

LOS CUERPOS INSCRITOS: GÉNERO, MODA Y LITERATURA

INSCRIBED BODIES: GENDER, FASHION AND LITERATURE

Rebeca Baceiredo

Universidad de Santiago de Compostela

rbaceiredo@gmail.com

Fecha de recepción: 15/11/2021

Fecha de aceptación: 13/12/2021

<https://doi.org/10.30827/tn.v5i1.22644>

Resumen: En este artículo de investigación, o ejercicio de relación y reflexión filosófica, se ha intentado argumentar cómo el género ha sido tradicionalmente el objeto de intercambio, el objeto devenido en mercancía. El género, en tanto que conformación sexual cultural y en tanto que tejido (textil), ha hecho recaer o ha ayudado a atribuir la condición subalterna sobre la conformada feminidad. Ellas son lo genérico, el Otro difuso, mientras que la masculinidad hegemónica ha capturado, se ha apropiado de la condición de sujeto que, como tal, ostenta el logos, la capacidad racional, la palabra articulada.

Ellas han sido las encargadas de tejer las inscripciones, que ellos enunciaron, en el tejido cultural. Al sujeto hegemónico se le ha reconocido el alma racional, a los sujetos subalternos se les ha cedido la *phoné*, la voz, propia del alma sensitiva, que no puede decidir lo que es justo o injusto, o entre el bien y el mal. La voz del subaltern@ no puede decidir sobre la ley social, no puede escribir la palabra social, pero sí ejercer la función subalterna de reproducir, de inscribir lo dictado.

Se han inscrito cuerpos, se han escrito textos. Atravesando la antropología, la moda, el arte, la literatura y el mercado, se propone la deconstrucción del género, vinculándola a una cierta emancipación cultural.

Palabras clave: Género; moda; postestructuralismo; literatura; *logos*.

Abstract: Through this paper, or philosophical reflexión, I have tried to argue about how gender has been traditionally the object of exchanges, the object became merchandise. Gender, as sexual and cultural constitution, and as knitting on textile field, has been a source to attribute subordinate condition to feminity. They she are the generic ones, the hazy Other, while masculinity has captured hegemonic condition, subjects with logos, with rational faculty, with articulated word.

They she have been persons in charge of weaving inscriptions, which they, masculine, formulated over cultural textile. Hegemonic subject has been recognized as a rational soul, or mind, subordinated ones has been given *phoné*, voices, because these only have sensitive soul, which can not decide among fair and unfair or between god or evil. The voice from subordínate one can not decide about social law, can not write social words, but keep the subordinated function of reproducing, of inscribing dictates.

Bodies have been inscribed, texts have been written. Throught anthropology, fashion, art, literature, and market, deconstruction of gender is proposed, linked to a kind of cultural emancipation.

Keywords: gender; fashion; poststructuralism; literature; *logos*.

En el mundo egipcio, Thot es el dios de la palabra y del lenguaje. Seshat es la diosa de los textos. Lo que quiero exponer es cómo el *logos*, es decir, la ley universal que hace del caos un cosmos, la racionalidad o la capacidad para conocer esa ley cósmica y la expresión de esa ley, esto es, la palabra racional, el lenguaje articulado, se ha distribuido tradicionalmente hacia el polo masculino de la humanidad. Y cómo, frente a eso, el texto, el tejido, el tejer, se ha atribuido a la zona construida de feminidad, que solo posee la voz, la *phoné*, aquella facultad que forma parte del alma sensitiva, y no racional, como el logos, y que permite diferenciar el placer del dolor, pero no lo justo de lo injusto, ni el bien del mal: ellas carecen de dimensión política o moral. Ellas serán genéricas, género, y no humanos singulares, poseedoras de su existencia.

Su encomienda no es decidir, sino reproducir demográficamente al grupo y reproducir sus parámetros culturales: reproducen cuerpos y las inscripciones en ellos,

siendo, a su vez, ellas mismas las inscritas. La cultura que, antes de estar vinculada al conocimiento teórico o puro (*episteme*), es praxis, conocimiento sobre las normas de comportamiento, es también conocimiento *poiético*, productivo, técnico: la etimología griega de *techné* está emparentada con la raíz indoeuropea *teks*, que significa tejer, fabricar, y que está presente en tejido y texto.

La cultura ha inscrito superficies transcendentales, consideradas las más relevantes, e inmanentes, es decir, los propios cuerpos. La cultura ha escrito textos y cuerpos. Sobre estos ha definido el género sexual, pero el género ha indicado también el tejido a partir del cual elaborar vestimentas –que simbolizan, frente al desnudo, la civilización y la cultura concreta–. Género sexual femenino y género textil, elaboración del vestido, posteriormente, moda, han estado vinculados, de la misma manera que la escritura se ha ligado a los que detentan el logos. Mientras que ellas, junto a la moda, aseguraban la reproducción social y el asentamiento de las clases y las funciones (sociales), ellos se situaban como agentes activos de la existencia. Sin embargo, ellas han alzado su voz, han tomado los instrumentos, han tomado el logos, se han reescrito y, no solo eso, sino que algunas también han osado deconstruir el logos, la palabra, y han reivindicado una *an-arkhé*: la escritura.

Que los cuerpos se han usado como lienzos, quizá desde el origen de la especie, partiendo del uso de ungüentos para la protección de la epidermis, es una hipótesis ampliamente aceptada. Se trasciende lo meramente funcional para buscar un deleite en la contemplación, no, todavía, en la contemplación¹ como *theoria*, pero sí en aquella que nos interpela a través de los sentidos, de la *aisthesis*.

Se inscriben los cuerpos, pero también los espacios que se habitan: si tradicionalmente se había asentado una postura que defendía que las cuevas no habían sido habitadas, a partir de las líneas de estudio que siguen algunos especialistas contemporáneos, como Marcos García-Díez o Javier Alcolea, se entiende que sí fueron habitadas, y que las pinturas rupestres no son esencialmente iniciáticas, ni psicomágicas, sino que pueden cumplir una mera función decorativa del espacio cotidiano; o, más concretamente, que la distinción entre espacio religioso y laico es fruto de los procesos de la Modernidad y, por lo tanto, la religión, lo sagrado, lo metafísico, habita lo ordinario. Junto a las representaciones pictóricas, aparecen otros signos, inscripciones geométricas, en los que se ha reparado menos: la paleoantropóloga Genevieve von Petzinger

1 En relación con la distinción en la acepción de contemplación, sigo aquí la línea que explicita Martínez Marzoa (*Historia de la Filosofía. Filosofía antigua y medieval*, 1984), en la que señala que no hay diferencia entre lo empírico y lo teórico o lo intelectual (*theoria*) hasta la Época Clásica. También lo encontramos en Ortega, en *Origen y epílogo de la filosofía*, donde señala el saber distinguir el alimento comestible como el origen de los sabios, del saber, de la sabiduría.

ha reconocido, en distintos yacimientos europeos, la repetición de treinta y dos. Ella plantea que se trata de un código compartido por distintos grupos hace unos 40000 años y que podría ser el origen remoto de los alfabetos (*The first signs* 164).

La filosofía desde su inicio ha reflexionado sobre la relación entre el lenguaje y las cosas, entre el *nomos* y la *physis*, la convención y la naturaleza. ¿El logos humano penetra el logos del cosmos por formar parte de él? ¿Hace nacer (*phyô*) el Logos, las palabras y las cosas como dos aspectos de una única realidad, de su única realidad? ¿Las palabras aprehenden las cosas? ¿O son instrumentos de supervivencia y, posteriormente, de mantenimiento de la vertical organización social en manos de los *nomos-thetes*, de los legisladores?

La humanización desbroza su aventura. Se organiza en clanes, la organización tribal cuñará sus cuerpos y los propios tejidos, atándolos a sus estelas totémicas y familiares, y concediendo, a cambio, su sentido de pertenencia, que indica la posesión de un terreno cultivable en el *demos* y asegura la pertenencia a una *gens*, es decir, ciertos derechos cívicos, o la inclusión social. Ellas inscribían en los tejidos el *socius* hilado en función de estructuras matrilineales, todavía.

Las *gens* se asociarán o se conquistarán, conformando los estados originarios, *Urstaat*, cuya organización, a la par de la Revolución Neolítica, generará un aumento demográfico y se hará necesario inventariar los recursos. Tomar nota de los tributos recogidos y de las mercancías que constituyen una vasta red comercial es preciso y origina las representaciones contractuales y la escritura. En torno al 3200 a.C., el *tell* mesopotámico de arcilla guarda el número de unidades intercambiadas en la transacción y sobre este se inscribe con el junco una representación numérica analítica de las unidades comercializadas, en caso de que haya que revisar el contrato. En esa fecha, pasa a prescindir de las ya innecesarias unidades interiores con el fin de no tener que romper el *tell* (Mosterín, *El pensamiento arcaico* 205). Acaba, por último, siendo una superficie plana de inscripción. Un milenio después, Enheduanna, que vive en el siglo XXIII a.C., es una sacerdotisa mayor de Inanna en el templo de Ur y destaca como escritora, tanto en textos poéticos como astronómicos, teopolíticos, pero también es la que se encarga de las finanzas del templo, que incluyen tanto la dimensión tributaria como comercial.

El código textil, el intercambio y las mujeres

Las hembras habían sido con anterioridad convertidas –culturalmente– en mujeres, una función, en general, relegada al ámbito doméstico y excluida del ámbito público, social o

político. Uno de los mecanismos de subsistencia de las sociedades es el establecimiento de relaciones con grupos del entorno, no solo a través del intercambio de productos, la creación y perpetuación de lazos consanguíneos es además una manera de evitar las confrontaciones bélicas en la lucha por los recursos (Levi-Strauss 91, 102, 169). Por tanto, entre los distintos objetos de intercambio se hallan las mujeres que son, no solo la representación de una voluntad de acercamiento, de fraternidad, sino también la letra del contrato, los vehículos a través de los cuales los lazos se tejen: son signos -en tanto que representan los vínculos y los reproducirán materialmente- y portan signos -pues llevan, con sus dotes, tejidos y otros objetos, que representan su valor particular, y a la tribu-. Ellas, sus vestidos y sus dotes, son el objeto de las transacciones y las superficies de inscripción cultural: el género, en dos acepciones, es el objeto de la transacción.

En tanto que productos de intercambio que han de representar a la comunidad -de varones-, ellas, mujeres, han de cumplir una función estética, que es indicio de su valor de uso: pero la contemplación del, digamos, valor simbólico del producto implica también un superávit con respecto a la supervivencia, algo que eleva la vida de simple vida desnuda de bestias o esclavos (*zoé*), o incluso de la *biós* política de los ciudadanos, a, de modo aspiracional, la *zoé* de los dioses (Agamben 43): una vida contemplativa sin funcionalidad, de pura inmanencia.

Asimismo, “Glamour” y “Gramática” comparten génesis en el dialecto escocés: *glammar*, posteriormente, *glamour*. Esa raíz, derivada de la voz inglesa *grammar*, señalaba los saberes accesibles a algunos iniciados, la asociación popular de cierta erudición a altos estamentos. Indicaba, por tanto, un estatus, ontológico e intelectual y social: hay seres desarrollados en su racionalidad que poseen conocimientos que les permiten saber contemplar. La estética es el goce de la percepción, algo reservado a algunas existencias, lo que habría pasado a estar vinculado a la estratificación social. De hecho, la propia vestimenta permite visualizar y reforzar la atribución de funciones sociales: género y estética están asociados y refuerzan, por tanto, la distribución de tareas (por género sexual y también por clase). Así, el *sari* indio no solo expresa distintas tradiciones locales, también la propia longitud o cantidad excesiva de la tela -a veces incluso ribeteada con hilo de oro- era evidentemente un símbolo de riqueza (Hahn, Gee, Plowman y Laing 71). Lo que también se puede diferenciar es que, tradicionalmente, en las masculinidades el lujo en el vestido concede estatus, mientras que a las feminidades las subraya como objetos de lujo, de valor (no son los sujetos del *glamour*, son objetos que pueden transmitirlo). Habrá que llegar a la etapa neoliberal para que se vincule mujeres y moda a través del concepto de autonomía, como una variante acrítica de la enunciación de Barbara Kruger (1987): *I shop, therefore I am*.

En general, las mujeres han sido superficie de inscripción, el espacio de representación sobre el que la performatividad que es el género se marca como diferencia negativa (con respecto al ser, a lo universal): recordamos la *performance* de Fina Miralles de 1976, *Standard*, en la que un cuerpo femenino se convierte progresivamente en un territorio donde se ejercen y se moldean las normas de género. Ellos son humanos, ellas, mujeres. Ellas portan los valores y los deseos y relatos sociales. Su cuerpo es el campo de inscripción y, en caso de pretender resistirse, también su campo de batalla, como Barbara Kruger denunciaba o anunciaba en su obra conceptual (1989). Su cuerpo es la eterna presencia y la ausencia, pues Aristóteles en el Libro Primero de la *Física* define el género, eso que, en la ontología humana, ellas encarnan, como la *morphé*, la sustancia segunda: “y por ‘forma’ entiendo el ‘concepto’” (Aristóteles *Física* 32). Es decir, se entiende el universal que determina la definición, aquello que, por un lado, carece de la materia –es una mera abstracción– y carece, así, de la potencia ontológica de lo existente, de la potencia de la singularidad y del devenir, de la potencia de la materia, pues es la materia la que individualiza, porque ‘el Ser no puede ser uno en cuanto a la forma, sino sólo en cuanto a la materia’ (Aristóteles *Física* 16).

Por otro lado, es el deber ser: en tanto que la definición nos dice lo que algo es, funciona también como “deber ser”. Por este motivo, sobre las mujeres siempre ha recaído una mayor exigencia moral. Se les ha exigido una idealidad que les ha restado vida. Se les ha exigido ser modelos, y no reales. En ellas, como diría Simmel, la forma adquiere su misterio, pues la forma, la *morphé*, es la cosa misma y es su fin, esa frontera o límite entre el ser y el no ser (*Filosofía de la moda* 7). Su forma no les pertenece, porque no se la considera adherida a la materia: son como materia informe (esa abstracción metafísica aristotélica imposible) que porta las inscripciones sociales gracias a las cuales ellas adquieren forma. Es decir, la inscripción social les confiere una suerte de existencia espectral. Son simulacros, un limbo de indeterminación opresora. Se les arrebató el ser y se les ofrece una forma externa y con ello se les inscribe un deseo ajeno.

Belleza, virtud y marcadores sociales

La función social atribuida, por lo tanto, se escribe en los cuerpos a través del tejido cultural que se manifiesta también a través de los tejidos –del vestido–. El tejido es el texto antropológico que expresa el *logos*, que en realidad es la ley social, *nomos*, de manera que ese conjunto encaje, funcione como perfecto engranaje. Además, moda viene de *modus*, el modo concreto en el que se expresan unas determinadas formas sociales. La

manera de asegurar que cada cuerpo cumple su función es la inscripción, también, de la moral, de un deber ser que canaliza la subjetivación hacia la norma. La virtud es hacer lo que se debe. Todavía en la propuesta utópica de Platón la *areté* de cada estamento es que sepa regular los atributos propios de su estado, ontológico y social, y, de ese saber hacer emanará la perfecta organización de las almas y los cuerpos.

Lo bueno (de orden inmanente, porque pertenece al conocimiento práctico, ético) es bello (de orden trascendente, pues pertenece al ámbito de conocimiento productivo, *poiético*) en esa Época Clásica. Es así porque lo bello es armónico, de ontología elegante, y es útil, es decir, se da una adecuación de la cosa a su finalidad. Antes de la democratización filosófica de la virtud, la *areté* es específica de los *aristoi*, de la nobleza capaz de llevar una existencia estética, aquellos de ontología elegante. Ontología, ética y estética están ligadas en el sustrato o fundamento (*arkhé*) y orden cósmico (*logos*), y manifestadas en el orden social.

Por otro lado, la belleza cumple las leyes cósmicas –que la naturaleza expresa– de proporción y armonía: es Apolo y representa la individuación que asegura ese perfecto orden social. Esa individuación aborrece la contingencia y la irracionalidad de Dionisio, a quien se relega a las adoraciones femeninas, porque es un avatar del magma originario, de lo informe a partir de lo que la vida emergía, y eso era atribuido a las formas femeninas, a las antiguas diosas madre (Baceiredo 56). Ahora el caos es no ser, es la Nada, y no es bella, sólo lo que tiene forma lo es. Y el ser se aproxima, de hecho, a las formas definidas de los arquetipos platónicos, se acerca a lo que tiene *ratio*, la nueva racionalidad que se asienta reforzada en los patriarcados griegos. Eso tiene medida y mesura, tiene belleza y coincide con las proporciones cósmicas, con el *logos*, del que algunos varones disponen. A partir del orden cósmico se establece la concepción de lo bello, en percepciones y en consideraciones morales (Bayer 47). Lo que es ley cósmica es ley de la naturaleza, luego, lo que es, debe ser.

El patrón lo establecen las clases y el género dominante y la necesidad de pertenencia al *nomos* es común a todas las etnologías: el mecanismo de adhesión es la pauta, seguir el deber ser y parecerse a los que lo representan, es decir, se mira hacia lo alto: si bien es cierto que en las sociedades antiguas el código de vestimenta es estricto y no permite, a pesar de que se tenga la posibilidad económica –como en el caso de algunos comerciantes–, vestir como un estamento al que no se pertenece: el canon establecido, moral y estético, es contemplado con fascinación –y envidia– por parte de las clases inferiores, entre las que se fomenta la moral de esclavo. Se trata, dice Simmel (*Filosofía de la moda* 40), de una medición de la distancia entre el sujeto y eso que se desea, una suerte de apoderamiento ideal.

Metafísica del modelo

En la moda y en la mercancía como fetiche se “huele” un sustrato platónico por el cual lo presente se remite siempre a algo nunca presenciado: el eros, el amor, el deseo, nos llevaba a través de los cuerpos a un mundo inteligible e intangible, lo que ha trasladado lo actual a un nivel de realidad incapaz de ofrecer una satisfacción relativamente estable. El deseo trascendente, concebido como ausencia, se manifiesta. Además, el producto pasa a ser mercancía al entrar en el flujo del mercado, es decir, al situarse en la esfera de lo que se ofrece, por tanto, al situarse en un campo de relaciones que definen el valor simbólico, nos contaba Negri (82). Por tanto, en la mercancía como concepto prepondera ya el valor simbólico del objeto, que es esencialmente constituyente en el caso del fetiche, o en el arte, en general. La mercancía posee, en el sentido espectral, de simulacro, el ser, la potencia que le confiere el flujo; es decir, toma la energía del capital: el propio hecho de situarse en ese estrato semivirtual en el que, todavía platónicamente, se sitúa la belleza, es lo que le confiere ese estatus, una vida con más vida precisamente por carecer de existencia. Por estas relaciones, el valor simbólico es más diáfano cuando no se posee, así que se desea más, con más intensidad. Es el deseo como carencia.

De belleza, virtud y marcador social

Con el Nuevo Régimen y la posibilidad teórica de movilidad social, así como con la exaltación de la individualidad libre, la moda se potencia con revistas de la Corte: En 1672 nace *Galant*, dirigida a la nobleza más alejada de París (Hahn, K. et al. *Moda. Toda la historia* 86) y con ella nacen las boutiques y la noción de estilo y novedad, como factor de cambio. En ese momento, las mujeres de la Corte actúan ya como agentes económicos, pero es el ministro francés de economía, Jean-Baptiste Colbert, el que en 1665 ya consolida la moda gala como una industria de lujo. La moda representa en la Modernidad un *double bind*: la necesidad de pertenencia al grupo y la habilidad para diferenciarse, expresando el yo.

El apoderamiento ideal parece hacerse más tangible ahora. Además, el hecho de conocer el canon implica el conocimiento de un saber reservado, pues se trata de elevarse socialmente, de pertenecer al círculo cerrado que representa el estatus, como aquel *glamour*. Pero no solo se trata de estatus, pues esa pertenencia al grupo de los selectos incluye la expresión del yo, que se identifica con la adquisición de libertad; esto es, el yo se vincula, en el asociacionismo o contractualismo moderno, a la soberanía –o poder– delegada. El poder es definido por los liberales como la capacidad de hacer o de no hacer, por eso se asociará la sensación de poder a la sensación de libertad, aunque podríamos argumentar que, por el contrario, son inversamente propor-

cionales, en términos ontológicos. En términos económicos, también podrían sentirse como próximos al convertir el sistema los elementos vitales en mercancías, de manera que, en apariencia, a mayor poder económico, más libertad.

Lo general y lo particular

Por un lado, el sistema ha sabido capturar el desarrollo del yo, vincularlo a la necesidad de pertenencia al grupo, especialmente cuando se habla del yo frágil heredado de la Modernidad y de la angustia que siente desvinculado de la comunidad (Fromm 41), al tiempo que el sistema lo captura también, en relación a su expresión, atándolo a la máquina económica a través de la sensación de libertad.

De hecho, jugar a poner en jaque al sistema hegemónico ha formado parte del Nuevo Régimen –y del sistema económico a él adherido–, y manifestarlo estéticamente, o a través de la semiótica de la moda, también ha sido característico de este período. Por ejemplo, en el siglo XVIII los liberales rebeldes con el Antiguo Régimen emplearon el estampado de rayas, posteriormente usadas en el *punk*. Es más, los movimientos *underground* o contraculturales se han fomentado y han permitido la generación, en el siglo XIX, de la adolescencia, concepto cultural asociado, en principio, a la subversión y también al desarrollo del yo como avatar que el capitalismo ha explotado. Así lo han explicado Jon Savage en *Teen. La invención de la juventud 1875-1945*, o Stuart Hill (et Jefferson), en *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*.

El sistema, por tanto, también ha sabido aprovechar la figura del *anomal*, de los individuos que se sitúan en los límites del grupo social, en la frontera, y señalan los peligros o funcionan como avanzadillas, como nos contaban Deleuze y Guattari (*Mil mesetas* 250), e introducen con esa suerte de figura la ficción de la vanguardia. Después *cool hunters*, actualmente *influencers*, siempre atentos al futuro que asoma, o que hacen asomar. La moda trabaja para esta frontera, para llenar su hueco, la boca del infierno que dibuja el límite entre ser y no ser.

La moda y los modelos: exaltación y negación del cuerpo

No estaba tan claro o no se presentaba como un dualismo en la Grecia arcaica, todavía, esa distinción entre el ser y el no ser (Martínez Marzoa 25), pues el ser simplemente era el aparecerse fenoménicamente, el emerger a partir del magma originario. Cuando la posmodernidad rechaza los principios o fundamentos y abraza los simulacros no está tan claro que entienda los simulacros como fenómenos sin origen, y siguen pareciendo las copias imperfectas de unas Ideas platónicas. Ora bien, la reivindicación

de lo fenoménico se relaciona con la exaltación de la estética, que fundamentará el vínculo entre el sujeto y el mundo.

La mujer era, tradicionalmente, un estamento fenoménico, mera visibilidad sin sustento que debía ser velada. Durante la expansión de la sociedad de masas, en los años 50, la moda parece resaltar esa condición fenoménica tradicional de la mujer, esos distintos arquetipos de la feminidad sobre los que la primera Cindy Sherman² trabajó. Es en los 60 cuando el auge de los modelos detona: la publicidad precisa nuevos cuerpos, genéricos, de rostros desvanecidos. Es el momento en el que William Klein pregunta *quién es Polly Magoo*, y Helmut Newton en sus fotografías muestra, además de su mirada erótica, los cuerpos de modelos mezclados con maniqués o muñecas hinchables, incluso.

La artista Vanessa Beecroft, desarrollando la crítica –desde el género– a esta explosión del simulacro falaz o solo aparentemente postmetafísico –y patriarcal–, critica en sus obras la tiranía del canon y la seriación de los cuerpos, así como su expropiación productiva: las posturas que acaban adoptando las modelos en sus *performances* son fruto del cansancio. El anonimato es propio de lo genérico, y Alicia Framis también ha trabajado en el cuerpo femenino como espacio común y público: por un lado, no deja de ser político, porque lo doméstico, lo personal, es político –por mucho que la modernidad lo haya intentado desligar del espacio público, o por mucho que en la posmodernidad lo público sea económico y el régimen doméstico se quiera imponer como político–. Por otro lado, en tanto que ellas no ocupan ese espacio público, político, como agentes-sujetos, y lo público es el espacio del mercado, el locus del intercambio (Polanyi 302), ellas simplemente son las mercancías –que portan mercancías–. Sujetos subalternos. En *Is my body public?* (2018) denuncia las agresiones sobre los cuerpos femeninos, y en *The walking ceiling* (2018) una pasarela de mujeres cotidianas desfila con un techo de cristal sobre ellas.

Siguen, a través del tiempo, sin la posibilidad de concreción sustancial y siendo obligadas a mirar a un arquetipo (*eidos* platónico transcendental) o a una *morphé* siempre escindida de su materia que le impele a ser, no lo que su sustancia ha de llegar a ser, sino lo que debe llegar a ser. Siendo buenas son bellas (y siendo bellas son buenas). Y siendo buenas adquieren ser: al haber sido mantenidas avistando su *morphé* en lugares que no eran sus propios cuerpos –y privándolas, así, de su unidad y autonomía sustancial–, la moda les permite conformarse, adquirir esa forma, llegar a ser. Como decía la modelo Eugenia Silva: tu ropa eres tú.

² Precisamente, ahora colabora puntualmente con marcas de ropa y revistas de moda, siempre manteniendo su distancia irónica.

Ellas como mercancía: moda y dinero

Por otro lado, el tránsito del ser al tener que Fromm localiza en la ontología moderna, en las mujeres siempre ha estado vigente. Ellas son el valor de lo que portan: ellas son en tanto que integran los valores dominantes, mientras que ellos son en tanto que las poseen a ellas como objetos. Pero eso que se tiene ha de mostrarse. De hecho, en la sociedad de los *homos aeconomicus*, unidades ontológicas productivas –o cuya ontología es lo económico–, una inversión en estética es una inversión ontológica. No solo se acercan, como al horizonte, indefinidamente, a uno de los modelos propuestos –divergentes o axiomáticos, como el sistema, de manera que la satisfacción o plenitud nunca se consiga–, sino que muestran a la sociedad una cierta capacidad adquisitiva, un estatus.

Moda como geopolítica

Curiosamente, es la propia industria de la moda la que se presenta a sí misma como el brazo progresista de la industria, no solo en cuanto a la apuesta por ropa sostenible y al papel crítico con respecto a la *fast fashion*³. Se da una tendencia crítica –perfectamente asimilada por el propio sistema–, no solo a nivel ambiental, sino con respecto al propio proceso de producción, en cuanto a relaciones laborales y deslocalización se refiere: una modelo con mallas *nude* lleva inscrito en su cuerpo un mensaje: ¿Quién ha hecho mi ropa? Forma parte de una campaña global comenzada por Orsola de Castro y Carry Somers en 2013 en Inglaterra.

Ora bien, ellas en la moda no son solo modelos, también mantienen la estela tradicional y siguen siendo las tejedoras, en situaciones precarias. En el ámbito de la diplomacia, las consortes emplean la semiótica de la moda y sus tentáculos económicos: siguen siendo signos con signos y emiten mensajes económicos y diplomáticos. La geopolítica hace uso de la estética, en el mundo del aparente simulacro. Sólo hace unos meses parte de la agenda versó, a partir de la aparición de Kamala Harris, sobre las portadas de *Vogue* como espacio de los nuevos retratos oficiales en la cultura pop. La cuestión es: ¿qué mensajes se transmite a través de estos retratos? En ese caso, por ejemplo, se quería transmitir el acercamiento del poder, de la democracia, al pueblo, solo mostrando unas Converse gastadas y un pantalón arrugado. También en 2016, y no en vano, Chanel organiza en La Habana su primer desfile en América

3 Y eso que la industria textil es la segunda más contaminante del mundo, por detrás de la petrolera y por delante de la ganadera-, se producen ochenta toneladas anuales, y la suma de los desperdicios es de trece millones de toneladas.

Latina. Ellas, en cualquier caso, son las veladas y las visibilizadas, ambos polos estructuralmente subordinados, pues la visibilización no implica poder ni relevancia, aunque pueda parecerlo, porque se supone que políticamente está vigente un régimen de representación. Antes bien puede, o suele, conllevar una devaluación, porque lo público es ahora espacio de mercado.

En esta línea, Rozsika Parker publicaba en 1984 *La puntada subversiva: el bordado y la construcción de lo femenino*, donde analiza la concepción social y los roles adscritos a las mujeres a través de esa actividad. Así, de formar parte de la construcción de una feminidad subyugada, pasa a resignificarse en el mundo del arte: en alusión a ese libro, la artista Pennina Barnett organiza en 1988 dos exposiciones: “El bordado en la vida de las mujeres 1300-1900” y “Mujeres y tejidos en la actualidad”.

¿Emancipación en la moda?

Así como la moda ha llegado al arte, el arte ha llegado a la moda. En primer lugar, ha pasado de ser la mera exhibición de productos a ser la exhibición de tendencias, también sociales. Por un lado, ya Barthes, en la conferencia *La semántica del objeto* (1964), nos presenta un objeto que tiene en sí mismo dimensión semántica en tanto que está definido por su función, incluso por su función meramente estética: la finalidad lo atraviesa y lo hace transitivo. El objeto sirve como elemento de mediación con el mundo, para actuar sobre él y modificarlo. Pero, además, la semantización, la adquisición del sentido-significado del objeto comienza, dice Barthes, cuando este es reproducido, y este es reproducido cuando es nombrado, normalizado (“La semántica del objeto” 7). El ejemplo que emplea es el tejido que algunos soldados de la República Romana se echaban sobre la espalda para protegerse de la lluvia o del frío: la prenda como tal todavía no existía, porque no tenía nombre. Una vez que se le concede la *morphé*, el nombre y la definición, la prenda se convierte en *paenula* (“La semántica del objeto” 8). El vínculo atávico entre el decir y el crear es fácilmente observable: concederle la *morphé* es hacerla existir y hacerla reproducible, porque ya puede generarse un conocimiento –en todos los tipos, racional, pero en este caso, concretamente, *poiético*–. El género, concedido con el *logos*, permite o funciona como el patrón. La cuestión es que Barthes observa una tensión entre la actividad de su función y la inactividad de su significación: es el sentido el que vuelve intransitivo el objeto, llega a decir.

Así que, en tanto que se da un proceso en el mundo de la moda, de exhibir tendencias sociales, semióticas, más que objetos, se entiende que a medida que se

despoja el objeto de su transitividad, de su función, la moda se acerca a la inutilidad, a la falta de función –que exalta aquel superávit sobre la supervivencia, como se dijo– y al despliegue semiótico, que la acerca al arte, como ha querido. Incluso, en el otro polo del mismo tándem, el arte ha pretendido deshacerse del sentido, reducirse a simples dispositivos objetuales que, vagamente, en tanto que objetos, señalan esa frontera, ese límite entre el decir y el no decir, el ser y el no ser, y superan esa dualidad en esa suerte de simulacro, que no es ni ser ni no ser. O, en la moda, se reduce a explicitar el mensaje o la tendencia social, que ribetea el valor simbólico de la mercancía: por ejemplo, recientemente, el mundo textil ha abrazado el feminismo con la incorporación, en plena era #metoo, por parte de la directora creativa de Dior, Maria Grazia Chiuri, del título de la obra de Chimamanda Ngozi Adichie, *We should all be feminists*.

Ya Alicia Framis se había percatado del poder del mensaje ‘político’ en la ropa –y de su desactivación– en la obra *Wear the message* (2020), en la que una suerte de lienzo, como revisión de Pollock, se convierte en un *outfit* con inscripciones, lo que nos recuerda al desfile de Alexander Macqueen de la Semana de la Moda londinense de 1999, en el que el vestido de la modelo también era inscrito, como lienzo blanco. Era tejido y cuerpo femenino inscrito.

Las colaboraciones, además, vienen de atrás y son múltiples: Dan Graham crea en 2016 un pabellón caleidoscópico con Phoebe Philo, que trabajaba para Céline, y a través del que se mostraba una perspectiva de las modelos como simulacros aparentemente defundamentados, al ser vistas por los espectadores, siempre, a través de la instalación de metacrilato que desmaterializa y virtualiza los cuerpos, separándolos, no solo de los espectadores, sino también de sí mismos. No obstante, ya Alexander Macqueen había proyectado, esta vez en la Semana de la Moda de París de 2006, un holograma de Kate Moss. David Delfín, algo antes, presentó en Cibeles *Cour de miracle* (2002), inspirado en Magritte y en Buñuel –y probablemente en Hans Bellmer– un desfile en el que las modelos aparecían con capuchas y sogas; este se asoció, a través de una lectura inmediata, mediática, al contexto histórico que en aquel momento era –y es de nuevo– Afganistán, desde una superioridad moral, o desde una perspectiva que vuelve a confundir el ser con el deber ser y entiende que la obra muestra un deber ser.

El sistema de la moda

Pero la moda no tiene solamente relación con la sociología, constituye en sí misma un código que a la vez dialoga con su expresión y comunicación. Como vio Barthes, la moda configura un sistema con cuatro elementos: la vestimenta real o material, el símbolo que es la propia vestimenta, la representación icónica de la misma, y, por último, los signos lingüísticos sobre ella (*El sistema de la moda* 17). Tanto la representación icónica –la imagen, la fotografía– como el vestido transformado en lenguaje remiten a una misma realidad, que es la material, portada por la modelo y conectada semánticamente con un contexto sociológico y simbólico: define lo que está bien, *in*, manifiesta un estatus económico y social e implica el conocimiento del código.

Del primer nivel icónico que sería el patrón de costura, que determina la técnica, se pasa al vestido tecnológico, real, y, salvando la representación icónica, se pasa al nivel escrito, que en un contexto de una producción seriada, industrial, pasa a ser la elaboración del *outfit*: qué es lo que se lleva, lo que debe llevarse –y con qué–. Es un texto retórico connotado, y es aparentemente denotado. Sin embargo, habla desde el principio de autoridad, con términos más o menos técnicos de costura, antes, y con los elementos concretos del *outfit*, ahora: *prints tye dye*, tacones *peep toe*, o bolso *clutch*, etc. se trata de una terminología que además enfatiza la pertenencia al grupo común, al *fashion group*. En cualquier caso, es un acto perlocutivo.

Los niveles se despliegan, se subdividen y se entrelazan en un universo en tránsito entre las palabras y las cosas. Se da una disonancia entre la significación y la representación, entre el orden semiótico y óptico o referencial, disonancia que había señalado Frege: el significado de algo no es simplemente el referente, la denotación. El significado puede excederla. De hecho, sucede constantemente, e incluso excede la alusión al sentido, al orden connotado: ¿qué es lo que se dice sin decirse? Incluso en el caso de que hubiese líneas de conexión entre las palabras y las cosas, como quería el positivismo lógico inicial, no serían tan directas, pues son las representaciones del mundo las que han de poder ser verificadas y refutadas, como quería Carnap, y estos enunciados de refutación o verificación ya constituyen por sí mismos un orden semio-ontológico. Fuera de los goznes permanecen los órdenes de estas realidades. Las fuerzas del lenguaje y de la materialidad de la realidad se entrecruzan y casi ni en el orden formal es posible realizar incisiones limpias.

Los textos escritos. Los elementos del texto, sus funciones y su traslación social

Si Barthes distinguía entre lo icónico, lo terminológico y lo retórico, Mieke Bal se centra en las estructuras retóricas de los textos, distinguiendo el papel que cumple cada elemento: se observan, a partir de ellos, las inscripciones sociales oblicuas, como los enunciados de Michel Foucault. No se trata solo de contenidos, sino también de posiciones en el texto-tejido social.

El texto no es la historia: es el agente de la narración, aquello que la relata (Bal *Teoría de la narrativa* 14). A partir de su diferenciación, quiero derivar que el texto es la inscripción en la que suceden acontecimientos. La estructura que organiza esos acontecimientos es el logos, la ley, que ha sido determinada históricamente, aunque se ha presentado como universal. Esa estructura desarrolla una línea cronológica, que subsume el logos al orden humano –que es *nomos* más que *physis*– y es habitada por actores, que son posiciones estructurales particularizadas con trazos psicológicos que los transforman en personajes o unidades semánticas, pues, como Margaret Mead nos contaba, la individualización cultural confería la falaz sensación del libre albedrío, aunque los miembros del grupo social simplemente reproducían las tramas culturales.

En caso de que se trate de unidades semánticas complejas, que proyecten perspectivas psicológicas, se habla de personajes redondos, o, por el contrario, serán estereotipados, planos, genéricos (Bal, *Teoría de la narrativa* 89): serán sustancias segundas, *morphés*, posiciones meramente estructurales que ayudarán a definir el *topos* de la historia, con una finalidad relativamente velada de (re)inscripción social. Los personajes femeninos han sido, tradicionalmente, de este tipo. Pero los elementos del relato, de la historia fábula y sus relaciones no componen el texto: el texto es un código articulado por un agente que no es el escritor, pues este se distancia entre bambalinas y se desdobra en su portavoz ficticio, el narrador, que por veces puede transferir su función a los personajes. El escritor es el escriba. El escritor no siempre es autor. No solo es esa figura que se gesta durante la modernidad –el autor como padre de la criatura, que anunciaba Montaigne en sus *Ensayos*–, sino que también es el agente de la genialidad, y tanto él como su texto son la mercancía: un objeto que además porta los símbolos culturales. Aun así, asumiendo esa figura, se puede desdoblar en funciones: la histórica, la social y la real, como analiza Foucault en la conferencia ¿Qué es un autor? (1969).

La *cuestión* es que, sobre la superficie de inscripción, se cincela un texto, un código inteligible por la sociedad, porque es reconocible estructural y semánticamente. Es, por tanto, un código que reproduce el *nomos*, la convención lingüística y la costum-

bre dominante. Incluso cuando se pretenden incorporar nuevas demandas sociales o nuevas voces de subalternidad, que a veces acaban funcionando como etiquetas de mercado. Este código adquiere la forma, la apariencia, de un relato. Historia y fábula, estructura y semántica, tienden a reproducir los elementos dominantes del arquetipo, texto que se escribe como logos en la zona de inscripción, que funcionaría como *arkhé* primordial. El escritor elabora con repeticiones diferenciales un relato que repite la estructura social.

Puede, eso sí, que el escritor adopte otra postura estructural en relación con el propio texto –como *nomos*– y no lo reproduzca como *logos* universal, como natural, asentando la ordenación social, de manera que altere las posiciones estructurales y las dimensiones semánticas y movilice afectos de cara a la aceptación de un antisujeto y sus metas, por ejemplo (Bal, *Teoría de la narrativa* 40). Puede que ese escritor no altere solo la historia o la fábula, sino el código en sí, que ocupe una posición estructural descentrada o periférica, en relación a la superficie de inscripción que es el lienzo social y, obviamente, elabore no solo un relato diferencial, de pequeños desplazamientos, sino de diferencias ontológicamente positivas, de manera que el texto se convierta en otra cosa, en escritura, por ejemplo.

¿En ese sentido, se arriesga a no ser incorporado por el canon? Ha dicho Bloom que es el parámetro que aspira a ir a otro lugar a pesar de las influencias (*El canon occidental* 22). Nos preguntamos si solo reproduce variantes del relato, pero manteniendo el mismo logos, a través de los escritores/escribas. ¿Se reserva el espacio a aquellos autores que permiten reproducir y asentar el *modus* cultural? Autores que funcionan como modelos intelectuales, muy diferentes a las anteriores modelos femeninas: ellos enuncian la *morphé*, las otras carecían de ella y debían buscarla –para ser–, deben poder ser enunciadas⁴.

El principio ontosocial se mantiene en el texto, la diferencia que vincula la inscripción a los lectores es fenoménica: la fábula. La ley, como se decía en el Éxodo, se introducirá así en el pecho de las gentes, es decir, en el sistema emocional y cognitivo de los individuos. Existe una aparente diversidad que satisface la adaptación filogenética del cerebro: la estabilidad del reconocimiento y, por otro lado, ligeras modificaciones que mantienen la atención. Es así como, siguiendo a Bloom, el canon combina la originalidad con la tradición. Aun así, repite: no es moral ni ideológico (*El canon occidental* 39).

4 Recordamos aquí la diferenciación que dibujaban Deleuze y Guattari entre los sujetos de enunciado y de enunciación (*Mil mesetas* 133).

No se trata de principios, dice, sino de finalidades, aunque, le diremos, principio y finalidad teleológica coinciden. Le diremos, también, que se trata del lugar invisible del que mana el texto que se despliega ya como inscripción en el *topos* social, en forma fenoménica de relato. Una suerte de dominio sobre la Unidad y la Multiplicidad, un juego de diferencia controlada, parece pedir Bloom, que es en lo que Occidente ha estado centrado. Pero si el texto es el código dispuesto en la zona de inscripción social –elemento o ejemplo del sociolecto o idiolecto–, la escritura es la libre disposición del código o su subversión desde su interior, como caballo de Troya que irrumpe en el centro de la *polis*.

Pero ¿quiénes han sido tradicionalmente los agentes que seleccionan a quien mantiene el *statu quo*? Se señala la presencia masiva de editores masculinos (e incluso de manuscritos masculinos). Frente a eso, el ámbito de la edición está feminizado en cuanto a las agentes literarias, en parte comerciales, en parte relaciones públicas: ellas forman parte del espacio público en el que no se toman decisiones, solo se ejecutan, con buenas formas, clichés propios del género femenino. Es una visibilidad agradable sin relevancia. Algo que, como vio Eva Illouz, se lleva haciendo desde mediados del siglo XX en el ámbito empresarial, porque facilita la productividad (*Intimidades congeladas*).

Inma Otero considera que cuando el género femenino ocupa las instancias de la autoría lo hace como mercancía, pues se constituye un sector paralelo a la literatura oficial y su canon (“A ficcionalización do eu”). La literatura femenina sería un nicho de mercado y una desviación con respecto al Principio. Pero la distribución del *topos* de lo sensible, de la *aisthesis*, es política, decía Rancière. Y eso es lo que está en juego.

Ese nicho de mercado se define por clichés: si la cultura occidental se ha caracterizado por buscar posiciones transcendentales para el sujeto, que es masculino, y las consigue a través de hazañas en el espacio público-político, se ha consentido que la literatura femenina exponga el espacio de la *domus*, el área de intimidad, siempre algo morbosa y por lo tanto comercial. La literatura femenina no se ha considerado entre los textos de primer orden, relevantes para lo que se ha entendido como ‘ontología humana’.

¿Tomar la voz y reescribir el logos?

Recordemos que ellas carecían de logos, alma racional. Ellas tenían *phoné*, voces, pero también les habían sido arrebatadas: eran cuerpos mudos, como decía Isabella Rossetti de las modelos, actrices que no pueden hablar. Siendo despojadas de la voz, que

es la fuente a partir de la que puede emanar el lenguaje articulado, son ellas mismas las articuladas, las inscritas y las escritas: a lo largo de la historia de la literatura se ha condenado lo que eran y se ha exaltado lo que deben ser: esa *morphé* que las define como objetos morales, en lugar de como sustancias existentes. Helena, Circe, Medea, recurren a la belleza o a la hechicería, aspectos poco consistentes, apartados de la ley y de la verdad, de la iluminada razón: ardidés de mundos prepatriarcales y anteriores al concepto de justicia griego –clásico–, como explica Agra en *¿Olvidar a Clitemnestra?*

Esto no sucede solo en la Antigüedad. Doris Lessing, en el prólogo del *Cuaderno dorado*, de 1962, nos dice que la literatura que las escribe en ese momento todavía las representa como bravuconas, traicioneras, agresivas, neuróticas, etc. Y no se veían como posturas ideológicas, sino científicas y filosóficas. Recientemente hemos visto cómo ellas recuperan la voz literaria, toman la tinta y, a través de autoras, se reescriben: Circe, mediante Madeline Miller (o Begoña Caamaño), Medea a través de Chantall Maillard, Clitemnestra o Helena, con Claire Heywood, o Penélope a través de Margaret Atwood, llegan a nosotras aportándonos su perspectiva, dándose a conocer, por fin, como sustancias existentes. Han tomado el lenguaje (y la sororidad).

Ellas tejen la escritura

De hecho, durante la eclosión feminista de los 70, concretamente del feminismo humanista liberal, resultó primeramente interesante reivindicar el espacio público –político– para las autoras, de manera que dejasen de estar silenciadas/veladas, lo que formaba parte de la agenda práctica del feminismo. A la vez se desarrollaba, en ese momento, el posestructuralismo, a donde se va la rama teórica del feminismo. Niega que el texto se deba a un origen, a un autor el texto se debe al propio lenguaje como instrumento de reproducción social: los textos se inscriben en las superficies que, por cierto, también son los cuerpos. Habría, por tanto, que deshacer el texto que reproduce el *Logos*, y viajar hacia la escritura. Deconstruir, romper con la reproducción del idiolecto, en palabras de Barthes, que funciona como eje político y económico (de la industria cultural), y llegar a un estado de pérdida que hace vacilar los fundamentos ideológicos, culturales. La alteración de los valores estéticos era también la alteración de los valores éticos o morales y, por lo tanto, la posible alteración del propio canon, pues las formas estéticas son formas culturales definidas por los estamentos de poder, por mucho que Bloom diferenciase lo estético de lo ideológico...

Se transitan las líneas de fuga, y en ese texto horadado aflora la escritura, los niveles de significancia. Es el *queer* de la literatura. No se busca un género, una *morphé* en

la cual la reproducción técnica limite lo literario a los parámetros de una epistemología del reconocimiento, exitosa en la academia y en el mercado. Se trata de posicionarse al lado de la insignificancia, no productora de capital, al lado de lo irrelevante para el sistema y para el yo, que se deshace de las estructuras de poder que lo componen y alcanza, diluyéndose en la escritura, un espacio preresentacional: rompe el patrón y es *an-arkhé*.

El cuerpo y la palabra, el texto y la carne

El texto tiene cuerpo, un cuerpo de goce que no es *decible* (Barthes, *El placer del texto* 35). Es el erotismo de la escritura que toma la carne y su voz, y se aleja de un logos que no le ha pertenecido, como un rito iniciático a través del que establecer potentes conexiones que deslocalizan al sacro autor y caminan los desiertos, con múltiples horizontes. El erotismo es donde la vestimenta se abre y en ese límite es donde la cultura se abre y se vuelve activa.

Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes (Cixous, *La risa de la medusa* 17), se materializará la renuncia al logos inscrito en los cuerpos sociales, decimos nosotras. Estas nuevas formas sin patrón producen una nueva cultura que no subordina a los subalternos al juego perverso de reproducir su propia esclavitud.

No quieren ser heroínas, compartir espacio con sujetos hegemónicos. No pretenden salvar a nadie más que a sí mismas y, ni siquiera, restituyendo el ego, sino deshaciéndolo, y aumentando así su potencia. Como el personaje de GH de Clarice Lispector, fractura su identidad a medida que la autora, escondida, dinamita el género textual: ellas ya no son lo inscrito, ni siquiera se inscriben, sino que son la inscripción, el juego onto-semiótico del simulacro como acontecimiento defundamentado en el que no hay ya un sujeto frente a un objeto que describir fenomenológicamente.

Con la yema se dibujan contornos en el vacío, se habita el *underground*, se desvelan las fuentes, se surcan los peligros de la nada y se nos conduce, escribiendo en los márgenes, iniciáticamente, hacia el umbral, para que podamos decir, como Heléne de Clarice: Era una mujer casi increíble. O, mejor dicho, una escritura (Cixous, *La risa de la medusa* 56).

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2* [2014]. Valencia, Editorial Pre-Textos, 2017.
- Aristóteles. *Física*. Barcelona, Editorial Gredos, 1995.
- Baceiredo, Rebeca. *Oikonomía do xénero. Relato das clausuras*. Rianxo, Axóuxere Editora, 2016.
- Barthes, Roland. *El sistema de la moda* [1967]. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- . *El placer del texto* [1973]. México, Siglo XXI Editores, 1982.
- . “La semántica del objeto” [1966]. *Revista de Occidente*, No. 104, 1990, pp. 5-18.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética* [1961]. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Bloom, Harold. *El canon occidental* [1994]. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [1980]. Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Hahn, Katharina; Becky Gee, Fiona Plowman y Jane Laing (eds.). *Moda. Toda la historia* [2013]. Barcelona, Editorial Art Blume, 2017.
- Hall, Stuart y Toni Jefferson. *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain* [1976]. Londres, Routledge, 2003
- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad* [1941]. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2008.
- Illouz, Eva. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- Martínez Marzoa, Felipe. *Historia de la Filosofía. Filosofía antigua y medieval* [1973]. Madrid, Ediciones Itsmo, 1984.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* [1985]. Madrid, Cátedra, 1990.
- Mosterín, Jesús. *El pensamiento arcaico* [2006]. Alianza Editorial, Madrid, 2015.
- Negri, Antonio. *Marx más allá de Marx. Cuaderno de trabajo sobre los Grundrisse* [1998]. Madrid, Akal, 2001.
- Levi-Strauss, Claude. *Antropología estructural* [1958]. Buenos Aires, Paidós, 1995.
- Otero, Inma. “A ficcionalización do eu: autoría e protagonismo das mulleres na literatura”. *Anotacións sobre literatura e filosofía*, n o.6, Vigo, Euseino? Editorial, 2014.

Polanyi, Karl. "El sistema económico como proceso institucionalizado" [1957]. *Lecturas de Antropología Social y Cultural. La Cultura y las culturas*, Velasco, H. (comp.). Madrid, Editorial UNED, 2010, pp. 275-306.

Savage, Jon. *Teenage. La invención de la juventud 1875-1945* [2007]. Madrid, Desperta Ferro Ediciones, 2018.

Simmel, Georg. *Filosofía de la moda* [1905]. Casimiro Libros, Madrid, 2017

Von Petzinger, Genevive. *The first signs: unlocking the mysteries of the world's oldest symbols*. Nueva York, Atria Books, 2016.