

# La simplificación como norma: territorio común de Chanel y Balenciaga

Por ANA BALDA

Doctora en Comunicación, profesora de Historia y Prensa de moda en la Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra

Cristóbal Balenciaga concedió en 1971 una breve entrevista a *The Times*<sup>1</sup>. En ella manifestó que admiraba especialmente el trabajo de las *couturières* Vionnet, Coco Chanel y Louiselambouger. Sobre su reconocimiento hacia Coco Chanel justificaba así su opinión: “ella quitó todo el exceso y la parafernalia de la moda femenina”.

El artículo explica en qué aspectos de la obra de Balenciaga se materializó el principio de simplificación de Chanel, justifica en qué forma el concepto de la moda de Balenciaga es profundamente *chaneliano* y analiza también la diferencia entre las aportaciones de ambos a pesar de que compartieron un territorio conceptual común.

1 BALENCIAGA Cristóbal en entrevista con GLYNN Prudence,” *Balenciaga and la vie de un chien*”, *The Times*, 3-8-1971, p. 6.

2 *La Voz de Guipuzcoa*, 24-09-1917. (Citado en ARZALLUZ Miren, *Cristóbal Balenciaga. La forja del maestro*, Nerea, San Sebastián, 2010, p. 118).

3 MADSEN Axel, *Coco Chanel*, Circe, Barcelona, 1988, p. 346.

4 CHANEL Coco en entrevista con BRADY James W., *WWD*, 2-7-1963. SPRAGUE Laurie, *WWD. 100 Years. 100 Designers*, Fairchild Books, Nueva York, 2011, p. 266.

5 BALENCIAGA Cristóbal en entrevista con GLYNN Prudence,” *Balenciaga and la vie de un chien*”, *The Times*, 3-8-1971, p. 6.

Cristóbal Balenciaga fue testigo de los cambios en la moda impulsados por Coco Chanel. Sus propios comienzos como aprendiz de sastre en San Sebastián datan de las mismas fechas en las que Chanel empezaba a diseñar sus sombreros en Royallieu, y sus primeros viajes a París como jefe de la sección de confección de los *Grands Magasins du Louvre* coinciden con las primeras apariciones en la prensa de moda de Coco Chanel. Además, la reina Victoria Eugenia era cliente de Chanel en Biarritz, y un importante icono de moda en la España del momento. Balenciaga tuvo ocasión de asistir al cambio en la moda introducido por Chanel viendo a la reina y a las mujeres que seguían su estilo, en el mismo San Sebastián. Pero tendría, además, ocasión de admirar aquellas novedades de Chanel en la “exposición” de sus diseños que se celebró en el Hotel María Cristina de la capital guipuzcoana en septiembre de 1917<sup>2</sup>.

No existe constancia de cuándo se produjo este primer encuentro entre ellos; numerosos testimonios dan cuenta de que a lo largo de sus prolongadas trayectorias profesionales mantuvieron una relación de amistad, aunque sufriera algunos altibajos<sup>3</sup>. En cualquier caso, se profesaron mutua admiración profesional, algo que no tuvieron reparos en confesar públicamente. Mientras Chanel se refería a él como “el único a quien admiro”<sup>4</sup>, Balenciaga subrayaba la revolución en el vestir que habían supuesto las innovaciones introducidas por Chanel, —“ella quitó todo el exceso y la parafernalia imperante”, manifestaría a *The Times* en 1971<sup>5</sup>.

Es en este punto donde radica la verdadera influencia de la *couturière* francesa en la obra de Balenciaga. El modisto descubrió en el estilo de Chanel que, en la eliminación, estaba la clave de la verdadera elegancia. El propio carácter y la educación humilde del modisto contribuyeron a la sobriedad de

6 MADSEN Axel..., p. 311.

7 Cfr. DE LA HAYE Amy, *Chanel*, Nerea, San Sebastián, 2013, pp. 38-41.

sus diseños, pero la moda que Chanel lanzó al comienzo de la década de 1910, y de cuyo éxito Balenciaga fue testigo, influyó considerablemente en la formación de su propia estética. Pocos diseñadores de la alta costura francesa supieron captar y plasmar este principio de simplificación como lo hizo Balenciaga. En este sentido, puede decirse que la visión *balenciaguesca* de la moda es profundamente *chaneliana*. Hay quien, como por ejemplo Madsen, define las creaciones del modisto, especialmente las de la noche, como demasiado formalistas, en el sentido de que podían tener excesivo volumen o presencia escultórica<sup>6</sup>. Pero, incluso en este apartado donde aparece el Balenciaga más visual, no es posible clasificar su moda como barroca. De la misma forma que no lo eran los vestidos de noche, profusamente adornados en pedrería e inspirados en la iconografía rusa de los ballets de Diaghilev<sup>7</sup>, que Chanel

Abrigo de tafetán de lana y mohair granate de Balenciaga (1960) en el que la costura transversal de la espalda, que une la sisa de las mangas, se convierten en signo distintivo de la pieza. Registro nº 2006.39. © Cristóbal Balenciaga Museoa.



lanzó en la primera década de los años veinte. “Estas masas”, analiza Jean-Marie Floch, “siguen siendo espacios claramente delimitados, que en modo alguno ponen en cuestión el ordenamiento clásico de la silueta general”<sup>8</sup>. La estética de ambos estuvo basada, sobre todo, en la simplicidad y en la pureza de líneas; el adorno era un concepto secundario, un añadido que sólo resultaba equilibrado gracias al uso de grandes piezas de tela que permitían armonizar bordados y pedrerías. Esta fijación por la linealidad y por aislar las formas, son características propias de la visión clásica en el mundo del arte; por esta razón, no en vano se considera a ambos creadores como grandes clásicos de la moda del siglo xx. La diferencia fundamental entre ellos radica en la técnica. Mientras Chanel, a pesar de que había aprendido a coser en su juventud, no era capaz de terminar una prenda con sus propias manos (una carencia que era criticada por sus propias empleadas<sup>9</sup>), y salvaba su limitación añadiendo sutiles detalles como ribetes o complementos que le identificaran, como las perlas, Balenciaga tuvo desde el comienzo una idea clara de que la perfección técnica de la costura era el gran complemento: gran parte de la belleza de un vestido radicaba en su acabado perfecto.

Por otra parte, Chanel no hizo una moda con la finalidad de ensalzar los atributos físicos de la mujer, algo que sí hacía la exagerada línea S de fin de siglo xix. Con aquella vestimenta, veía a la mujer apresada en el vestido sin posibilidad de escape de una mirada como objeto, algo que iba en contra de su espíritu libre. Por ello, la ausencia de curvas y el talle bajo de sus vestidos, el uso de colores más sobrios en contraste a los tonos pastel de Worth o Doucet y, a los fauvianos de Poiret, supusieron la equiparación de la estética femenina a la masculina. En ese proceso, Chanel trataba de proyectar una mujer más intelectual, más autónoma y, por lo tanto, más libre; más sujeto y menos objeto, en definitiva. De la misma forma que el anonimato de un traje de caballero, pensado para el mundo del trabajo y de las relaciones sociales, hacía distinguido a su portador, su revolucionario traje de punto de los primeros años de la década de 1910 epitomiza esta idea que estaba reservada para el ámbito masculino, implica “un cierto olvido del cuerpo, que se diría por completo refugiado, absorbido en la distinción social del vestido”<sup>10</sup>.

El *Little Black Dress* o pequeño vestido negro lanzado por Chanel en 1926, sintetiza ambos conceptos: el de una moda más intelectual y más democrática, más universal en definitiva, para hacer distinguida a cualquier mujer. “El modelo proporcionaba a las mujeres un vestido apto para cualquier ocasión, fácil de copiar y súmamente versátil”<sup>11</sup>, afirma Lourdes Cerrillo. En el *Little Black Dress*, la sensualidad femenina se difumina para dar paso a un ideal de belleza que corresponde a una mujer que es atractiva por encima de sus características físicas. Con esta innovación, la *couturière* se adelantó también al nuevo aire de los tiempos, que llegaría con el crack de 1929. Tras los años del charlestón, de la moda alegre y desenfadada de los locos años veinte, Coco Chanel anuncia con su vestido negro, un estilo más sobrio y modesto, más inspirado en la estética de las empleadas del hogar y de las dependientas que, en los años siguientes, sería considerado tan revolucionario y nuevo como los brillantes vestidos de la década precedente<sup>12</sup>.

En la década de 1930 el éxito en París de la italiana Elsa Schiaparelli, con sus decoraciones barrocas, hombros exagerados y guiños surrealistas, no hizo

8 FLOCH Jean-Marie, “El total look de Coco Chanel”, *Revista de Occidente*, nº 366, Madrid, 2011, p. 194.

9 MADSEN Axel..., p. 96.

10 BARTHES Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós Comunicación 135, Barcelona, 2003, p. 422.

11 CERRILLO RUBIO Lourdes, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Siruela, Madrid, 2010, p. 129.

12 HOLLANDER Anne, *Seeing through clothes*, University of California Press, London, 1993, p. 385.

**13** Para conocer sobre la vida de Chanel en estos años en el exilio, cfr. MADSEN Axel..., pp. 269-312.

**14** “Here was the triumph of simplicity, but also its mystery. Nothing is so mysterious as simplicity. It cannot be described. It cannot be copied. Simplicity is quietness. It is itself, nothing less, nothing more”. SNOW Carmel, *New York Journal American*, 28-02-1953. (Citado en GOLBIN Pamela, *Balenciaga Paris*, Thames&Hudson, London, 2006, p. 91).

más que remarcar la identificación de la marca Chanel con la estética basada en la simplicidad. El estallido de la II Guerra Mundial, y la vinculación de la *couturière* a un oficial alemán, le mantuvieron apartada del circuito de la moda durante quince años<sup>13</sup>. Durante ese período, Balenciaga se erigió como el modisto que hacía suya la máxima de que en la eliminación estaba el secreto de la elegancia. La prensa de moda advirtió esta característica tan significativa de la moda de Balenciaga desde su llegada a París, y se refirió a ella en numerosas ocasiones. La que fuera editora jefe de *Harper's Bazaar*, Carmel Snow, la subrayó de manera significativa tras la presentación de la exitosa colección de Balenciaga del verano de 1953 con aquél rotundo: “Es el triunfo de la simplicidad”<sup>14</sup>.

En la primera colección del modisto vasco en París, presentada en agosto de 1937, hubo un especial despliegue de vestidos negros, un concepto que Chanel había introducido una década antes y que seguía siendo considerado como



Vestido saco negro de Balenciaga (1957) de estructura trapezoidal, conseguida gracias a sendas piezas realizadas desde la cadera, una hasta la altura del busto y la otra, hasta la sisa. Registro nº 2000. 194. © Cristóbal Balenciaga Museoa



La reina Victoria Eugenia en San Sebastián luciendo un total look Chanel, verano de 1928. © Fototeca Kutxa

**15** MILLER Lesley Ellis, *Balenciaga*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 30.

**16** “A partir de 1920, con la simplificación del vestido femenino de la que Chanel es de alguna manera el símbolo, la moda se vuelve menos inaccesible, puesto que es más fácilmente imitable”. LIPOVETSKY Gilles, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Madrid, 2010, p. 82.

un valor seguro entre las elegantes clientas de alta costura. Desde su primera colección parisina, Balenciaga mostró en todas las sucesivas, al menos un *Little Black Dress* cuyo distintivo radicaba en su perfección técnica y en el acabado<sup>15</sup>, que él mismo ejecutaba. El modisto quería simbolizar, con la puesta en escena de estos especiales vestidos negros, su concepto simbiótico entre excelencia técnica y belleza.

Pero además, Balenciaga cultivó el concepto *chaneliano* de simplificación para crear su propio estilo. Centró su trabajo en lograr volúmenes y formas poco usuales, a través de la eliminación de costuras, convirtiendo las que consideraba necesarias en signos de distinción. Mientras la simplicidad en Chanel, como en la moda masculina, permitía ser distinguido a través de detalles sutiles, generalmente complementos como las perlas o los zapatos combinados, Balenciaga basó la distinción de sus creaciones más genuinas en una silueta minimalista, que fue depurando hasta llegar al máximo nivel de simplificación a finales de la década de 1960.

En este camino de la búsqueda de la elegancia a través de la eliminación, ambos cambiaron el canon estético de belleza femenina basado en el protagonismo del busto y de la cintura, y alteraron la morfología de la moda. Así, la belleza femenina quedó desarraigada del concepto ligado a una fisonomía perfecta, y se transformó en un ideal en el que cabían todos los tipos de mujer. Gilles Lipovetsky vincula la marca Chanel al fenómeno de la democratización de la moda<sup>16</sup>, pero cabe matizar que esta democratización no lo fue sólo en un sentido económico, sino que sus innovaciones fueron más

allá: permitieron el acceso al mundo de la elegancia a todas las tipologías físicas de mujer. Sus vestidos simplificados alargaron la silueta femenina de los años veinte y la hicieron parecer más alta y esbelta. La propia reina Victoria Eugenia es un claro ejemplo de esta estilización gracias al look Chanel.

Cuando Dior lanzó su New Look en febrero de 1947, con sus cinturas mínimas y enormes cantidades de tejido, Balenciaga se diferenció de aquella línea con su novedosa línea Barril que representaba el concepto opuesto. Se descubre en esta decisión de Balenciaga una concepción *chaneliana* de la moda. Mientras Dior representaba con su mujer flor una vuelta al estilo Worth de la emperatriz Eugenia, con sus talles minúsculos y voluminosas faldas, Balenciaga diseñó, en contraste, chaquetas con espaldas en piezas enteras que hacían invisible la cintura y las combinó con faldas rectas. Así, mientras la mujer dioriana remarcaba el busto y la cintura como los valores esenciales femeninos, Balenciaga los difuminó para interpretar a una mujer más alejada de un rol tan explícitamente sexual. Como Chanel había huido del encorsetamiento de la mujer de la *Belle Epoque*, Balenciaga decidió desvincularse de la moda del *New Look* y crear patrones que ofrecieran a las mujeres una mayor libertad de movimientos.

En conclusión, Chanel y Balenciaga, inspirado en ella, simplificaron la moda de sus contemporáneos. Cultivando cada uno su propio estilo, pero compartiendo el concepto de eliminación, abstrayeron las posibles imperfecciones físicas de la mujer y transformaron su cuerpo en un ideal. Al hacerlo, crearon al margen de los estándares de belleza de su época y se convirtieron en los grandes clásicos de la moda del siglo xx. ●

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARZALLUZ Miren, *Cristóbal Balenciaga. La forja del maestro*, Nerea, San Sebastián, 2010.
- BALENCIAGA Cristóbal en entrevista con GLYNN Prudence, "Balenciaga and la vie de un chien", *The Times*, 3-8-1971, p. 6.
- BARTHES Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Paidós Comunicación 135, Barcelona, 2003.
- CERRILLO RUBIO Lourdes, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Siruela, Madrid, 2010.
- DE LA HAYE Amy, *Chanel*, Nerea, San Sebastián, 2013.
- FLOCH Jean-Marie, "El total look de Coco Chanel", *Revista de Occidente*, nº 366, Madrid, 2011.
- GOLBIN Pamela, *Balenciaga Paris*, Thames&Hudson, London, 2006.
- HOLLANDER Anne, *Seeing through clothes*, University of California Press, London, 1993.
- LIPOVETSKY Gilles, *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Madrid, 2010.
- MADSEN Axel, *Coco Chanel*, Circe, Barcelona, 1988.
- MILLER Lesley Ellis, *Balenciaga*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 30.
- SPRAGUE Laurie, *WWD. 100 Years. 100 Designers*, Fairchild Books, Nueva York, 2011.