el caso de la ropa: «una vistosa chaqueta no durará más de doce meses y no podrá seguir propagando el diseño de moda conforme al cual fue hecha»¹⁶.

La apariencia precedera que introducía la moda no tenía nada que ver con la belleza: «el vestido de una persona agradable y de alto rango es atractivo, y por más extraño o fantástico que sea pronto resulta admirado e imitado»¹⁷. Esto daba lugar a que cualquier cosa fuera posible. Citamos un párrafo relativamente largo pero muy relevante:

Algunas de las naciones de América del Norte atan cuatro tablillas en las cabezas de los niños y así, cuando sus huesos son suaves y cartilaginosos, los estrujan hasta lograr una forma que es casi perfectamente cuadrada. Los europeos quedan azorados ante la absurda barbaridad de tal práctica, que algunos misioneros han imputado a la singular estupidez de las naciones entre las que prevalece. Pero cuando condenan a esos salvajes no piensan que las damas de Europa, hasta hace muy pocos años, han procurado durante un siglo pensar la hermosa redondez de su figura natural en una forma cuadrada del mismo tipo. Y que a pesar de las numerosas distorsiones y enfermedades que se sabe ha ocasionado esta práctica, la costumbre la ha transformado en aceptable en algunas de las naciones probablemente más civilizadas que el mundo haya visto jamás¹⁸.

La moda era tan indiferente a la belleza (y a la utilidad) que podía llegar a producir una fealdad (e incomodidad) que la sociedad hacía aceptable. El corsé,

13. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Traducción de Santiago González Noriega. 1.ª ed. Madrid: Taurus, 1983, pp. 34-47.

14. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. Traducción de Carlos Rodríguez Braun. 1.ª ed. Madrid: Alianza, 1997, pp. 350-351.

15. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. *Op. cit.*, p. 351. Smith anticipó lo que Thorstein Veblen denominó «consumo ostensible». VEBLEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Traducción de Carlos Mellizo. 1.ª ed. Madrid: Alianza, 2004, pp. 90-119.

16. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. *Op. cit.*, p. 351.

17. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. *Op. cit.*, p. 353.

18. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. *Op. cit.*, pp. 356-357.

su producto, era algo bárbaro porque deformaba la belleza natural del cuerpo¹⁹. Era la prenda que más ostensiblemente negaba la gracia, la posibilidad de manifestar lo que se era a través del propio cuerpo. Esta prenda impuesta hacía que la mujer expresara el ser que la sociedad le imponía; era su individualidad la que se volvía maleable y evanescente. Se le negaba la gracia y tener cualquier concepto propio de sí misma.

Estos eran temas que Rousseau también desarrolló a partir de esta época. Las mediaciones culturales que la sociedad imponía al individuo eran la causa de todos sus males. Pocas cosas expresaban esto mejor que el vestido. Para mostrar la viabilidad antropológica del ideal de la gracia antes de las deformaciones sociales introducidas por la moda Rousseau se remontó al comienzo de las deformaciones culturales, al tiempo en el que el ser humano comenzó a vestirse.

La desnudez y la rusticidad fueron sus alternativas preculturales a la sujeción humana. La desnudez aparecía con el salvaje anterior a la civilización, pero también con el héroe clásico; la rusticidad con el campesino y con el salvaje en el momento de incorporarse a la civilización, cuando ésta no se había empantanado en absurdas mediaciones y convenciones. El primitivo, el héroe clásico y el campesino eran modelos alternativos al ser humano cultural refinado. A las galas del animal cultural ellos le oponían la desnudez o la simplicidad funcional del atavío. No subordinaban la utilidad al adorno.

Partamos del primitivo. Era todo vida corporal, un ser que se movía ágil y fuerte en la naturaleza. Su cuerpo era su único instrumento y su vida la de su cuerpo libre²⁰. Por ello las imágenes que proporcionó en sus dos primeros discursos y en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* se conectaban con esta ubicación de la gracia (no mediada por la conciencia ni la reflexión) en el cuerpo del primitivo.

La evolución del ser humano se conectó con las transformaciones de su movilidad. En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* aceptó el modelo habitual de desarrollo económico según la serie caza-pastoreo-agricultura²¹. Esta serie

19. Sobre el corsé en la época de Smith véase SALEN, Jill. *Corsets. Historical Patterns and Techniques*. 1.st ed. London: Batsford, 2008, pp. 10-13.

20. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. En *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Traducción de Antonio Pintor Ramos. 1.^a ed. Madrid: Tecnos, 1989, p. 123. Véase VIGARELLO, Georges. Ejercitarse, Jugar. En CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques y VIGARELLO, Georges (dirs.). *Historia del cuerpo. (I) Del Renacimiento a la Ilustración*. Traducción de Nuria Petit y Mónica Rubio. 1.^a ed. Madrid: Taurus, 2005, pp. 277-292.

21. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Traducción de Mauro Armiño. 1.^a ed. Madrid: Akal, 1980, pp. 61-68; véase HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. Traducción de Ramón Valdés del Toro. 12.^a ed. Madrid: Siglo XXI, pp. 25-33. En 1767 Adam Ferguson sistematizó definitivamente esta serie evolutiva. FERGUSON, Adam. *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil*. Traducción de María Isabel Wences Simon. 1.^a ed. Madrid: Akal, 2010, pp. 121-158.

nos interesa por el cambio de movilidad que implicaba, máxima en el cazador y mínima en el agricultor. La agricultura llevaba al excedente productivo, la propiedad privada y la desigualdad social, pero sobre todo a la inmovilidad y, paralelamente, al aumento de las artes y artesanías, entre ellas las del vestido, cuya artificialidad evolucionaba de manera creciente desde el salvaje desnudo hasta el agricultor vestido. La ropa y la inmovilidad corrían parejas.

Antes estuvo el recolector, también definido por su movimiento errante para buscar alimentos y evitar el peligro, pero sin metas posteriores²². Carecía de temporalidad y de objetivo, ambos introducidos por la cultura. Así, Rousseau afirmaba en su segundo discurso:

[...] sin saber y sin industria se limitan a saltar, correr, batirse, lanzar una piedra, escalar un árbol. Pero si sabe tan sólo eso, en revancha lo sabe mejor que nosotros que no lo necesitamos como él; y como eso depende tan sólo del ejercicio del cuerpo y no es susceptible de comunicación alguna ni de ningún progreso entre un individuo y otro, el primer hombre pudo ser tan hábil como sus últimos descendientes²³.

En otro lugar lo resumió de una forma más compacta: «el cuerpo del hombre salvaje» era «el único instrumento que conoce»²⁴. Este ser desnudo que se movía libre de las restricciones del vestido y de la evanescencia de las modas poseía por ello carácter y fuerza.

Aunque aquélla fue una ecuación anterior a la cultura, también se dio en un referente cultural privilegiado por Rousseau: Esparta²⁵. La movilidad y la desnudez formaron parte de la educación del espartano. Poco después del último párrafo citado identificó la ley espartana con la naturaleza: «la naturaleza utiliza con precisión respecto a ellos lo que la ley de Esparta respecto a los niños de los ciudadanos»²⁶. En este caso estamos ante el modelo griego del atleta que entrenaba desnudo en la palestra. En su primer discurso opuso esta imagen a la vida lujosa de una sociedad en la que las artes del vestido se desarrollaron hasta lo monstruosos: «el hombre de bien es un atleta a quien le gusta combatir desnudo; desprecia todos

22. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, p. 168.

23. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, nota f, p. 210. Se apoyaba en un relato de Kolben que describía a los hotentotes.

24. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, p. 123.

25. LEDUC-FAYETTE, Denise. *J.-J. Rousseau et le mythe de l'Antiquité*. 1^{er} ed. Paris: Vrin, 1974, pp. 22-28.

26. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, p. 123.

esos viles adornos que le estorban para la utilización de sus fuerzas y la mayoría de los cuales sólo han sido inventados para ocultar alguna deformidad»²⁷.

Eran variaciones sobre un mismo tema. El primitivo recolector, el salvaje cazador, el ciudadano espartano y el atleta clásico coincidían en lo que representaban: una vida en la que el cuerpo se movía sin las restricciones del ropaje, una desnudez que simbolizaba la independencia con respecto a los prejuicios sociales²⁸.

En la época del pastoreo el ser humano comenzó a vestirse. Al ser el animal desnudo, cuando el clima fue frío necesitó calentarse. La causa inicial no fue la vanidad sino la necesidad, algo utilitario y no estético. Para ello aprovechó «rápidamente en los países fríos las pieles de las bestias» que había vencido²⁹. Se creó una segunda piel que procedía directamente de la naturaleza. Esas mismas pieles las usó para cubrir su morada. Era algo minimalista y rústico estética y socialmente.

Este minimalismo estético es fácil de comprender. La piel del animal casi no se trabajaba y se sujetaba sólo con espinas obtenidas del entorno³⁰. No había corte para modelar la silueta, ni colores variados obtenidos con tintes complejos, ni pautas geométricas o icónicas adornando la superficie, ni texturas de bordados, encajes o brocados. Había simplemente lo que resultaba del cumplimiento directo y simple de la función física de proteger y cobijar el cuerpo. La función hacía la forma.

Por otra parte, había minimalismo social. Tal y como Rousseau afirmó, «en tanto no se dedicaron más que a obras que podía realizar uno solo y a artes que no necesitaban del concurso de muchas manos, vivieron libres, sanos, buenos y felices hasta el punto que lo podían ser por naturaleza»³¹. El individuo definía la función.

Ambos minimalismos iban de la mano. La división del trabajo que Rousseau rechazaba aquí favorecía la diversificación de los procesos de elaboración de los productos culturales. Basta con contemplar la cantidad de artesanías implicadas en la confección de vestidos que se muestran en los grabados contemporáneos de la *Enciclopedia*. Esta vinculación de la complejidad estética con la social, más evidente en la ropa que en otros ámbitos, era perversa porque enajenaba al individuo, impidiendo la individualidad creadora que subyacía al minimalismo descrito,

27. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. En *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres y otros escritos*. Traducción de Antonio Pintor Ramos. 1.ª ed. Madrid: Tecnos, 1989, p. 9.

28. VIGARELLO, Georges. «Ejercitarse, jugar.» *Op. cit.*, p. 263.

29. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, pp. 130 y 163.

30. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, p. 171.

31. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, p. 171.

en el que cada sujeto creaba su prenda sin depender de los demás. Según Emile Durkheim la división del trabajo creó el vínculo social más consistente del mundo moderno; éste era también el diagnóstico de Rousseau, aunque para él era algo socialmente negativo que enajenaba al individuo en lo social³².

También enajenaba al sujeto en el producto. La división del trabajo, como después hizo ver Adam Smith, se basaba en la cantidad y diversidad del producto, provocando el crecimiento del consumo³³. Rousseau desarrolló la idea crítica de que la oferta condicionaba la demanda (explotada mucho después por Galbraith y la Escuela de Frankfurt³⁴), creando necesidades artificiales que nos impidían vivir sin consumir objetos inútiles. Eso era más evidente en el sistema de la moda que en cualquier otro ámbito. Frente a su brillo esporádico, Rousseau exigía la forma duradera³⁵; frente a las cadenas sociales innecesarias la libertad³⁶; frente a la enajenación en la imagen que se produce con el vestido la posesión de sí. Al final de su segundo discurso afirmó:

El salvaje vive en sí mismo; el hombre social, siempre fuera de sí, no sabe vivir más que en la opinión de los demás y de su juicio tan sólo saca, por decirlo así, el sentimiento de su propia existencia [...] reduciéndose todo a apariencias, todo se torna falso y teatral [...] no tenemos otra cosa que un exterior engañoso y frívolo³⁷.

La pura exterioridad, simbolizada con el teatro, definía la vida social. Interpretamos papeles que no son los que nos expresan sino los que la sociedad nos impone, usamos las ropas de sus personajes, no del nuestro. La sociedad hacía que la máscara y su estética, basada en el ornamento y la complejidad formal y productiva, nos resultasen necesarias. Esta alienación del sujeto apoyaba el desarrollo social y económico moderno, la explotación y la desigualdad, dado que la máscara era costosa: «se trata primero de proveer lo necesario y luego lo superfluo; seguidamente vienen las delicias, luego las inmensas riquezas, después los criados y luego los esclavos»³⁸.

32. Díez, Fernando. *Utilidad, deseo y virtud. La formación de la idea moderna de trabajo*. 1.ª ed. Barcelona: Península, 2004, pp. 215-256. DURKHEIM, Emile. *De la división del trabajo social*. Traducción de Miguel García Posada. 1.ª ed. Madrid: Akal, 1987, Cap. III.

33. SMITH, Adam. *La riqueza de las naciones*. Traducción de Carlos Rodríguez Braun. 1.ª ed. Madrid: Alianza, 1994, pp. 33-43.

34. GALBRAITH, John Kenneth. *El nuevo Estado industrial*. Traducción de Manuel Sacristan. 7.ª ed. Barcelona: Orbis, 1980, pp. 191-200; Marcuse utilizó la expresión «desublimación represiva». MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. Traducción de Antonio Elorza. 2.ª ed. Barcelona: Ariel, 1987, pp. 102-113.

35. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. *Op. cit.*, p. 24.

36. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. *Op. cit.*, nota a, p. 37.

37. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, pp. 203 y ss.

38. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*. *Op. cit.*, nota i, p. 216.

Este análisis iba más allá del vestido. Se refería a la viabilidad de los sujetos libres en las sociedades complejas.

3. VESTIDO Y LIBERTAD

La filosofía existencialista del siglo XX nos definió como seres arrojados al mundo. Rousseau desarrolló una concepción similar del ser humano³⁹. En sociedad al nacer somos lanzados a una red de prejuicios que nos impide ser libres o hace muy difícil que lo seamos.

Los dos primeros discursos de Rousseau criticaron los prejuicios sociales. *El contrato social* analizó cómo debería ser una sociedad ideal en la cultura más allá de ellos. En *Emilio* estudió cómo debería crecer cada ser humano para poder vivir en sociedad sin perder su libertad personal⁴⁰. Para ello desarrolló una concepción orgánica de la educación. Todas las formas vivas que crecen, entre ellas la humana, buscaban por sí mismas el logro de su forma. El proceso educativo debía respetar esto. El ser humano que crecía no debía adaptarse a la educación sino esta a él, reconociendo y respetando cada etapa de su crecimiento⁴¹. Esto lo expresaba la ropa, especialmente la del recién nacido. Este tema lo desarrolló en *Emilio* en conexión con el nacimiento del sentimiento de la libertad. Apoyó sus reflexiones con la siguiente cita de Buffon:

Apenas ha salido el niño del seno de la madre, y apenas goza de la libertad de mover y extender sus miembros, cuando se le dan nuevas ataduras. Se le envuelve en pañales, se le acuesta con la cabeza fija y las piernas estiradas, con los brazos colgando al lado del cuerpo; es rodeado de paños y vendas de toda clase que no le permiten cambiar de situación. Afortunado si no se le ha apretado hasta el punto de impedirle respirar, y si se ha tenido la precaución de acostarle de lado, a fin de que las aguas que debe echar por la boca puedan caer por sí mismas; porque no tendría la libertad de volver la cabeza hacia un lado para facilitar la salida⁴².

Rousseau proporcionó una imagen adicional bastante agresiva: al niño se lo colgaba de un clavo, literalmente se lo crucificaba para aumentar su inmovilidad. La presión sobre el pecho que eso producía era tal que su sangre no circulaba y

39. Siguiendo a Starobinski podíamos hablar de «caída» en lo social. STAROBINSKY, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Op. cit., pp. 20-33.

40. Seguimos la distinción de CHARVET, John. *The Social Problem in the Philosophy of Rousseau*. Op. cit., pp. 5-35 (sobre el Segundo discurso), pp. 36-117 (sobre *Emilio*) y pp. 118-144 (sobre el *Contrato social*).

41. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Traducido por Mauro Armiño. 1.ª ed. Madrid: Alianza, 2007, pp. 37-39.

42. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 48.

su rostro se volvía violáceo. Su aparente tranquilidad se debía a la falta de fuerzas; «he aquí». En su opinión, «una de las mayores comodidades de las mantillas»⁴³.

El vestido obstaculizaba el movimiento porque la sociedad, representada por la nodriza, quería impedir el sentimiento de libertad. La del niño, como la del salvaje, estaba en el movimiento de su cuerpo, para él una necesidad fisiológica y moral. La sujeción con la ropa era un atentado contra ambas. El cuerpo del niño representaba la forma que crecía a partir de sí misma, el principio orgánico al que se oponía el mecanicismo de la forma fijada desde fuera. El resultado de este vestido impuesto era la deformidad:

[...] en los lugares en los que no se toman estas extravagantes precauciones, todos los hombres son altos, fuertes, bien proporcionados. Los países en los que se envuelven los niños en pañales, son aquellos que pululan de jorobados, cojos, patizambos, agarrotados, raquíticos, gentes contrahechas de toda especie. Por miedo a que los cuerpos se deformen con movimientos libres, se apresuran a deformarlos prensándolos⁴⁴.

El niño en libertad no se deformaba. En este sentido era como cualquier otro animal, que sin mantillas crecía sano y robusto⁴⁵. Solo las usaba el ser humano caído en la cultura. Rousseau propuso dotar al niño de una segunda piel funcional que lo protegiera sin impedir sus movimientos, despreciando su valor de imagen y su significado social. Así, afirmó lo siguiente:

En el momento en el que el niño respira al salir de sus envolturas, no permitáis que le den otras que lo mantengan más oprimido. Nada de cabezales, nada de vendas, nada de pañales; mantillas flotantes y amplias que dejen todos sus miembros en libertad y no sean ni bastante pesadas para entorpecer sus movimientos, ni bastante cálidas para impedir que sienta las impresiones del aire⁴⁶.

Aunque Rousseau hizo una propuesta de vestido para el bebé, pensaba que lo mejor era su desnudez, como afirmaba en una nota al texto que acabamos de citar: «en las ciudades se ahoga a los niños a fuerza de tenerlos encerrados y vestidos»⁴⁷. Si el vestido era una forma de encierro, la libertad era la desnudez. No obstante, si no se podía romper con el prejuicio del cuerpo vestido, al menos la ropa debía ser funcional.

La idea de Rousseau fue a la ropa del bebé lo que los camisones de gasa a la moda femenina. La camisa de estilo imperio, característica de la moda de mujer

43. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., pp. 49-50. Sobre la influencia de Rousseau en la reforma de la ropa del recién nacido véase DESLANDRES, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. Op. cit., pp. 189-191.

44. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., pp. 48-49.

45. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 50.

46. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 75.

47. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 727.

de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, fue algo bastante roussoniano⁴⁸. Aunque no le habrían gustado unas telas tan «sugerentes», su poco peso, su corte sencillo, poco elaborado y sin aditamentos no sujetaban ni deformaban la silueta femenina. En ambos casos era más que un cambio de estilo. El recién nacido era la imagen más cumplida del primitivo porque carecía de prejuicios. No era racional pero sí libre, aunque se trataba de la libertad de su cuerpo. Si éste era oprimido no había libertad. Por ello la reforma del vestido del bebé anticipaba y tenía el mismo sentido que la del vestido femenino a finales del siglo XVIII. Si bien Rousseau fue un convencido defensor del patriarcado y del sometimiento de la mujer⁴⁹, el deseo de liberación de esta siguió sus pautas: no era un cambio de moda sino el respeto al cuerpo que avanzaba su liberación social. La del vestido era siempre una estética de la gracia del movimiento libre, la manifestación plástica del ideal político y moral de la libertad⁵⁰.

El recién nacido sometido a la cultura era un símbolo social global. La imagen que Rousseau utilizó para definir al ser humano civil comenzaba con sus pañales:

[...] todas nuestras costumbres no son más que sujeción, malestar y coacción. El hombre civil nace, vive y muere en la esclavitud: cuando nace se le cose a un pañal; a su muerte, se le clava en un ataúd; mientras conserva el rostro humano está encadenado por nuestras instituciones⁵¹.

En el mundo moderno la primera institución que el ser humano soportaba, sus primeras cadenas eran sus pañales. Todo lo que venía después era el desarrollo de este germen. Por ello la reforma del atuendo del bebé, su transformación funcionalista que daría lugar a un cambio de actitud hacia la ropa en occidente, era un punto de partida para la inversión de la sociedad, inspirado directamente en el modelo greco-romano.

Los antiguos ignoraban enfermedades de la época moderna debidas al vestido. Tras defender la conveniencia de los ejercicios gimnásticos practicados en la Antigüedad, Rousseau afirmó que «el ropaje francés, molesto y malsano para los hombres», era pernicioso «sobre todo para los niños», produciendo enfermedades, como el escorbuto, «más común cada día entre nosotros y casi ignorada de los

48. Sobre esta prenda véase VV.AA. *Fashion. A History from the 18th to the 20th Century*. *Op. cit.*, pp. 29 y ss. y 138-183; LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. *Op. cit.*, pp. 153-155; y BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. *Op. cit.*, pp. 319-325. También importante, por especificar el influjo de Rousseau, DESLANDRES, Yvonne. *El traje, imagen del hombre*. *Op. cit.*, pp. 155 y ss.

49. COBO, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean-Jacques Rousseau*. 1.^a ed. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 205-210 y 225-249; CALDERÓN QUINDÓS, Fernando. La mujer en la obra de Jean-Jacques Rousseau. *Revista de Filosofía*, 2005, 30 (1), pp. 165-77.

50. Mary Wollstonecraft, aunque no del todo roussoniana, lo exigió así. Véase WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Traducción de Marta Lois González. 1.^a ed. Madrid: Istmo, 2005, Cap. XIII, Parte III.

51. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 47.

antiguos, a quienes su forma de vestir y de vivir libraba de ella»⁵². El mejor remedio era una vestimenta holgada que no impidiese el movimiento ni el crecimiento.

En otro lugar Rousseau introdujo esto como la discusión estilística entre lo gótico y lo clásico. Se refería a la educación de la mujer, comparando la moderna con la espartana⁵³. El párrafo es largo, pero bastante significativo:

Ya sabemos que la holgura de los vestidos que no molestaban al cuerpo contribuían mucho en dejar en ambos sexos esas bellas proporciones que vemos en sus estatuas, y que todavía sirven de modelo al arte cuando la naturaleza desfigurada ha dejado de proporcionárselo entre nosotros. De todas esas trabas góticas, de esas numerosísimas ligaduras que apresan por todas partes nuestros miembros, ellos no tenían ni una. Sus mujeres ignoraban el uso de esos corpiños de varillas con que las nuestras deforman su talle más que marcarlo. No puedo imaginar cómo ese abuso, llevado en Inglaterra a un punto inconcebible, no termina por hacer degenerar la especie, y sostengo que incluso el objetivo de agrado que con él se propone es de mal gusto. No es agradable ver una mujer cortada en dos como una avispa; eso choca a la vista y hace sufrir a la imaginación. La finura del talle tiene, como todo lo demás, sus proporciones, su medida [...] Cuanto constriñe y molesta a la naturaleza es de mal gusto⁵⁴.

El texto citado es de los más explícitamente estéticos en conexión con la idea del vestido de Rousseau. Partiendo del principio general de la liberación del cuerpo como base de la libertad del individuo en sociedad, introdujo argumentos formales y estilísticos relacionados con el gusto. El término «gótico» no era aún una categoría precisa de la historia de los estilos. Escritores y diseñadores como Walpole o Chippendale estaban indagándolo, aunque sin mucho rigor arqueológico⁵⁵. Para Rousseau era lo no clásico, el estilo de los godos que acabaron con el arte y la sociedad clásicas, que tan próximas estuvieron a la naturaleza. Confrontaba, pues, dos categorías referidas a la ropa: la moda en el respeto al cuerpo o en su deformación. No eran categorías descriptivas sino evaluativas: el modelo clásico era bello y bueno y el gótico feo y malo. Rousseau llevó sus argumentos al ámbito del gusto, considerando que la deformación del cuerpo podía estar de moda pero no ser de buen gusto. Dio razones formales referentes a las proporciones clásicas,

52. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, pp. 178-179.

53. LEDUC-FAYETTE, Denise. *J.-J. Rousseau et le mythe de l'Antiquité*. *Op. cit.*, pp. 71-101 (sobre el modelo espartano).

54. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 548. La moda femenina inglesa a la que se refería llenaba los cuadros de Gainsborough. Los laterales de la silueta femenina en torno a las caderas alcanzaron un desarrollo inverosímil, opuesto a la simplicidad del vestido masculino, como puede observarse, por ejemplo, en el conocido retrato del matrimonio Andrews (1748-49). Véase LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*. *Op. cit.*, pp. 132-137.

55. LEWIS, Michael J. *The Gothic Revival*. 1.st ed. London: Thames and Hudson, 2002, pp. 13-35; COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Traducción de Ignasi de Solà-Morales Rubio. 5.^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pp. 23-36.

que se debían buscar, y las tortuosas ondulaciones góticas, que había que evitar. El valor estético (la belleza) y el valor ético (la libertad) coincidían en el vestido. Como afirmó en *La nueva Eloísa*: «siempre creí que lo bueno no era más que lo bello puesto en acción; que lo uno tenía que ver íntimamente con lo otro, y que los dos tenían una fuente común en el orden de la naturaleza»⁵⁶.

Desde un punto de vista estético estas propuestas estaban en sintonía con el Neoclasicismo naciente⁵⁷. Rousseau se decantó más por el modelo espartano que por el ateniense, aunque en ambos la desnudez y la subordinación del vestido al cuerpo tenían una importante presencia. Casi todos sus argumentos sobre la necesidad de transformar el atuendo del bebé fueron usados por Winckelmann. Por la época del discurso sobre la desigualdad éste escribió uno de sus libros más importantes, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Después publicó su obra más influyente, la *Historia del arte en la Antigüedad*, donde fijó el modelo estético de la perfección formal en la Atenas de Pericles.

Los argumentos de Winckelmann en la primera obra comenzaron con la metáfora del pañal: «Tómese un joven espartano [...] que jamás en su niñez ha sido encorsetado en pañales [...] ponédlo al lado de un joven sibarita de nuestra época y júzguese entonces»⁵⁸. La reflexión sobre el pañal era el punto de partida de un planteamiento global sobre la desnudez y la vestimenta liberadora:

[...] toda deformación del cuerpo era cuidadosamente evitada [...] el entero vestido de los griegos estaba concebido de tal manera que no impusiera la menor constrictión a la acción formadora de la naturaleza. El desarrollo de la bella forma no padecía bajo ninguna de las distintas clases y diferentes piezas de nuestra actual indumentaria, ceñida y opresiva, especialmente en el cuello, en las caderas y en los muslos. Ni siquiera el bello sexo conocía entre los griegos ninguna angustiosa coerción en su tocado⁵⁹.

Aunque lo planteó como un problema de estética del vestido rococó, que hacía la belleza imposible (también Winckelmann forzó el paso desde la Pompadour a la Récamier), tampoco era todo estética para él. En su *Historia del arte en la Antigüedad* hizo depender la belleza del cuerpo y el arte griegos de su ideal de libertad política. La base de la gracia, que según afirmó «no solo se buscó en el

56. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. Traducción de Pilar Ruiz Ortega. 1.ª ed. Madrid: Akal, 2007, p. 70.

57. Véase la nota 50. Además, HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. Traducción de Justo G. Beramendi. 2.ª ed. Madrid: Xarait, 1991, pp. 57-70.

58. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. En AA.VV. *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Traducción de Vicente Jarque Soriano. 1.ª ed. Barcelona: Alba, 1999, p. 82.

59. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. *Op. cit.*, p. 83.

gesto y en la acción, sino también en las prendas de vestir⁶⁰, era que «en todas las épocas ha imperado en Grecia la libertad, incluso junto al trono de los reyes»⁶¹.

Así como el planteamiento de Rousseau giraba en torno al primitivo y el salvaje (tomando como imagen complementaria la del griego clásico), el de Winckelmann (centrado en el clasicismo griego) recurrió como imagen complementaria al salvaje. Para él el indio contemporáneo y el héroe homérico eran imágenes del mismo fenómeno, perdido en la cultura occidental moderna: «contemplad al veloz indio persiguiendo a un ciervo a la carrera: cómo se hacen fluidos sus humores, qué ágiles y flexibles sus nervios y sus músculos, que ligero el entero edificio de su cuerpo. Así es como Homero nos representa a sus héroes»⁶².

Había una diferencia entre ambos autores: la filosofía del vestido de Winckelmann no trascendió en realidad la historia de las artes plásticas⁶³, mientras que Rousseau puso en movimiento ideas sobre la totalidad de la sociedad humana. Si recurriéramos a Winckelmann, como representante del Neoclasicismo histórico, para explicar el cambio de moda durante la segunda mitad del siglo XVIII, no pasaríamos del ámbito de la ropa. Con Rousseau comprendemos mejor que se estaba produciendo una mutación global de la cultura (desde el vestido hasta las instituciones políticas) basada en la libertad. Fue esta generalidad de sus planteamientos la que se concretó en la vestimenta como símbolo de la libertad o de su falta. La demanda funcional que hemos estudiado le hizo coincidir con este Neoclasicismo naciente, pero también avanzar una propuesta que sólo dio de sí todo lo que pudo a partir de finales del siglo XVIII: la rusticidad como modo de vida⁶⁴. Lo clásico y lo rústico convergieron en Rousseau como añoranza del paraíso perdido de la desnudez y como anticipación del reino de la libertad⁶⁵.

La versión moderna de la vestimenta clásica (que implicaba ética, política y estética) estaba en lo rústico. Rousseau desarrolló una alabanza global de la rusticidad, aunque nos vamos a centrar en la ropa, donde la simplicidad formal del modelo funcionalista implicaba la negación de las artesanías relacionadas con el lujo (como el bordado o el estampado) y la simplificación de las telas.

60. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. Traducción de Herminia Dauer. Barcelona: Iberia, 1994, pp. 160 y 171.

61. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. *Op. cit.*, pp. 106 y ss. Véase HONOUR, Hugh. *Neoclasicismo*. *Op. cit.*, p. 105. También ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Traducción de Zósimo González. 1.ª ed. Madrid: Visor, 1990, pp. 86-93.

62. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. *Op. cit.*, pp. 82 y ss.

63. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. *Op. cit.*, pp. 145-160.

64. Frank E. y Fritzie P. Manuel hablan de una «utopía rústica» (*rustic utopia*) en MANUEL, Frank E. y FRITZIE, P. *Utopian thought in the Western world*. 7th ed. Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1997, pp. 436-452, especialmente p. 439.

65. Las dos direcciones confluyentes en la estética neoclásica según ASSUNTO, Rosario. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. *Op. cit.*, pp. 145-179.

Como vimos, cuando el primitivo accedió a la cultura comenzó a vestir pieles de animales elaboradas por sí mismo. Esta autonomía en el hacer apasionó a Rousseau, pues era una manera de escapar de las redes sociales. Lo rústico exigía escasa elaboración, por lo que su producción era poco social. Aunque poco después Adam Smith en su *Riqueza de las naciones* reflexionó sobre la cantidad de gente que participaba en la confección de la ropa del más modesto campesino, siempre colaboraba mucha más gente cuando el vestido era de lujo y estaba muy elaborado⁶⁶. Rousseau eligió el modelo hipotético contrario, el hacedor en soledad: Robinson Crusoe⁶⁷.

El deseo de Robinson Crusoe hubiera sido andar desnudo por su isla, aunque necesitaba protección frente al Sol. Por ello usó camisas livianas, que con el tiempo se deterioraron, lo que le obligó a «hacer el sastre, o mejor el remendón»⁶⁸. El resultado era muy parecido a lo que debieron ser las prendas confeccionadas por el primitivo, según vimos con anterioridad. Así describió el protagonista sus ensayos:

[...] guardaba las pieles de todos los animales que cazaba [...] lo primero que obtuve de esas pieles fue un gorro grande, con el pelo hacia fuera para preservarme de la lluvia; y tan bien me resultó que me animé a cortarme un traje hecho enteramente de dichas pieles, es decir, una chaqueta y calzones abiertos en las rodillas, todo muy holgado, ya que se trataba de preservarme más del calor que del frío. No debo omitir que estaban atrocemente mal hechos, pues si era mal carpintero resulté aún peor sastre. Pero me sirvieron admirablemente, y cuando la lluvia me sorprendía en un viaje, el pelo hacia fuera de mi chaqueta y gorra me mantenía perfectamente seco⁶⁹.

Robinson era la versión moderna del primitivo. Como las del primitivo, sus ropas eran de pieles de animales que él mismo sacrificó, desolló, secó, cortó y confeccionó. Sus únicos criterios fueron funcionales: no aprisionar el cuerpo y mantenerlo fresco y seco. El resultado estético estaba muy lejos del elaborado estilo rococó. Sin embargo, por eso era un modelo alternativo que tenía puntos de contacto con la nobleza clásica y con la sinceridad primitiva. Sobre todo era expresión de la liberación del sujeto respecto a las redes de los prejuicios sociales de la civilización moderna.

En el Libro Tercero de *Emilio* expuso el papel de la obra de Defoe en la educación de su pupilo. Refiriéndose al interés del caso de Robinson, a saber, que un hombre en soledad tuviera que procurarse todos sus objetos, afirmó que deseaba

66. SMITH, Adam. *La riqueza de las naciones*. *Op. cit.*, pp. 41-43.

67. Véase DíEZ, Fernando. *Utilidad, deseo y virtud. La formación de la idea moderna de trabajo*. *Op. cit.*, pp. 228-231; también PIRE, G. J.-J. Rousseau et Robinson Crusoe. *Revue de littérature comparée*, 1956, 30, pp. 479-496.

68. DEFOE, Defoe. *Robinson Crusoe*. Traducción de Julio Cortázar. 2.ª ed. Barcelona: Mondadori, 2007, p. 139.

69. DEFOE, Defoe. *Robinson Crusoe*. *Op. cit.*, p. 139.

que Emilio pensase «que él mismo es Robinson», que se viese «vestido de pieles, con un gran gorro [...] todo el grotesco atavío de la figura, menos el quitasol, que no ha de necesitar»⁷⁰.

También Rousseau quiso ser un rústico desde 1752, cuando se representó en Fontainebleau ante la corte *El adivino de la aldea*. Narró la escena de este estreno en sus *Confesiones*, construyendo un interesante simbolismo que giraba en torno a su atuendo, enfrentado a los de la corte, encabezada por aquella mujer que definió el tono de la moda en el mundo elegante: madame de Pompadour. Él iba «con la misma indumentaria descuidada de ordinario, mal afeitado y con la peluca bastante mal peinada». Esta apariencia poco cuidada fue «un acto de valor»⁷¹. Rodeado de «personas excesivamente engalanadas» en un palco donde todo el mundo lo veía, se dijo a sí mismo: «me he vestido como de costumbre, ni mejor ni peor. Si empiezo de nuevo a someterme a la opinión en algo, pronto estaré sometido realmente en todo. Para ser siempre yo mismo, no debo avergonzarme en ninguna parte de vestir de acuerdo con el estado que he elegido»⁷².

Rousseau creó un modelo para futuras generaciones: la única manera que tenía de ser primitivo en la sociedad moderna era mediante la negligencia y la ruptura de la convención. Con lo primero que nos subyugaba la sociedad era con nuestra apariencia, modelada por el vestido. Por eso el descuido de su apariencia era un símbolo personal. Si tenemos en cuenta que en aquella ocasión él fue el blanco de todas las miradas y que dejó por escrito la escena agudizando la confrontación de actitudes ante la ropa, el símbolo se vuelve social e histórico. Él se había liberado. La liberación era posible.

4. VESTIDO Y VANIDAD

Rousseau afirmó que las artes, las ciencias y la letras extendían «guirnaldas de flores sobre las cadenas de hierro con que aquellos [los seres humanos] están cargados, ahogan en ellos el sentimiento de esa libertad originaria para la que parecían haber nacido, les hacen amar su esclavitud y forman lo que se llaman pueblos civilizados»⁷³. Su sorprendente afirmación tenía dos partes: primera, que las artes nos encadenaban; segunda, que nos hacían amar esas cadenas. Amábamos nuestra esclavitud porque éramos vanidosos y nunca lo éramos tanto como cuando nos exhibíamos vestidos.

70. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 271.

71. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las confesiones*. *Op. cit.*, p. 516.

72. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Las confesiones*. *Op. cit.*, p. 517. Véase CRANSTON, Maurice. *Jean-Jacques. The early Life and Work of Jean-Jacques Rousseau. 1712-1754*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, pp. 264-270.

73. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. *Op. cit.*, p. 7.

La vanidad nos hace esclavos complacidos al escindir el ser del parecer. Cuando somos vanidosos solo nos importa lo que somos para los demás, no somos para nosotros sino para los otros en general. Buscamos la aprobación generalizada. Es el modo más directo de caer en las redes sociales, pues buscando la aprobación asimilamos valores ajenos a través de formas convencionales que no reflejan nuestro interior. El vanidoso en sociedad se convierte en máscara. Ser y parecer se escinden y el ser desaparece⁷⁴.

La vanidad introduce la desigualdad social porque busca una aprobación diferencial, mejor mientras más por encima de los demás. Es una de las causas fundamentales del lujo y su identificación con el gusto y la moda. Estar a la moda, sobre todo cuando indica lujo (es decir, alto coste de la prenda y provisionalidad de su uso), marca el estatus. Como hicieron ver Hume y Smith, estar en la cima social y ser observado allí era la mejor manera de asegurarse la estima⁷⁵.

En este contexto Rousseau analizó el vestido como uno de los principales estímulos de nuestra vanidad; con él la red social nos atrapaba y exhibía como ser para otro. Anticipó así la idea del «vestido como expresión de la cultura pecuniaria», expuesta por Thorstein Veblen en su *Teoría de la clase ociosa*. Éste afirmó que «nuestro atavío está siempre en evidencia y ofrece a la vista de todos los observadores una indicación de nuestra situación pecuniaria»⁷⁶.

El vestido como agente de la vanidad era el complemento del vestido como causa de la pérdida de libertad. En el apartado anterior vimos en qué sentido el vestido esclavizaba y cómo se podían buscar alternativas funcionales inspiradas en la Antigüedad, lo rústico y lo primitivo. Este apartado va a ser más estético porque la vanidad en el vestido se desarrolla mediante la moda, definida por las transformaciones ornamentales que fijan la imagen social de la persona. Estar a la moda es coincidir con los valores visuales y económicos de los que ocupan la cima social. Por ello la alternativa de Rousseau fue el minimalismo formal, la reducción máxima del ornamento y el coste de las telas, complemento del funcionalismo⁷⁷.

En *Emilio* Rousseau desarrolló con detalle el tema de la vanidad en el vestido. Su proyecto pedagógico para neutralizarla consistía en hacerla incómoda durante la niñez, cuando aún no se estaba dispuesto a sufrir la incomodidad que imponía a nuestro cuerpo el querer situarnos en la cima social. Criticando a las madres que prometían como recompensa a sus hijos trajes de telas lujosas y ricos adornos o amenazaban vestirlos con ropas rústicas, afirmó:

74. STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo*. Op. cit., pp. 25-31.

75. SMITH, Adam. *La teoría de los sentimientos morales*. Op. cit., p. 139; HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Op. cit., p. 88.

76. VEULEN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. Op. cit., p. 178.

77. Sobre la vanidad en la historia del vestido véase RIBEIRO, Aileen. *Dress and Morality*. Oxford: Berg, 2003, pp. 95-118.

No solo ciegas madres prometen a sus hijos aderezos por recompensa; vemos incluso ayos insensatos amenazando a sus alumnos con una vestimenta más tosca y más simple como un castigo. Si no estudiáis mejor, si no cuidáis mejor vuestras ropas, os vestirán como a ese niño aldeano. Es como si les dijese: sabed que el hombre solo es algo por su ropa, que todo vuestro valor está en la vuestra⁷⁸.

Por una parte la tela lujosa, trabajada y ornamentada; por otra el traje simple, mínimo y rústico. Lo peor era que se introducía la comparación y, con ella, la vanidad, el deseo de ser apreciado por lo que vestimos y no por lo que somos. Por ello afirmó con Saint-Preux en *La nueva Eloísa* que en el mundo de la gran ciudad no eran los seres humanos los que hablaban, pensaban u opinaban, sino su vestido⁷⁹.

Este defecto social de la ropa se basaba en una deformación de la simpatía, tema estético fundamental de la ilustración escocesa. Hume afirmaba que la experiencia estética se producía cuando veíamos un objeto que le resultaba útil a alguien y anticipábamos con nuestra imaginación la vivencia de su bienestar. Adam Smith dio a esta idea una vuelta de tuerca, haciéndola casi una paradoja moral:

En todos los tiempos los vicios de los personajes importantes han sido aceptables para las mentes superficiales. Los asocian no solo con el esplendor de la fortuna sino con muchas virtudes relevantes que atribuyen a sus superiores [...] En cambio, las virtudes de las clases inferiores del pueblo, su parsimoniosa frugalidad, su esforzada laboriosidad y su rígida adhesión a las reglas, les parecen mezquinas y desagradables⁸⁰.

En otro lugar explicó esto recurriendo a la idea de que la pompa nos fascina, prefiriendo por lo común «los ricos y poderosos» a «los sabios y los virtuosos»⁸¹. Eso era así por la estética del lujo, la riqueza y el adorno, de la que quedamos prendados. No era que Smith aceptase esto, aunque lo describió sin demasiada crítica. Esta fue la situación que Rousseau expuso como peligrosa e indeseable, diagnosticándola con el vestido⁸². Para desarraigar esta vivencia del corazón humano propuso utilizar el vestido de otra manera. Su plan era separar el lujo de

78. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., pp. 179-180.

79. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. Op. cit., p. 265.

80. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. Op. cit., p. 360; HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Op. cit., pp. 490 y ss.

81. SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. Op. cit., p. 406.

82. Véase nota 12; también HUNDERT, Edward. Mandeville, Rousseau and the Political Economy of Fantasy. En BERG, Maxine y EGER, Elizabeth (eds.). *Luxury in the Eighteenth Century. Debates, Desires and Delectable Goods*. 1.st ed. New York: Palgrave MacMillan, 2003, pp. 28-40; también CALDERÓN QUINDÓS, Fernando. La polémica del lujo en Rousseau y los enciclopedistas. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2004, 12, pp. 17-26. Una posición mediadora entre Rousseau y Smith es la de FERGUSON, Adam. *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil*. Op. cit., pp. 309-314.

la utilidad, dejando de lado la conexión entre ambos. Nada mejor que leerlo a él directamente:

Si tuviera que arreglar la cabeza de un niño así echado a perder, me cuidaría de que sus ropas más ricas fueran las más incómodas, que siempre se sintiera molesto, siempre constreñido, siempre sujetado por ellas de mil maneras: haría que la libertad y la alegría desaparecieran ante su magnificencia; si quisiera participar en los juegos de otros niños vestidos con mayor sencillez, todo cesaría, todo desaparecería al instante [...] lo volvería tan esclavo de su traje dorado que lo convertiría en el azote de su vida, y el vería con menos espanto el más negro de los calabozos que los aderezos de sus galas. Mientras no hayamos esclavizado a nuestros prejuicios al niño, estar a sus anchas y libre será siempre su primer deseo; el vestido más sencillo, el más cómodo, el que menos lo ata será siempre el más precioso para él⁸³.

Para desconectar las ideas sociales unidas por Smith (la vanidad, la imagen y la posición social) Rousseau invirtió su relación: el lujo sería incómodo y esclavo y la sobriedad rústica, cómoda y libre. Este correctivo agudizaba la usual negación de la libertad corporal en el momento en el que el niño aún no había sucumbido al prejuicio público, cuando la vanidad no había aflorado del todo y el sentimiento de libertad a través del movimiento corporal tenía más fuerza que el deseo de prestigio a través de la sujeción a una imagen pública.

Rousseau propuso otras medidas políticas, sociales y estéticas contra la vanidad en el vestir que se refieren a las telas y sus acabados⁸⁴. Las telas básicas pero cómodas, trabajadas según exigía su función, eran mejores que las muy elaboradas que esclavizaban, a través de la vanidad, a quien las vestía. Este prejuicio lo apoyaba el Estado en la sociedad evolucionada. Introdujo aquí el concepto crítico de «necesidad inducida», el deseo de lo que no era necesario porque el prejuicio social nos condicionaba⁸⁵. La vanidad era el agente y el resultado de este proceso. Por ello Rousseau propuso dos acciones alternativas y complementarias en el proceso educativo: que el Estado limitara el lujo, en este caso la opulencia de las telas y la finura de sus acabados; y que introdujera prejuicios contrarios a los existentes, haciendo que la simplicidad rústica y el valor social fueran directamente proporcionales en la apreciación de las prendas. Hizo otra propuesta: que la significación pública de las ropas fuera coherente con la virtud del ciudadano, lo que veremos después.

Se preocupó, pues, por la naturaleza, calidad y fabricación de los tejidos. Desde que el ser humano comenzó a vestirse con las pieles de los animales hasta

83. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 180.

84. Sobre las telas y su tratamiento desde el Renacimiento hasta la época de Rousseau véase VV.AA. *The Early Modern Period*. En JENKINS, David (ed.). *The Cambridge History of Western Textiles*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 395-716.

85. Por ejemplo, ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. *Op. cit.*, nota a, p. 37.

las refinadas sedas del siglo XVIII, su desarrollo fue uno de los indicativos más claros de la evolución de la cultura. Por ello propuso el control de la calidad y el trabajo de las telas. Ambos problemas eran el mismo en el siglo XVIII, pues las telas valiosas se trabajaban mucho y las comunes poco. Rousseau utilizó para las telas de calidad muy trabajadas el adjetivo «dorado» en sentido crítico y despectivo. Era un término conectado con la cultura rococó y su dorado universal de materiales baratos.

El término aplicado a la ropa apareció ya en su primer discurso, donde confrontó el «hábito rústico de un labrador» con los «dorados de un cortesano»⁸⁶. Este aparentaba gusto y elegancia (lo que era discutible) pero carecía de fuerza, vigor y virtud. Eran los mismos argumentos que hemos visto en la anterior cita de *Emilio*, donde buscaba hacer al niño vanidoso esclavo de su «traje dorado». Rousseau proponía la sustitución de lo fastuoso por lo noble, de lo rebuscado y caro por lo digno. Había maneras de conformar la propia imagen que no se basaban en el exceso y que eran estéticamente atractivas y éticamente valiosas. Lo primero porque causaban admiración; lo segundo porque reflejaban al ser humano tal y como era en sí mismo. Era el sentido de su consejo a los polacos:

No descuidéis un cierto decoro público; que sea noble, imponente, pero que la magnificencia recaiga más en los hombres que en las cosas [...] Ello confiere a la autoridad un aire de orden y de regla que suscita confianza [...] Lo único a evitar en el aparato de las solemnidades son los oropeles, el ir de relumbrón y las galas tan en boga en las cortes⁸⁷.

Inmediatamente después citó la costumbre romana de vestir lujosamente a los vencidos en las entradas triunfales en Roma, encadenándolos con cadenas de oro. Esa fue su definición del lujo, aunque ya no se ocultaban las cadenas de hierro con flores, como propuso en su primer discurso, sino que se exhibían las de oro. Eso era la vanidad.

El relumbrón, el oropel, el mundo del lujo simbolizado en el dorado eran para Rousseau afeminados. Su uso del adjetivo es hoy discutible porque remite a su idea de que la sociedad debía girar en torno al padre⁸⁸. No obstante, por afinar conceptualmente diremos que Rousseau identificaba afeminamiento no tanto con la mujer cuanto con la pérdida del vigor corporal. Si definió en parte la libertad como movilidad corporal, entonces el cuerpo apesado y blando era afeminado. «Afeminado» no era lo mismo que «femenino». La mujer no tenía por qué ser afeminada, como tampoco el hombre viril, aunque sólo esto último era negativo, el

86. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Op. cit., p. 9.

87. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*, en *Proyecto de Constitución para Córcega. Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. Traducción de Antonio Hermosa Andújar. 1.ª ed. Madrid: Tecnos, 1988, p. 66.

88. Véase nota 46.

resultado, no la causa, de la ropa que vestimos. En su *Carta a D'Alembert* afirmó que la introducción del teatro en Ginebra llevaría a medio plazo a la sustitución de la rusticidad ginebrina por la sutil superficialidad de París, perdiéndose la cultura viril y educándose a los niños de manera sedentaria en espacios interiores protegidos del sol, el viento y la lluvia. El resultado era que:

En mi último viaje a Ginebra he visto algunos de esos jóvenes damiselas, con el vestido pegado al cuerpo, los dientes blancos, las manos rollizas, la voz aflautada, llevando de la mano una bonita sombrilla verde [...] En mis tiempos éramos más groseros⁸⁹.

Más que un rechazo del afeminamiento, la defensa de lo grosero exigía que se acabase con la moda en la ropa. No porque la grosería fuera valiosa en sí misma, sino porque era el mejor antídoto social contra el lujo. Esto lo especificó con claridad en su proyecto de constitución para Polonia al hablar de las insignias que significaban la posición de los ciudadanos en una escala pública de servicios prestados, no de «favor de los reyes»⁹⁰. Elaboró una emblemática de sus materiales (en torno al oro, la plata y el acero) basada en la relación inversa entre el precio material del distintivo y el lugar social de quien los vistiese. La propuesta se basaba en que «las condecoraciones e insignias que son su divisa tienen más bien un aire de perifollo y de adorno femenino que habremos de evitar en nuestra institución»⁹¹. Con ello quería desvincular la conciencia social de la vanidad, neutralizando el valor de su emblema, el dorado. Por ser más grosero, el acero era más valioso socialmente.

Cuando se empezaba en el servicio público se proporcionaba una placa de oro con la inscripción *Spes Patriae*⁹². En el segundo grado el distintivo vestido era de plata con las palabras *Civis Electus*⁹³. En el nivel tercero, el más honroso porque ratificaba años de servicio público, era de acero con la inscripción *Custos Legum*⁹⁴. Rousseau se inspiró en la Roma republicana, donde la relación entre los signos vestidos y el servicio social prestado era según él coherente. En *Emilio* la expuso como un modelo de lenguaje de signos a través de la ropa: «un trono, un cetro, un vestido de púrpura, una corona, una diadema eran para ellos cosas sagradas:

89. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Traducción de Quintín Calle Carabias. 1.ª ed. Madrid: Tecnos, 1994, p. 139.

90. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. *Op. cit.*, p. 132.

91. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. *Op. cit.*, p. 132.

92. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. *Op. cit.*, p. 132-133.

93. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. *Op. cit.*, p. 133.

94. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. *Op. cit.*, p. 135.

estos signos respetados volvían venerable para ellos al hombre que veían adornado así [...] ¡Cuánta atención en los romanos a la lengua de los signos! Ropas diversas según las edades, según las condiciones, togas, sayas, pretextas, bulas, laticlavias⁹⁵.

Había que inspirarse en Roma, identificar la ropa con la condición del ciudadano y no permitir signos subjetivos basados en la vanidad personal. Lo que buscaba Rousseau con esto era la institucionalización de lo rústico: mientras más alto se estuviera en la sociedad (lo que quería decir: mientras más se la hubiera servido y se la sirviese), menos valor había de tener el distintivo. Puso su estética minimalista al servicio de una política moral. Era el camino hacia una implantación global del minimalismo estético y funcional corrector de la vanidad. La prioridad de los oficios útiles y la regulación pública del lujo eran medios técnicos para esto, lo que tendría un gran impacto sobre la producción y el consumo de la ropa.

La vanidad se desarrollaba a causa de lo que Veblen denominó «consumo ostensible»⁹⁶. Consistía en la exhibición del coste de producción de las prendas, haciendo patente la cualificación y número de los artesanos, la rareza de sus materiales o la lejanía de su origen. La utilidad jugaba un papel menor en estos productos, vinculados más con la imagen que con el uso. Rousseau criticó esto al decidir sobre el trabajo de Emilio, rechazando la relación inversa entre utilidad y prestigio del oficio⁹⁷. La actividad de su pupilo debía basarse en la premisa de que «jamás querrá gastar su tiempo en trabajos de ningún valor, y no reconocerá a las cosas otro valor que el de su utilidad real; necesita un oficio que pueda servir a Robison en su isla»⁹⁸.

Trabajaría en aquello que no sirviera a la vanidad de los clientes; sería artesano, importando más la mecánica manual que el talento, la satisfacción de las necesidades del cuerpo que las del alma⁹⁹. Fijó esto como un criterio para la estimación social de las ocupaciones, de manera que muchos oficios se vieron afectados, entre ellos los relacionados con el vestido suntuario, sobre todo el bordado y afines, todas ellas «profesiones odiosas, fútiles o sujetas a la moda [...] que nunca es necesaria y que puede resultar inútil de un día para otro»¹⁰⁰.

Rousseau no quería que su pupilo vendiera «a las señoras cintas, pompones, redecillas, felpilla, esos delicados adornos», sino que golpease el yunque

95. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, pp. 480-481.

96. VEBLÉN, Thorstein. *Teoría de la clase ociosa*. *Op. cit.*, pp. 90-119.

97. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 273. Tal vez la mejor justificación de esta relación criticada por Rousseau la presentó en el contexto de la Ilustración francesa Jean-François Marmontel. MARMONTEL, Jean-François. *Arte. Artes Liberales*. En VV.AA. *Arte, gusto y Estética en la Encyclopédie*. Traducción de Joseph Monter y Marc Borràs. 1.ª ed. Valencia: MuVIM, 2005, pp. 39-46.

98. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 293.

99. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, pp. 288-290.

100. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, pp. 291-293.

y manejara el hacha y la sierra¹⁰¹, actividades viriles. «Viril» implicaba rudeza, esencialidad artesanal, funcionalidad y minimalismo estético frente a inutilidad y exceso ornamental. De nuevo el calificativo no era demasiado afortunado, aunque su significado quedaba claro en la época.

El gusto al uso producía objetos suntuarios y de exhibición al servicio de la vanidad personal que buscaba posicionarse socialmente. Estos objetos tenían una vida precaria, sometida a la obsolescencia de la moda. Lo correcto era producir objetos duraderos y desvinculados del cambio de imagen personal. Dada la importancia que Rousseau concedió a este tema, lo que en *Emilio* era una orientación privada sobre la elección de oficio lo llevó en otros escritos al ámbito de la regulación pública. El deber del Estado no era fomentar la vanidad y el desequilibrio, sino obstaculizarlos.

En su *Discurso sobre la economía política* afirmó que uno de los fines primordiales de las instituciones políticas era prevenir la desigualdad de las fortunas. Por eso no tenían que favorecer «las artes de diversión y de pura industria» a expensas de «los oficios útiles»¹⁰². Como medida contraria a este prejuicio social, dominante en la primera mitad del siglo XVIII, propuso que se establecieran «fuertes tasas por la servidumbre, espejos, arañas y muebles, sobre los tejidos y dorados, patios y jardines de mansiones [...] sobre todos aquellos objetos de lujo, diversión y ociosidad que a todos maravillan y que no pueden ocultarse por cuanto su único uso es mostrarse y serían inútiles si no se vieran»¹⁰³.

El vestido y los dorados formaban parte de una forma de vida suntuaria más amplia, de la que era su dimensión más conspicua, la que más exhibía a los sujetos y fomentaba su vanidad personal. La medida de tasarlos era preventiva y reformadora de este estado de cosas. En planteamientos posteriores Rousseau fue más radical y propuso su prohibición como parte del veto más general al lujo, pues, tal y como afirmó en el *Contrato social*, «los trajes mismos son un elemento de lujo» y, en tal sentido, se vestían sólo por el adorno y la brillantez¹⁰⁴.

La mejor manera de controlar esto institucionalmente era fijando sus límites en las constituciones, como hizo él en su proyecto para Córcega, basado en el desarrollo de formas de vida rústicas. El fundamento económico del estado corso era el fomento de la producción de materias primas y de la elaboración con ellas de bienes de uso necesario. Era el equivalente estatal de la situación del primitivo:

101. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 296.

102. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre la Economía política*. Traducción de José E. Candela. 1.ª ed. Madrid: Tecnos, 2001, pp. 28 y ss.

103. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre la Economía política*. Op. cit., pp. 53 y ss.

104. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *El contrato social o Principios de derecho político*. Traducción de María José Villaverde. 1.ª ed. Madrid: Tecnos, 1988, p. 81.

Cuanto más se eliminen las artes ociosas, las artes de adorno y de molicie, tanto más habrán de favorecerse las útiles [...] necesitamos tejedores, obreros capaces de trabajar la lana en lugar de bordadores o recamadores de oro.

Se empezará por asegurarse las materias primas necesarias [...] la lana, el cuero, el cáñamo y el lino¹⁰⁵.

Había que asegurar estatalmente la prioridad del agricultor sobre el tejedor y de este sobre el bordador o el recamador, dando así prioridad a lo útil frente a lo suntuario, a lo usado frente a lo exhibido, al bienestar y la igualdad frente a la vanidad y el desequilibrio. La transformación social sólo era posible sin vanidad y, por ello, debía comenzar por la reforma del sistema de la moda, con todo lo que este llevaba consigo. Esto lo desarrolló más en su proyecto para Polonia, donde buscó favorecer las ocupaciones de primera necesidad, reducir el lujo y obstaculizar la ostentación mediante un sistema de impuestos y prohibiciones:

Es necesario que la imposición sea proporcional, hasta el punto que la dificultad del fraude sobrepase su beneficio; por tanto, nunca se tase lo que fácilmente puede ser escondido, como encajes y joyas: mejor prohibir llevarlos que importarlos¹⁰⁶.

No discutimos si era una medida interesante o deseable, solo apuntamos la importancia que le dio al vestido, tanta como para considerarlo un asunto de interés nacional y legal. Lo que quería regular no era la riqueza material y la cantidad de trabajo de la prenda, sino el grado de vanidad que estimulaba, pues si se podía poseer pero no exhibir (como parte de la propia imagen) su valor quedaba neutralizado.

Hemos visto que Rousseau desarrolló una concepción funcionalista del vestido al servicio de la libertad del individuo, comenzando por el sentimiento de su libertad corporal. Esta desataba las cadenas que los prejuicios sociales imponían al sujeto, que los asumía a través de la búsqueda de una imagen socialmente aceptable, es decir, a través de la vanidad. La limitación de la misma nos ha llevado al complemento de la concepción funcionalista del vestido, a saber, a una estética de mínimos formales y estilísticos, considerada por Rousseau como uno de los puntales básicos en la reforma ética y social de la perversa sociedad moderna. A continuación pasaremos al tercer momento de sus reflexiones sobre el vestido, su conexión con la virtud.

105. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Proyecto de Constitución para Córcega*, en *Proyecto de Constitución para Córcega. Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. Traducción de Antonio Hermosa Andújar. 1.ª ed. Madrid: Tecnos, 1988, p. 33; véase PUTTERMAN, Ethan. *Rousseau, Law and the Sovereignty of the People*. 1.ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 122-145.

106. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia y su proyecto de reforma*. *Op. cit.*, p. 121.

5. VESTIDO Y BONDAD

Rousseau reflexionó sobre la relación entre el vestido, la bondad y la virtud especialmente en el Libro V de *Emilio*, en su *Carta a D'Alembert* y en *Julia, o la nueva Eloísa*. Este tema lo desarrolló en gran medida en relación con la imagen de la mujer, aunque sus implicaciones eran más globales: la ropa debía mostrar lo que somos por nosotros mismos, no lo que los demás piensan que somos; no debía ocultar sino revelar, ni ser máscara sino emisaria. Por decirlo con palabras de Starobinski, no debía ser el obstáculo sino la transparencia.

Nuestro autor desarrolló una noción de la bondad moral que no se refería a una manera perceptible de comportarse. La bondad no residía en el comportamiento moralmente correcto en sí mismo sino en que el mismo manifestase nuestra condición. Siempre podía ser una máscara tras la que nos ocultábamos. Para que hubiese bondad la relación entre lo que nuestros actos muestran y lo que somos debía ser de expresión. No era que todo comportamiento que nos expresase fuera bueno, no al menos en la cultura desarrollada, pero sí en la época primitiva, cuando el ser humano era bueno por naturaleza y se comportaba según su condición en una situación en la que sus necesidades vitales eran pocas y podían ser satisfechas sin desposeer a nadie. En la cultura había muchas necesidades no satisfechas. Algunos consumían superficialidades y muchos no tenían lo necesario. Por ello la condición del ser humano estaba deformada. Si se expresara directamente usurparía los derechos de los demás a lo necesario¹⁰⁷.

Eso hacía que en la cultura deformada el disimulo fuera necesario. Rousseau opuso la virtud al disimulo. La virtud era necesaria en el estado de civilización (no en el de naturaleza) porque había que dominar y limitar ciertos impulsos que privarían a los demás de lo básico. Este autodomínio no era una máscara, pues no consistía en mostrar que se era lo que no se era sino en limitar el impulso innato por el bienestar, que estaba desviado. Lo mejor era que los propios impulsos se pudieran manifestar en sociedad sin limitación porque no chocaran con los demás. Eso podía lograrse con la educación, como mostró en *Emilio*. Ella eliminaría la mascarada social y la teatralización de la vida moral, con todo su *atrezzo*.

En *La Nueva Eloísa*, Saint Preux analizó la moda parisina, según él diseñada para ocultar los defectos remodelando una imagen que no se correspondía con la realidad¹⁰⁸. Su característica fundamental era su generalidad, pues se extendía a hombres y mujeres y a distintos estamentos sociales¹⁰⁹. Era notable lo rápido que cambiaba, prefiriéndose el adorno no demasiado caro y fácil de sustituir a

107. Véase DELANEY, James. *Rousseau and the Ethics of Virtue*. 1.st ed. London: Continuum International, 2006, especialmente a partir de la página 41. Además, aunque no trata a Rousseau sino a su entorno, DÍEZ, Fernando. *Utilidad, deseo y virtud*. *Op. cit.*, pp. 103-107.

108. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 298.

109. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 299.

los materiales costosos, sustituidos con menos frecuencia¹¹⁰. Esto le condujo a una reflexión bastante actual: la obsolescencia de la moda lleva a la de las personas que se someten a ella y, con esto, a la fragmentación de las relaciones sociales. Era una perversión de la cultura que tenía lugar especialmente en las grandes ciudades:

[...] en ellas los hombres se transforman en otros [...] la sociedad les da, por así decirlo, un ser diferente al suyo. Esto es cierto sobre todo en París, y sobre todo en relación con las mujeres, para quienes la única existencia que les preocupa viene dada por las miradas del prójimo [...] usted cree estar viendo a una parisina, pero en su lugar no ve sino un simulacro de la moda¹¹¹.

Esta situación impedía el tratamiento personal de los sujetos y el establecimiento de vínculos duraderos, sobre todo entre los sexos:

todos los hombres son poco más o menos el mismo hombre, todas las mujeres la misma mujer; todas esas muñecas salen de la misma tienda de modas; no hay que escoger, solo coger, cómodamente, lo que cae a mano¹¹².

El sistema de la moda era propio de una sociedad que se basaba en el consumo como medio de diferenciación social¹¹³. Su problema fundamental era que configuraba la imagen personal según estándares de valor cambiantes. Su evolución en ciclos temporales cortos implicaba que aquella era objeto de consumo, que las personas eran tan obsoletas como las cosas. Esto no solo impedía la definición de la propia identidad, sino el reconocimiento de la del otro, quien también se fabricaba en serie, se usaba y se sustituía. La cultura material del usar y tirar fue posterior a Rousseau, pero no el sistema acelerado de la moda. Su diagnóstico tiene el valor de permitir comprender que la fugacidad creciente de las relaciones personales en el mundo moderno hace difícil el establecimiento de los valores morales.

El sistema de la moda no era hermoso ni bueno porque era la institucionalización de la deformación de sí mismo y de los demás: «París, esa pretendida sede del buen gusto, es quizás el lugar del mundo en el que menos buen gusto hay, puesto que todos los cuidados que se toman para agradar desfiguran la

110. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 299.

111. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 304. Sobre la teatralización de la vida urbana según Rousseau véase SENNET, Richard. *El declive del hombre público*. Traducción de Gerardo di Masso. 1.ª ed. Barcelona: Península, 2001, pp. 260-276; también ELLISON, Charles E. Rousseau and the Modern City: The Politics of Speech and Dress. *Political Theory*, 1985, 13 (4), pp. 497-533.

112. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 303.

113. Véase BREWARD, Christopher. *The Culture of Fashion. A New History of Fashionable Dress*. 1.ª ed. Manchester: Manchester University Press, 1995, pp. 109-144, aunque da más importancia al comercio que al consumo.

verdadera belleza»¹¹⁴. Si la bondad era mostrar lo que se era y la belleza expresión de la interioridad, entonces el sistema de la moda no era bueno ni bello, ni virtuoso sino perverso, pues deformaba el desarrollo orgánico para engañar y dominar a los demás. Saint-Preux en *La Nueva Eloísa* denunció que la imagen que la «buena» sociedad demandaba de la mujer no se correspondía con sus méritos reales. La deformación estética implicaba la degeneración moral:

Toda esta apariencia externa me parece a mí que es como sus miriñaques y su carmín: son vicios de exhibición que hay que tener en París, y que en el fondo ocultan en ellas el sentido común, la razón, la humanidad y la bondad natural [...] me disgustan por todo lo que caracteriza a su sexo, que han desfigurado¹¹⁵.

Si desapareciera el sistema de la moda y se permitiera a las parisinas mostrarse no como se esperaba que fueran sino como realmente eran, en un mundo además en el que las necesidades inducidas no existieran, el resultado sería la belleza y la bondad. Este problema de la moda era la manifestación más evidente de una situación antropológica y social global de las culturas desarrolladas:

Se aprende a defender con arte la causa de la mentira, a quebrantar a fuerza de filosofía todos los principios de la virtud, a pintar de sutiles sofismas sus pasiones y sus prejuicios, y a dar al error un cierto aire de moda según las máximas del día [...] Nadie dice nunca lo que piensa, sino lo que conviene que piensen los demás; y el aparente celo por la verdad no es en ellos más que la máscara del interés¹¹⁶.

Que con todo esto se impidiera la belleza puede que no fuera demasiado problemático. Que se obstaculizara el comportamiento moral sí requería una respuesta rápida y drástica. Para Rousseau el criterio del comportamiento moral era el siguiente: «no digas ni hagas nunca nada que no quieras que todo el mundo vea y oiga». Si en vez de eso nos guiamos por las reglas de comportamiento prefijadas por el decoro, entonces la moral es inviable: «el decoro no es sino la máscara del vicio; ¡donde reina la virtud el decoro es inútil!»¹¹⁷. Las reglas de este comportamiento basado en el disimulo y la máscara comenzaban configurando la imagen personal a través del atuendo, con las pautas estilísticas de la sociedad corrompida. Por eso la reforma del vestido podría propiciar la recuperación de la visión moral de la existencia.

Rousseau se opuso al sentido teatral de la existencia, que daba una gran importancia al vestido. Por eso quiso evitar el desarrollo del teatro en sociedades que no seguían tan decididamente el sistema de la moda. El teatro en sí mismo no

114. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 305.

115. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 309; véase JONES, Jennifer. Repackaging Rousseau: Femininity and Fashion in Old Regimen France. *French Historical Studies*, 1994, 18 (4), pp. 939-967.

116. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 265.

117. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 471.

era perjudicial, pero sí el sistema vital que estimulaba, que sustituía la virtud del trabajo por el vicio de la ostentación. Algunos de sus argumentos giraron en torno a la ropa. Enumerando los perjuicios que tendría el teatro en una sociedad sobria y minimalista como la ginebrina, se refirió al cambio de ropa del hombre y de la mujer. En el caso del hombre:

[...] un obrero no va a una asamblea con la ropa de trabajar: hay que coger más a menudo el traje de los domingos, cambiarse muda con más frecuencia, empolvarse, afeitarse, y todo eso cuesta tiempo y dinero¹¹⁸.

Los inconvenientes crecían cuando este uso social se extendía a la mujer, pues entonces se pasaba del gasto al lujo:

Las mujeres de los montañeses, que primero van a ver y luego a que las vean, queirán ir bien arregladas, y además con distinción [...] de ahí nacerá en seguida una emulación en joyas y vestidos que arruinará a sus maridos, o que puede que los contagie a ellos [...] Quinto perjuicio: introducción del lujo¹¹⁹.

El problema no era solo que con ello se deformaba el sistema productivo ginebrino, sino que además se introducía la perversión moral que cubre «con un barniz de buenos modales la fealdad del vicio»¹²⁰, pues las mujeres en el teatro se exponían «ataviadas de la mejor manera, puestas en el escaparate de los palcos como si estuvieran en una tienda esperando compradores»¹²¹.

El envés de la obsolescencia de las relaciones personales en el sistema global de la moda era que toda la sociedad se volvía teatral, lo cual era perverso. Rousseau desarrolló ideas similares a las de Diderot en su *Paradoja del comediante*: el actor era un profesional del disimulo que representaba papeles que no sentía¹²². Al convertirse en un modelo social hacía que la sociedad fuera una mascarada. El influjo social del actor se derivaba de la ropa que lo disfrazaba de altos personajes¹²³. Era perverso que olvidáramos que no se representaba a sí mismo ni hablaba en su propio nombre, que el hombre y el personaje eran distintos, algo inaceptable para la sociedad real¹²⁴.

118. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 78.

119. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 79. Véase HOBSON, Marian. *The Object of Art. The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 139-208.

120. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 80.

121. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 138.

122. DIDEROT, Denis. Paradoja del comediante. En *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Madrid: Mondadori, 1990, p. 125.

123. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 100.

124. POLITZER, Robert L. Rousseau on the Theatre and the Actors. *Romantic Review*, 1955, 46 (4), pp. 250-257.

Hacían falta medidas personales, sociales e institucionales. Una de ellas era estética: la neutralización de la moda mediante la recuperación y defensa de lo rústico, el estilo más natural, el que menos cambiaba y engañaba porque nos mostraba como éramos. Cuando se quejó de la exposición de las mujeres en los palcos de los teatros como en un escaparate, Rousseau rechazó las modas francesas con el siguiente argumento:

[...] el desprecio de los antiguos usos resultará de la adopción de los nuevos. Todo eso sustituirá en seguida nuestra antigua simplicidad por la agradable vida de París y las modas de Francia, y tengo mis dudas de que los parisinos en Ginebra conservaran mucho tiempo el gusto por nuestro gobierno¹²⁵.

Cambiar el vestido era cambiar las costumbres y transformar estas revolucionar la sociedad¹²⁶. Al pasar de la simplicidad rústica del campo a la complejidad adornada de los salones urbanos se cambiaba el hábito de mostrarse como se era por hacerlo de manera diferente, lo que imposibilitaba la República, basada en la franqueza y la transparencia; también se obstaculizaba la libertad, no tanto porque la moda se impusiera sino porque hacía deseable la subordinación. En el caso de los ginebrinos se trataba de un injerto que no casaba bien con su naturaleza industriosa y funcional; por ello, «el lujo de los otros pueblos les hace menospreciar su antigua sencillez; la orgullosa libertad les parece poca cosa; se forjan cadenas de plata, no como atadura sino como adorno»¹²⁷.

Para ser bueno y virtuoso había que ser rústico. Todo debía comenzar por la reforma estética. Rousseau indicó en algunos lugares el estilo hacia el que la sociedad debía dirigir sus pasos. Elaboró dos modelos culturales, Julia y Sofía, de domesticidad rústica basada en la modestia¹²⁸, que no implicaban no querer gustar sino gustar por lo que se era, estando fuera de lugar la máscara y la obsolescencia. Estéticamente el resultado era una belleza superior a la que surgía de los dictámenes de la moda. Tanto Sofía como Julia eran modestas y bellas en ese sentido.

El tema lo trabajó bastante en el caso de Sofía y representaba la alternativa de Rousseau al sistema de la moda. No negó el adorno, pero lo desvinculó del lujo. Lo rechazaba cuando estaba al servicio de la máscara, pero no si, dentro de los límites del utilitarismo funcionalista, manifestaba al sujeto, como sucedía con Sofía. Afirmaba, desde su patriarcalismo, que a la mujer le preocupaba más el adorno que al hombre porque atendía más a la mirada de los otros¹²⁹, lo que hacía que

125. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 138.

126. FERMON, Nicole. *Domesticating Women, Civilizing Men: Rousseau's Political Program*. *Sociological Quarterly*, 1994, 35 (3), pp. 431-441.

127. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 702.

128. KUSTER, Friederike. *Sophie oder Julie? Paradigmen von Weiblichkeit und Geschlechterordnung im Werk Jean-Jacques Rousseaus*. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1999, 47 (1), pp. 13-33.

129. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, pp. 546-547.

la confección de ropa fuera una de las ocupaciones que más le interesaba. Desde niña adornaba su muñeca y se proyectaba en ella. Gran parte de las actividades a las que se dedicaba Sofía de soltera estaban relacionadas con los acabados de sus vestidos, que confeccionaba, como el salvaje primitivo, por y para sí misma. Estas artesanías se relacionaban con el adorno en su nuevo sentido. A partir de aquí Rousseau propuso lo siguiente:

[...] la costura, el bordado, la puntilla vienen por sí mismas. La tapicería ya no atrae tanto su gusto. Los muebles les quedan demasiado lejos, no se refieren a la persona, se refieren a otras opiniones. La tapicería es entretenimiento de mujeres, las jóvenes nunca sentirán demasiado placer por ella.

El paso siguiente era aprender el dibujo y aprovechar este conocimiento, aunque según los intereses de la alumna:

[...] no quería yo que las aplicaran al paisaje, menos todavía a la figura. Follajes, frutos, flores, paños, todo lo que puede servir para dar un contorno elegante a los atuendos y a hacer por sí mismas un patrón de bordado cuando no lo encuentran de su gusto, eso les basta¹³⁰.

Al final abarcaría todos los aspectos de la confección de vestidos:

Lo que Sofía sabe mejor [...] son las labores de su sexo [...] como cortar y coser sus vestidos. No hay labor de aguja que no sepa hacer y que no haga con placer; pero el trabajo que prefiere a cualquier otro es el encaje, porque no hay ninguno que dé una actitud más agradable¹³¹.

En otro lugar abundó en torno a las habilidades de Sofía (de la mujer en general) en el acabado final de sus vestidos:

Dad a una joven que tenga gusto y que desprecie la moda, cintas, gasas, muselina y flores; sin diamantes, sin borlas, sin encajes, ha de preparar un atuendo que la hará cien veces más encantadora de lo que hubiesen logrado todo los brillantes trapos de la Duchapt¹³².

En sus planteamientos el vestido jugaba un papel de gran importancia en la modelación de la imagen de la mujer. De Sofía, que «posee una fisonomía que promete un alma y que no miente»¹³³, decía lo siguiente:

[...] le gustan los adornos y entiende de ellos [...] pero odia los atuendos ricos; en el suyo se ve siempre la sencillez unida a la elegancia; no le gusta lo que brilla, sino lo que le sienta bien. Ignora cuáles son los colores de moda, pero conoce a

130. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., pp. 550-551.

131. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 591.

132. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 558.

133. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 589.

las mil maravillas los que le favorecen. No hay joven que parezca arreglada con menos rebuscamiento y cuyos vestidos estén más rebuscados; ninguna pieza del suyo está cogida al azar, y el artificio no aparece por ninguna parte. Su aderezo es modestísimo en apariencia y muy coqueto en la práctica; no exhibe sus encantos, los encubre, pero encubriéndolos sabe hacer que los imaginen¹³⁴.

Rousseau era bastante rococó cuando afirmaba que la mujer seducía a través de la coquetería, pero no al plantear cómo lo hacía: Sofía no engañaba enmascarándose, sino que se mostraba como era. Su atuendo no se basaba en los estilos rebuscados de la moda ni le imponía la imagen que la sociedad demandaba a través del gusto vigente. Ella no se dejaba deformar y definía su imagen con sencillez, permitiendo al observador interpretarla correctamente a partir de la pantalla superficial. Era seductora y coqueta, pero no engañaba. La simplicidad estilística y la adecuación funcional permitían que su virtud se pusiera en práctica.

Sofía diseñaba, cortaba y confeccionaba sus vestidos pensando en gustar por sí misma. Era una artesana tradicional y una primitiva en el pleno sentido de la palabra¹³⁵. Puede parecernos sexista limitar las ocupaciones de Sofía a estas, aunque se puede interpretar como un modelo extensible a ambos sexos¹³⁶. Sofía era como el salvaje primitivo en una situación de cultura, pues elaboraba sus propias ropas. No se las compraba a quien definía la moda ni deformaba su propia imagen para adecuarse a la norma social del gusto. Se daba a sí misma la apariencia específica que más la expresaba. Solo quienes procedían como ella tenían buen gusto. En estos casos el ser y el parecer no se habían escindido.

El buen gusto consistía en no hacer de los procedimientos un fin en sí mismos sino un medio para la manifestación de la persona. La construcción de una imagen exterior que se correspondía con el sujeto individual y respetaba su cuerpo usaba los procedimientos, no los santificaba. Esto lo resumía el término «rústico». El buen gusto no podía ser urbano sino rural y en la ciudad se manifestaba entre las clases inferiores, es decir, entre aquellos que no habían recibido una formación basada en procedimientos muy protocolarios. Esto tenía su manifestación más consistente en el caso de la ropa, como en este ejemplo de contraposición de la ciudad y el campo:

[...] es lo que tuve ocasión de observar la semana pasada en una salida al campo [...] Me parecieron más guapas desde que no ponían tanto interés en serlo, y me di cuenta de que, para agradar, no tenían necesidad de disfrazarse [...] pude sospechar que París, esa pretendida sede del buen gusto, es quizá el lugar del mundo en el que

134. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Op. cit., p. 590.

135. Sobre esto, aunque desde una perspectiva crítica, véase KEOHANE, Nannerl. But for her Sex: The Domestication of Sophie. *Revue de l'Université d'Ottawa*, 1979, 49, pp. 390-400.

136. Pensemos en Emilio como carpintero.

menos buen gusto hay, puesto que todos los cuidados que se toman para agradar desfiguran la verdadera belleza¹³⁷.

Esta estética rústica le sirvió para distinguir dos clases sociales, la que sigue la moda y la que no puede seguirla, valorando negativamente a la primera. Planteó una lucha de clases en la que la necesidad condujo a las clases bajas a la corrección moral y estética. Las mujeres de las clases altas recurrían a medios para seducir basados en el maquillaje, la obscenidad y la deformación. Ese comportamiento femenino a la vez agresivo y sometido a la moda era imposible en las clases inferiores por lo siguiente:

[...] una mujer a pie, con un tal ‘equipamiento’, no está segura ante los insultos del populacho. Estos insultos son el grito del pudor en rebeldía; y en esta ocasión, como en muchas otras, la brutalidad del pueblo, más honesto que las buenas maneras de la gente educada, mantienen en los límites de la modestia a unas cien mil mujeres: esto es lo que pretendían precisamente las diestras inventoras de las modas¹³⁸.

Tampoco esta fórmula, basada en el control público de las mujeres, era afortunada. No obstante, fue entre la rudeza, la rusticidad y la pobreza del populacho y el campesinado donde halló la honestidad que hacía posible la belleza como expresión y, por lo tanto, el buen gusto. No era posible entre las clases altas, con su vida de máscara y la renuncia a su subjetividad bajo el yugo de los procedimientos de la moda.

La lucha de clases no era necesaria. Julia y Sofía, que no pertenecían al populacho ni al campesinado, basaron su imagen en lo rústico, una vía accesible a todas las clases sociales. Julia fue un ejemplo operativo de gusto rústico en la alta cultura a través de sus objetos, entre ellos las ropas. Su buen gusto no se basaba en el adorno y la exhibición sino en el orden, el acuerdo entre las partes y la unidad de intención en los productos. Sus elementos plásticos eran la simetría, la regularidad, la moderación y la comodidad¹³⁹, todos ellos base de una vida feliz producida por el sujeto para sí mismo. Con estos criterios los productos estaban al servicio de la plenitud vital de los sujetos, a los que se debían plegar. En el caso de la ropa su valor estético (la elegancia) no dependía de la riqueza ni de la moda, sino de la sencillez y el uso. La primera era el valor superior, basado en la comodidad y el orden formal. Era imperecedera¹⁴⁰. Su resultado era la gracia¹⁴¹, aquello que todo el mundo podía ver porque se daba a todo el mundo tal y como era¹⁴².

137. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 305.

138. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, p. 300.

139. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, pp. 588 y ss.

140. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julia, o la nueva Eloísa*. *Op. cit.*, pp. 592-593.

141. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. *Op. cit.*, p. 549.

142. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. *Op. cit.*, p. 159.

6. CONCLUSIÓN

El deseo principal de los movimientos ilustrados y reformistas de la segunda mitad del siglo XVIII fue la transformación total de la realidad, el cambio de los conceptos filosóficos remotos y de las instituciones globales, pero también de la vida cotidiana, de los gestos insignificantes que hacemos al hablar, de las cosas que comemos o de la ropa que vestimos. La Ilustración tuvo un gran proyecto histórico para el mundo occidental, pero igual de importante le resultaron los avatares de las pequeñas historias personales¹⁴³.

Parte del interés de la obra de Rousseau reside en la manera tan clara y directa en la que los niveles remotos y globales del pensamiento filosófico radical se implicaron en la vida personal de los habitantes anónimos de la segunda mitad del Setecientos. Su obra, que se inició con el análisis histórico crítico de tópicos globales como el lujo, la desigualdad, la república o la libertad, produjo después casos concretos, incorporaciones literarias de sus conceptos con nombres propios como Emilio, Sofía o Julia. Al final adaptó sus conceptos incluso a la más radical subjetividad concreta, al Jean-Jacques de carne y hueso.

Hemos estudiado el caso de la ropa por varios motivos. Primero por su influencia histórica; segundo porque el propio Rousseau lo trabajó a lo largo de toda su obra, aunque nunca produjo nada sistemático sobre el tema; y tercero porque es un ejemplo especialmente privilegiado de concreción cotidiana de conceptos abstractos. Es sobre todo esto último lo que nos ha interesado porque muestra el grado tan alto de intimidad con el que el pensamiento filosófico se implica en la vida de los sujetos individuales, incluso aunque no lo sepan. Los ilustrados pretendieron que lo supieran.

Rousseau presentó con mayor crudeza que nadie la contraposición entre la cultura social y el individuo, aunque de este conflicto debían emerger tanto un nuevo sujeto como una nueva sociedad. Como la ropa era la manera más íntima en la que la sociedad marcaba a las personas, su tratamiento era crucial y necesario¹⁴⁴. Nos hizo más conscientes que nadie hasta entonces de que vestirse no era sólo proporcionar una imagen pública. Cuando nos vestimos elegimos una estética personal que casi siempre la sociedad pone a nuestra disposición, pero también expresamos lo que pensamos de nosotros mismos, el tipo de relación que mantenemos o deseamos mantener con nuestro entorno social e incluso la ideología y las creencias que nos mueven. Rousseau vino a decirnos que vestirse era un acto antropológico completo, profundo y trascendental en nuestras vidas.

143. Esta interesante dicotomía se desarrolla en OUTRAM, Dorinda. *Panorama de la Ilustración*. Barcelona: Blume, 2008.

144. CRANE, Diana. *Fashion and His Social Agendas. Class, Gender and Identity in Clothing*. 1.st ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2000, pp. 1-25.

No es deseable, como sucede hoy día, banalizar ese acto, pues frente a la moda sólo podemos hacer dos cosas: convertirnos en sus víctimas o no. Lo primero suele suceder por desconocimiento de sus significados profundos. Según Rousseau eso nos hace esclavos de la sociedad, lo que en parte es cierto en nuestro mundo de consumo sin razón. La Ilustración nos aconsejó que nos atreviéramos a saber y, como dijo Kant, que asumiéramos nuestra mayoría de edad¹⁴⁵. Saber qué significan y cuáles son nuestros derechos, cómo debe ser y funcionar el Estado o qué conceptos debían eliminarse por ser meros prejuicios, pero también saber otras cosas, como qué significa que nos vistamos de una manera u otra. Rousseau quiso ilustrarnos sobre aquello, pero también sobre esto; aquello estaba en esto. Santa Teresa dijo que Dios estaba también en los peroles, Rousseau que la libertad también en nuestra casaca o en nuestra falda.

Nos equivocariáramos si afirmáramos que el proyecto de Rousseau fue antisocial. Estaba tratando de definir una nueva socialización, una en la que los sujetos se vincularan libremente desde su nacimiento con sus entornos inmediatos. Un vínculo social en el que el grupo se basara en el respeto al individuo y éste en el respeto a la individualidad de los demás. Un vínculo social en el que cada cual pudiera elegir lo que quería ser. Vestir con conocimiento y libertad fue un ingrediente importante de este proyecto.

Es perverso que el monje adopte la identidad de un hábito que se le impone. Es perverso que el hábito no haga al monje porque sea una máscara para engañar. No lo es que el monje haga al hábito que se ha dado a sí mismo desde el conocimiento propio y que la sociedad lo respete. Ambos se conocerían mejor. También esto es Ilustración.

145. KANT, Immanuel. ¿Qué es Ilustración? En *Filosofía de la historia*. Traducción de Eugenio Imaz. 1.ª ed. México: FCE, 1992, pp. 25-27.