

Alter Ego

La identidad privada y pública a través de la moda

Autor

Carla Pascual Antón
Carlapascualanton@gmail.com

Tutor

Carmen Baniandrés Gómez
Carmen.baniandres@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria
Facultad de Comunicación
Grado en Bellas Artes + Diseño

Curso 2023/2024
Convocatoria Extraordinaria



Introducción

¿Quién soy yo? Este proyecto nace a raíz de esta simple, pero a la vez fundamental pregunta. En el ámbito personal siempre me he encontrado en un intento inútil de definirme. Con un vago sentido de identidad, que me viene acompañando un largo tiempo, constantemente he buscado un sentimiento de pertenencia y expresión de individualidad.

La Moda para mí ha sido esa herramienta, para algunos algo superficial, que me ha ayudado a ir encontrándome un poco más cada día. La forma en la que me vestía resultó ser un testimonio de la persona que era en las distintas etapas de mi vida, todavía breve para muchos. A medida que yo o mi propia percepción cambiaban, las prendas de vestir también lo hacían. Durante los últimos años esta costumbre derivó en una especie de juego en el que buscaba una correspondencia entre las prendas y la forma en la que me hacían sentir, una prueba detrás de otra en la que a veces encontraba esa correspondencia y otras, sin embargo, sentía ser otra persona. Esto hizo que creciera mi deseo de comprender exactamente el papel que juega la moda en el sentido de identidad individual, así como de grupo y todas las posibilidades que es capaz de ofrecer.

Con este proyecto, me gustaría demostrar la capacidad que tiene la vestimenta de contribuir al desarrollo de la identidad de un individuo y su papel a nivel sociológico, además de resaltar su dimensión más artística o performativa. En definitiva, reivindicar una faceta más trascendental y menos frívola de lo que se suele concebir al hablar de moda.

Es innegable que, de un modo intuitivo, la ropa que se elige a diario habla de la forma de ser y aspiraciones personales, quizás no se llegue a racionalizar, pero no deja de ser una manifestación o mensaje de cómo nos percibimos y como queremos que otros lo hagan.

Índice

1. Introducción	6
2. Objetivos	8
3. Metodología	10
4. Estado de la cuestión	11
5 . Desarrollo	76
6. Análisis de resultados	158
7. Conclusiones	160
7. Bibliografía	162

1. Resumen

Alter Ego es un proyecto que indaga en la relación entre moda e identidad personal. Se centra en la vestimenta como lenguaje social y como esta, basándose en el concepto del embodiment, puede ser una manifestación y expresión de individualidad. Al mismo tiempo, reflexiona sobre la faceta más performativa de la moda, haciendo énfasis en el disfraz como medio subversivo. Sirviéndose de la sociología como base se quiere entender el papel de las prendas y el acto de vestirse diferenciando así la identidad personal privada y pública de la persona. Tomando todo lo investigado, se crea un vestuario y posterior serie fotográfica integrando todos los conceptos. Se crean diseños entorno a dos personajes por los que se quiere teatralizar el paso de la intimidad a la vida pública por medio de la vestimenta y la creación de un Alter Ego.

Palabras clave

Moda, Identidad, Performatividad, Disfraz, Diseño de vestuario, Serie fotográfica

1. Abstract

Alter Ego is a project that explores the relationship between fashion and personal identity. It focuses on clothing as a social language and how, based on the concept of embodiment, can be an individuality demonstration or expression. At the same time, it reflects on a more performative face of fashion, showing how disguise can be a subversive type of clothing. Basing part of the project on sociology, it seeks to understand the importance of garments in the act of dressing, and how it can help to discern between private and public personal identity. Based on the previous research, costume design and further photo series is created gathering all the concepts together. Designs are created around two characters that aim to dramatize the transition from intimacy to public life through clothing and the creation of an Alter Ego.

Key Words

Fashion, Identity, Performativity, Disguise, Costume design, Photo series

2. Objetivos

Objetivo principal

Crear una colección y serie fotográfica que sea capaz de representar el papel de la ropa en el paso de la identidad privada a la pública, de una forma performativa mediante el uso del disfraz.

Objetivos Específicos

. Investigar la relación entre moda, persona e identidad desde un punto de vista sociológico. Abordando desde los orígenes de la vestimenta hasta la actualidad.

. Estudiar las manifestaciones del disfraz a lo largo de la historia y reivindicarlo como manifestación creativa y subversiva de la identidad.

. Visibilizar por medio de la investigación la relevancia de la vestimenta en el paso de la identidad privada a la pública.

. Establecer unos referentes visuales basados en diseñadores de moda para la creación de los diseños.

. Encontrar referentes en el mundo del arte que empleen la ropa como algo performativo para la elaboración de la serie fotográfica

. Crear una colección y serie fotográfica con un estilo visual propio que sea capaz de reunir y materializar los conceptos de la investigación.

3. Metodología

El proceso consistirá en dos partes, una inicial de investigación para el desarrollo teórico y una segunda que corresponderá a la parte práctica o creativa.

La investigación estará dividida en tres apartados o temas, de los que surgirán otros subapartados. El primero de ellos se centra en la relación de la persona y la moda desde un punto de vista sociológico. Se analizará los inicios más primitivos de la vestimenta con autores como John Flügel, desde el que luego se pasará a su función más social como lenguaje viéndolo desde el punto de vista de Fred Davis o Kate Soper. Para entender la relación entre prenda, cuerpo e identidad personal, se partirá del concepto de "Embodiment" y teorías que lo abarcan entre las que destacan Judith Butler y Jonne Entwistle. Habiendo asentado las bases sobre los temas anteriores se analizará la moda no solo como forma de expresión, sino como performance y de que forma el disfraz se relaciona, para ello el trabajo de Francesca Granata y nuevamente Judith Butler serán claves para entender el concepto de performatividad y como la ropa se convierte en algo subversivo. Se pondrán como ejemplo algunos diseñadores que hacen uso de esa faceta más expresiva de la moda como Martin Margiela o Alexander McQueen. El siguiente gran apartado se centrará en el disfraz, desde sus tipos de manifestaciones a lo largo de la historia y actuales hasta su visión más sociológica relacionándolo con la identidad y como este puede ser un mecanismo de expresión y subversión de esta. Para finalizar la investigación se abordará el tema de la identidad

personal en el ámbito privado frente al público, siguiendo la idea de Erving Hoffman de la interacción social entendida como un teatro. Se visibilizará el papel de la ropa en el cambio de un ámbito a otro mediante el acto de vestirse.

Como inicio de la parte práctica se buscarán referentes, no solo del mundo del diseño de moda, también del arte debido a la estrecha relación que guarda la performance con una forma de entender la moda más teatral. Entre ellos se encontrarán John Galliano, Cindy Sherman o Claude Cahun. Ya que estos artistas servirán de referentes para la parte más conceptual, se adoptarán otros referentes para la parte visual, entre ellos habrá diseñadores actuales, al igual que tendencias pertenecientes a otras décadas de la historia de la moda. Se crearán dos trajes opuestos que hagan referencia a ese contraste entre la intimidad y vida social sobre los que basar el resto del trabajo. El proceso hasta llegar a ello será el de la realización de moodboards con el fin de dar una coherencia visual y establecer la paleta de color, materiales y tejidos a emplear. Una vez confeccionados los modelos se realizará la serie fotográfica por la que se escenificará y tratará de reunir las ideas principales de la investigación, la identidad, intimidad, vida pública y disfraz. Las fotografías serán recogidas en un libro de carácter editorial y artístico.

Siguiendo cada una de las partes establecidas en la metodología, se pretende cumplir con los objetivos establecidos y realizar el proyecto de la manera más productiva.

4. Estado de la cuestión

1.1 La necesidad de vestir el cuerpo

La vestimenta es un aspecto central en la existencia del ser humano, aunque pueda parecer algo accesorio.¹ La moda es una parte fundamental en los encuentros sociales, está pensada para vestir el cuerpo, va dirigida a él.² El ser humano vive en sociedad, por lo que es parte de su vida diaria. En la mayoría de las civilizaciones existen pocas ocasiones en las que se observe el cuerpo desnudo de sus individuos, no es común contemplar cuerpos sin ropa. Además, esta es capaz de aportar información muy valiosa para la vida en sociedad.³ Sin embargo, ¿Cuál es el motivo central por el que se viste el cuerpo?

El psicólogo Carl Flügel aborda este tema en su libro *Psicología del vestido* (1935). Tomando de base otras ramas de conocimiento como la antropología, trata de responder esta pregunta. Flügel habla de tres motivos principales por los que se viste el cuerpo: 1) Protección, 2) Pudor y 3) Adorno.⁴ Hay distintas opiniones acerca de cuál de estos tres motivos es el principal del que luego derivan los demás. No obstante, la mayoría de los estudiosos coinciden en el adorno como causa original.

1 FLÜGEL, John Carl (2015). *Psicología del vestido*. Barcelona: Melusina. P.8

2 ENTWISTLE, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós. P. 9

3 FLÜGEL, John Carl *Opus cit*, P.7

4 Íbidem, P. 8

A primera vista se puede llegar a pensar en la protección como motivo fundamental, pero esta opinión cuenta con pocos defensores. La realidad es que la supervivencia no dependía de la vestimenta, esta no jugaba un papel clave. A este aspecto cabe añadir que los orígenes del ser humano se dan en una zona geográfica en la que la protección contra el clima no era un problema al tratarse de regiones más bien cálidas.⁵ En lo que al pudor se refiere, se cree que es un comportamiento que se ha ido desarrollando por motivos culturales, más que por una necesidad innata en las personas.⁶ Flügel lo ejemplifica de manera clara con el caso de los niños. En los más pequeños, puede observarse antes esa atracción hacia embellecer su cuerpo con objetos tan simples como cintas o plumas, que la necesidad de cubrirlo a causa del pudor.⁷ De ese modo se llega al adorno. Investigaciones antropológicas han demostrado como en los pueblos más primitivos siempre ha existido el adorno, pero no la vestimenta. En diferentes culturas se ha visto como se adorna el cuerpo mediante modificaciones corporales como los tatuajes. Existe esa necesidad de embellecerlo sin llegar a cubrirlo mediante la vestimenta.⁸

5 Íbidem, P. 9

6 Íbidem, P. 11

7 Íbidem, P. 10

8 Íbidem, P. 9

Se procederá a explicar cada una para poder ver donde convergen. A pesar de que el adorno sea la fundamental, las tres se completan de forma que satisfacen distintos deseos o necesidades de la persona.

El primer aspecto en el que se piensa cuando se habla de la vestimenta como protección, es la de defenderse contra el frío. Prendas que permitan guardar el calor corporal mediante los tipos de tejidos, o la adaptación a la forma del cuerpo. Pero también es necesario tener en cuenta la protección contra el calor o los rayos solares. En este caso las prendas cubren el cuerpo con el fin de evitar quemaduras u otros daños provocados por un clima cálido.⁹ En este caso podría hablarse de una protección climática, pero existen otros tipos igual de relevantes. La ropa es capaz de actuar también como protección contra enemigos ya sean humanos o animales. El ejemplo más representativo puede ser el de la armadura. Este tipo de protección suele estar más relacionada con aspectos bélicos o violentos. En algunas ocasiones las prendas pueden cumplir esta función de forma no intencionada.¹⁰ En la historia de España, uno de los incidentes más llamativos fue el del atentado contra la reina Isabel II. En 1852 el cura Martín Merino atento contra la reina clavándole un estilete. Afortunadamente el corsé logró evitar la muerte de la reina.¹¹ En la actualidad existen también

9 Íbidem, P. 58

10 Íbidem, P. 60

11 Museo del romanticismo. (2016, 24, 11). El Museo del Romanticismo expone por primera vez el corsé que salvó a la reina Isabel II [Comunicado de prensa]. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:ab350d1a-9563-498c-96e9-cc1bed669ef5/np-corse-obrainvitada.pdf>

otros ejemplos destinados a prevenir el daño físico como puede ser el caso de protecciones usadas en ciertos deportes.¹² Es interesante al mismo tiempo el cómo esa protección hacia los enemigos o hacia los demás no es siempre de un modo físico. Flügel habla también de una protección psicológica.¹³ La ropa al fin y al cabo también es capaz de aportar seguridad y refugio de cara a las interacciones sociales. Existen diferentes tipos, pero hace especial hincapié en la relacionada con aspecto más mágico o ritual. En este caso se hablarían de amuletos y otras prendas asociadas a combatir males de origen espiritual. Suele verse principalmente en las culturas más primitivas en las que los males sin causa aparente se relacionaban con entes o espíritus que hacían el mal.¹⁴

El pudor conecta de forma directa con el sentimiento de vergüenza. Busca prevenir ese sentimiento, así como otras sensaciones desagradables o la desaprobación social.¹⁵ Existen diferentes motivos o variables por las que se puede dar el pudor. En occidente, el elemento sexual es el más extendido, así también como el de la adecuación. Ajustarse de forma idónea al evento social por medio de la ropa. Es decir, cumplir con los códigos de vestimenta establecidos, ya se hayan especificado, de una forma explícita o vayan implícitos en el contexto.¹⁶ Un ejemplo podría ser ir vestido en vaqueros a un evento

12 FLÜGEL, John Carl *Opus cit*, P.60

13 Íbidem, P. 60

14 Íbidem, P. 61

15 Íbidem, P. 44

16 Íbidem, P. 45-46



Fig. 1 Sin título (2016) Autor Magda Rakita , Survival.es, [En línea].
Disponible en: <https://www.survival.es/noticias/11176>[Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig. 2 Sin título (?) Autor Aaron Huey , National Geographic, [En línea]. Disponible en: <https://www.nationalgeographic.es/historia/2022/08/en-la-polinesia-los-tatuajes-van-mas-alla-de-la-piel>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig. 3 Sin título (?) Autor desconocido , La Rioja.com, [En línea].
Disponible en: <https://blogs.larioja.com/historias/2017/01/15/el-corse-de-la-reina-isabel-ii/>#, [Consultado 29 de Mayo de 2024]

formal. En este caso el elemento social del pudor se da por no ajustarse al comportamiento del resto.¹⁷ Como se ha comentado anteriormente, el pudor es un comportamiento adquirido por lo que, en occidente, el cristianismo supuso un cambio de mentalidad en este sentido. La buena conducta se lograba entre otros comportamientos por la ocultación del cuerpo. No mostrar el cuerpo era sinónimo de decencia. Con ello cualquier tendencia de exhibición era considerada inmoral o indecente.¹⁸ Quien no se adecuase a ese comportamiento conectaba con la vergüenza que antes se mencionaba. En otras ocasiones el origen de esa sensación proviene de evitar que los demás sientan desagrado al observar el cuerpo de uno. Se oculta con el fin de evitar esa respuesta por parte de la sociedad.¹⁹ Como ha podido observarse en todas las variables anteriores entra en juego la faceta social de la ropa. De hecho, para Flügel el pudor es un aspecto que evoluciona a la vez que lo hace la sociedad.²⁰ No hace falta remontarse mucho tiempo atrás para darse cuenta de que el mostrar las piernas era un símbolo de decencia de la mujer que poco a poco se ha ido abandonando. El sentimiento de pudor se genera al visto por los demás. Se evidencia el carácter social y no innato del pudor.

Entre los tipos de adorno según sus aspectos formales, pueden distinguirse dos tipos: el corporal y el externo. El corporal es todo aquel que se logra mediante la manipulación y alteración del cuerpo, tatuajes, perforaciones, cicatrices y cualquier otro tipo de

17 *Íbidem*, P. 45

18 *Íbidem*, P. 47

19 *Íbidem*, P. 50

20 *Íbidem*, P. 55

modificación. Por otro lado, se encuentra la externa, esta última hace referencia a la ropa u otros objetos que visten y se colocan sobre el cuerpo.

Existen distintos fines por los que se adorna el cuerpo entre los que destacan seis: el elemento sexual, el trofeo, como indicador de nacionalidad o localidad, como elemento que aterroriza, distintivo de rango, como ostentación y como extensión corporal del yo.²¹ Con el fin de este trabajo se analizarán el motivo sexual, el de ostentación y la extensión corporal.

El fin sexual hace referencia a querer aumentar el atractivo mediante el adorno. Este ha sido un fin que, a diferencia de otros, se ha dado a lo largo de toda la historia y sigue ocurriendo en la actualidad. Puede verse desde tribus más primitivas con tatuajes, pintura corporal hasta la época de los tudor con el uso de coquillas. Ambos ejemplos tenían como finalidad acentuar los caracteres sexuales con el fin de aumentar el atractivo hacia el resto.²² Llevándolo a la actualidad podría ocurrir algo similar con los sujetadores que van destinados a realzar el pecho de la mujer. Este motivo de adorno ha sido una constante a lo largo del tiempo. De un modo similar ocurre con el adorno como muestra de riqueza. Es difícil no encontrar una cultura en la que se haga uso del adorno con este fin. Los individuos más pudientes de una sociedad suelen emplear prendas y otros objetos más costosos con el único objetivo de que el resto sea consciente de un simple vistazo. Además de denotar también pertenencia a una clase social más alta. En la antigüedad podía lograrse mediante conchas, monedas o tejidos lujosos. En la actualidad ese fin ha ido variando, aunque sigue

21 *Íbidem*, P. 16

22 *Íbidem*, P. 16

manteniéndose por ejemplo en el uso de las joyas.²³ Al ser algo físico la ropa llena un espacio, hace que el cuerpo que viste extienda su volumen.²⁴ Es cierto que esta extensión del volumen es más visible con las prendas que menos se ajustan al cuerpo y menos dejan ver su forma. Esta extensión del cuerpo genera seguridad y confianza. Flügel habla del llamado proceso de confluencia, en el que el cuerpo y la ropa convergen en uno siendo percibido como un mismo elemento en el espacio que ocupan.²⁵

Habiendo observado un poco mejor cada una de las motivaciones por las que se viste el cuerpo pueden parecer dispares, sin embargo, las tres conviven simultáneamente en el día a día de cada persona. En un inicio, el adorno y el pudor son contradictorias. El primero trata de embellecer, atraer la atención engalanando el cuerpo, mientras que el pudor pretende todo lo opuesto. En la vestimenta confluyen las dos. Se satisfacen la necesidad de exhibir y la de ocultar el cuerpo al mismo tiempo. Las dos teniendo el cuerpo como parte central consiguen dar respuestas a esas dos tendencias contradictorias. Una vez resueltas las primeras problemáticas se cae en la cuenta de que resuelve una tercera, la relativa a la protección. De esa manera tienen lugar de forma simultánea, prevaleciendo la necesidad de adorno como la principal.

23 *Íbidem*, P. 22-23

24 *Íbidem*, P. 24

25 *Íbidem*, P. 25-27

1.2 la vestimenta y su función social. La aparición de la moda

Habiendo ya visto la parte más instrumental de la moda, a un nivel antropológico, es hora de abordar el tema desde un punto de vista más social y actual. Desde los inicios de la ropa como adorno su función ha ido evolucionando según lo hacían la sociedad y la cultura. La vestimenta tal y como se entendía en origen, ha cambiado respecto a cómo se entiende en la actualidad.

La ropa ha sido desde siempre una herramienta de integración social en varios sentidos, uno de ellos es el hecho de que oculta el cuerpo desnudo. Actualmente el desnudo se entiende como algo que debe ser castigado y que va en contra de las normas sociales establecidas, por lo que la vestimenta es uno de los mínimos indispensables para que se pueda llegar a dar cualquier clase de interacción social²⁶. Llevar el cuerpo cubierto se ha convertido en la norma y cualquiera que se salga de ella quedaría excluido. Al acercarse alguien sin estar vestido, la mayoría de gente lo percibiría como algo extraño, inapropiado e incluso sospechoso. Habiendo aceptado la vestimenta como un principio social fundamental, se puede entonces abordar las otras formas en las que la vestimenta juega un papel clave entre el individuo y su entorno.

Es innegable que la ropa es un modo de transmisión y comunicación de ideas de cara a la sociedad. Además de tapar el cuerpo, las prendas que lo ocultan llevan

²⁶ ENTWISTLE, Joanne (2002). El cuerpo y la moda: Una visión sociológica. Barcelona: Paidós. P. 24

implícitas un significado.²⁷ Desde un punto de vista más primitivo y utilitario, la ropa ha servido para identificar, no sólo a grupos y generar cohesión, sino también para establecer diferencias dentro de ese determinado colectivo. Puede verse mejor si se toma como modelo, el caso de muchos trajes regionales y las variaciones que en ellos se dan dependiendo del individuo concreto que lo porta. Por un lado, el aspecto del traje en sí sirve para generar unión entre todas las personas de un mismo territorio, saber identificar a quienes forman parte de ese grupo, pero por otro, poder distinguirse entre sí.²⁸ Muchos trajes regionales, cuentan con variaciones de forma, color o adornos para aportar un significado complementario, generalmente sobre la clase social, edad o matrimonio. Un ejemplo en España es el traje de Lagarterana, en el que algunos de los elementos o decoración cambian según la situación social. Davis, con un enfoque más actual, también coincide en el lenguaje de las prendas. Para él es un código más confuso y sin unas pautas precisas.²⁹ El vestirse completamente de negro implica un mensaje, pero puede no ser el mismo dependiendo de las circunstancias sociales y

²⁷ CALEFATO, Patrizia (2004). The Clothed Body. London: Bloomsbury Academic. P. 5

²⁸ Íbidem, P. 15

²⁹ DAVIS, Fred (1992). Fashion, Culture, and Identity. Chicago: The University of Chicago Press. P. 6

culturales. Mientras que en unas culturas es sinónimo de luto, en otras ese color varía y por tanto no tiene ese mismo significado. Debido a las normas sociales, a ese significado colectivo del que se le dota a las prendas, el vestirse es una forma de comunicación³⁰. En ambos casos, tanto en la ropa regional, como en la ropa que se puede llevar en el día a día existen unas normas más o menos precisas que permiten saber acerca de las personas en el entorno.

Volviendo a la teoría de Davis de la ropa como lenguaje social, es importante entender que se trata de un código ambiguo, en el sentido de que su significado en ocasiones no es claro, y es además ambivalente, que abarca distintas posibilidades y funciones de mensaje.³¹ Nadie niega su capacidad comunicativa, pero tampoco nadie comprende al completo sus bases y normas. No existen unas reglas o gramática establecida como puede ocurrir con lenguas que se hablan y escriben.³² Por ello hay distintos aspectos a tener en cuenta de los que habla Davis.

Es un lenguaje que depende del contexto³³, en el sentido de que su significado es capaz de variar según las circunstancias, el propio portador o su compañía. Davis presenta como muestra el caso de un tejido de gasa negra. En el contexto de un funeral empleado como velo, tiene un significado completamente opuesto al de ser usado sobre los hombros junto a un traje de noche y, sin embargo, el tejido es el mismo.³⁴ Otro de esos rasgos es su alta variabilidad

³⁰ CALEFATO, Patrizia *Opus cit*, P. 10

³¹ DAVIS, Fred *Opus cit*, P. 6-7

³² Íbidem, P. 6

³³ Davis se refiere a ello como "Context dependency"

³⁴ DAVIS, Fred *Opus cit*, P. 8

social en la relación del significante y significado³⁵. Sirviéndose de términos lingüísticos, Davis viene a decir que un mismo elemento la de ropa o la prenda en sí transmite un significado distinto dependiendo por ejemplo del receptor.³⁶ Los rotos de unos pantalones, no significan lo mismo para los jóvenes que para personas de generaciones anteriores como sus abuelos. El último rasgo que se menciona es del de un código subyacente³⁷. Al tratarse de un tipo de lenguaje estético, es decir, que llega por los sentidos, es difícil saber con certeza el significado concreto de las características de cada prenda, por lo que el entorno debe hacer suposiciones al respecto del mensaje que se trata de dar.³⁸ En parte se debe a que es un lenguaje cambiante y que sus significados varían con el tiempo.³⁹ Sólo hace falta echar la vista atrás y ver como la longitud de las faldas ha ido variando a lo largo de la historia y la misma medida que en una época podía ser considerada reveladora y atraer miradas, en la actualidad es totalmente habitual, como con el caso de la aparición de la mini falda en los años 60 por parte de Mary Quant. Son todos esos factores, los que hacen de la vestimenta un lenguaje ambivalente y ambiguo difícil de comprender.

³⁵ Davis se refiere a ello como "High Social Variability in the Signifier-Signified Relationship"

³⁶ DAVIS, Fred *Opus cit*, P. 9-10

³⁷ Davis se refiere a ello como "Undercoding"

³⁸ DAVIS, Fred *Opus cit*, P. 10-11

³⁹ Íbidem, P. 27



Fig 4. Sin título (1925) Autor desconocido , Greek reporter.com, [En línea]. Disponible en: <https://greekreporter.com/2018/11/30/1925-morality-police-tried-to-control-length-of-womens-skirts/>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 5. Espaldas de traje de novia de Lagarterana de la provincia de Toledo (2023) de M. Echevarría , cultura.castillalamancha.es [en línea]. Disponible en : <https://cultura.castillalamancha.es/culturaenredclm/las-labores-de-lagartera-sus-indumentarias-y-otras-producciones-textiles> [Consultado el 31/03/2024]



Para Kate Soper, la ropa y el ser humano, están íntimamente ligados. A diferencia de Flügel, ella entiende la función más primitiva de la ropa como protección corporal desde la que surgen luego otras ambiciones, como la de querer ser vistos en entorno social.⁴⁰ De ese uso de la ropa nace un conflicto entre vestirse para uno mismo o agradar al resto.⁴¹ Además, se le añade la complejidad de que en ocasiones esa imagen que se busca dar en sociedad puede tener fines distintos. Por un lado, estarían las personas que buscan pasar desapercibidas, tratando de no llamar la atención, para lo que se adhieren a los códigos de vestimenta, y por otro las que buscan ser vistas y por ello visten de un modo más extravagante.⁴² Se puede entender entonces la ropa como una herramienta a emplear que vincula la forma de ser y expresión individual. Continuamente se ven reflejados los gustos personales en la elección de las prendas independientemente de si el objetivo es destacar o mimetizarse. Incluso en el caso de una persona que no quiera destacar y siga con cuidado las normas sociales de vestimenta, siempre va a haber una parte influida por el gusto personal⁴³. Si lo aceptable socialmente en el momento es llevar una falda por debajo de la rodilla, se puede elegir entre todas las variantes de tejido, estampado y color que se quiera y aun así se seguirían cumpliendo tales códigos. No obstante, hay un factor para tener en cuenta que genera otra dualidad en

40 SOPER, Kate (2001). *Dress Needs: Reflections on the Clothed Body, Selfhood and Consumption*. En J, Entwistle, E, Wilson (Ed.) *Body Dressing* Oxford: Berg Publishers. P. 18

41 Íbidem, P. 19

42 Íbidem, P. 19

43 Íbidem, P. 19

todo este asunto. La diferencia entre vestimenta y moda. Mientras que la vestimenta o vestirse puede definirse como el simple hecho de cubrir el cuerpo con prendas, la moda es algo más complejo. En la mayoría de las culturas existen unos códigos para que mediante la ropa se pueda comunicar, pero cuando esos códigos cambian periódicamente haciendo que las personas se tengan que adaptar a ellos, es cuando se puede comenzar a hablar de moda.⁴⁴ Respecto a esta idea de lo que es la moda, Soper establece otra dualidad o contradicción al respecto. En la mayoría de ocasiones se ven enfrentadas la expresión individual y el encajar en esos nuevos códigos o tendencias, lo que implica en muchas ocasiones dejar de lado la expresión individual.⁴⁵ En la variación de tales códigos entran muchos factores en juego, pero gran parte de ello se debe a la industria de la moda y al capitalismo⁴⁶. Se debe entender que la moda al igual que la cultura se encuentran en constante cambio. Se emplea esa función básica de la ropa como forma de integración, para poner a su favor el deseo de pertenencia y aprobación de las personas. Esta práctica lo único que logra es acabar con la expresión individual de una forma más genuina o peculiar, sustituyéndola por algo uniforme y ordinario.⁴⁷ En este sentido las subculturas se encuentran en una posición interesante, ya que al mismo tiempo mezclan la rebeldía contra las tendencias, consiguiendo igualmente la expresión individual y sentimiento de pertenencia. Puede observarse en el caso del Punk, cuyos valores se

44 DAVIS, Fred *Opus cit*, P. 27

45 SOPER, Kate *Opus cit*, P.25

46 KAISER, Susan B. (2012). *Fashion and cultural studies*. Lodon, New York: Bergrug. P, 13

47 Íbidem, P. 26

adaptan perfectamente al concepto de contracultura. Esta parte rebelde e inconformista con lo establecido puede trasladarse a su vestimenta característica. La estética era totalmente diferente a la del resto de la sociedad de finales de los 70, pero dentro del movimiento todos compartían los mismos códigos, logrando así destacar, pero formar parte de un grupo.

Desde sus inicios la vestimenta ha servido para la integración social, ya que el desnudo nunca ha sido algo bien visto en cuanto a las interacciones sociales. Además, otros de los aspectos que hace a la ropa una herramienta de integración es el hecho de ser un medio de comunicación. Es capaz de dar información personal, tanto de un modo más pragmático y directo, como ha podido verse con el ejemplo de los trajes regionales o como de una forma más subjetiva. Se debe a que la vestimenta puede ser considerada un lenguaje, pero que al tratarse de uno de carácter estético es ambiguo a la par que ambivalente.

Definitivamente no se puede negar la relación entre el ser humano y la ropa como el hecho de que es una herramienta social. De esta naturaleza social de la vestimenta es de donde surgen sus contradicciones entre las que se encuentran el destacar frente a mimetizarse o la expresión individual frente a las tendencias. Parte de la problemática viene causada por la aparición de la industria de la moda y su afán por favorecer el consumismo. Lo que no puede negarse, es como de cualquiera de las maneras la vestimenta y el adorno del cuerpo es un aspecto esencial de la persona y su relación en sociedad.



Fig 7. Mary Quant junta a una modelo llevando una minifalda, (Década de los 60) de Autor desconocido , mastersexpo.com/ [en línea]. Disponible en <https://mastersexpo.com/es/amsterdam-maison-mode/> [Consultado el 31/03/2024]



Fig 8. El New Look de Dior, (Final Década de los 40) de Autor desconocido , blackandlabel.com/ [en línea]. Disponible en <https://blackandlabel.com/luxurylifestyle/estilo-de-vida/christian-dior-new-look/> [Consultado el 31/03/2024]



Fig9. Punk conoce al caballero de la ciudad, (1985) de Roger Hutchings, nationalgeographic.es [en línea]. Disponible en <https://www.nationalgeographic.es/historia/que-fue-punk-por-que-asustaba> [Consultado el 31/03/2024]

1.3 El cuerpo en la teoría de la moda. El concepto de embodiment y relación con la identidad personal

El cuerpo, a pesar de haber sido excluido de los estudios sobre la vestimenta en las últimas décadas, en la actualidad es una de las materias centrales sobre las que se entiende la teoría de la moda. No sólo se ha reivindicado su relación en cuanto a las prendas de vestir, sino también como parte central para entender la relación entre identidad y moda. Existen distintos puntos de vista al respecto y opiniones acerca de cómo este influye en la práctica de vestirse, siendo el concepto de "embodiment"⁴⁸ el más representativo.

El "embodiment", es una idea relativamente reciente en la teoría de la moda, para la que Joanne Entwistle ha sido clave. Entwistle defiende la práctica del vestirse como "a situated bodily practice"⁴⁹, es decir como una práctica entorno al cuerpo⁵⁰. Puede parecer algo obvio, pero la relación entre el cuerpo y la moda es compleja, al igual que esencial para entender el hábito de la vestimenta en su totalidad. Mediante esta postura, Entwistle reivindica el papel central del cuerpo, ignorado en décadas anteriores por otras ramas de estudio que contemplaban la moda como algo puramente social⁵¹. Para poder entender mejor

48 Traducción del inglés: Encarnación

49 Traducción del inglés: Práctica corporal situada

50 ENTWISTLE, Joanne (2000). *Fashion and the Fleshy Body: Dress as Embodied Practice*. Fashion Theory. Vol 4, Issue 3. Londres: Routledge. P, 323

51 Íbidem, P. 324-325

su razonamiento hay que comprender el cuerpo de la forma en la que lo hace Judith Butler, como algo que no llega a ser del todo físico y se materializa por medio de los actos que se realizan en sociedad⁵². Por ello puede considerarse el vestirse como "an embodied practice"⁵³ o una práctica encarnada en el sentido de que se manifiesta en el cuerpo⁵⁴. Es una experiencia capaz de conectar cuerpo y mente, ya que tiene lugar no solo en base a la interacción en sociedad como se había supuesto anteriormente por otros autores, sino con la mente o parte más intelectual de la persona y su intención⁵⁵. Es más, Entwistle considera que la ropa sin el cuerpo produce una sensación inquietante, como si hubiera quedado alienada al desprenderse de parte de su significado⁵⁶. Podría decirse entonces que por medio de la ropa se concreta de forma material los pensamientos o parte psíquica de la persona. Es por ello que se relaciona directamente con la identidad personal o individual.

52 WISSINGER, Elizabeth. Judith Butler: Fashion and Performativity En ROCAMORA, Agnès, SMELIK, ANNEKE (2016). *Thinking through fashion*. London, New York: I.B.tauris. P, 401

53 Traducción del Inglés: Una práctica encarnada. Traducción realizada por la autora a través de Cambridge dictionary

54 ENTWISTLE, Joanne (2000) *Opus cit*, P. 325

55 Íbidem, P. 344

56 ENTWISTLE, Joanne (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós. P. 15

La ropa como código o lenguaje ha sido algo bastante generalizado en el ámbito de estudio de la vestimenta, gran parte de los autores coinciden en este hecho, es la suma del cuerpo lo que hace diferente la opinión de Entwistle. En el caso de Davis ha podido verse como la ropa se entiende como un lenguaje y mediante él se expresa la identidad individual. Sin embargo, él parece centrarse únicamente en esta relación que establecida entre identidad y ropa por medio del intelecto⁵⁷. Como se ha mencionado, desde esta perspectiva la vestimenta es un lenguaje algo ambiguo del que se hace uso racional para dar información al entorno. Además, debido a dicha ambigüedad, Davis señala la capacidad de la persona para usarla a su favor y enviar un mensaje indeterminado a conciencia acerca de su identidad⁵⁸. Esa intención siempre ha sido una mezcla de distintas identidades, entre quien se es realmente y la que se quiere transmitir de una forma consciente⁵⁹. Para Davis también hay una clara relación entre la ropa e identidad, pero en ningún momento menciona la presencia del cuerpo en esta manera concebir la ropa como lenguaje o código, de una forma casi puramente intelectual.

Para Entwistle la ropa es capaz de unificar el cuerpo y el yo basado en las experiencias que en él se dan y es por ello por lo que está directamente ligado a la identidad⁶⁰. La forma en la que se percibe un individuo se exterioriza por la forma en la que se viste, es capaz

57 DAVIS, Fred (1992). *Fashion, Culture, and Identity*. Chicago: The University of Chicago Press. P. 5

58 Íbidem, P. 22

59 Íbidem P. 3

60 ENTWISTEL, Joanne (2000) *Opus cit*, P. 335

de materializarlo de tal manera⁶¹. Mediante esta práctica se puede dar información al entorno respecto a género, clase o posición entre otros rasgos⁶². La prenda, el cuerpo y la identidad son inseparables y se encuentran estrechamente relacionados entre sí. Recurriendo de nuevo a la idea de que la ropa queda falta de significado sin un cuerpo que la lleve, cobra más sentido el ejemplo que da Kate Soper en el que habla de cómo las prendas son capaces de relacionarse de forma inconsciente con las personas que las portan, de cómo cuando una persona se separa de esa prenda que tanto le identificaba es imposible no relacionarlas en su ausencia. Puede ser el caso de un abrigo o unos zapatos que se conservan para poder recordar a alguien que ha fallecido.⁶³ Es una faceta más emocional e íntima de la moda que no se había llegado a abordar. Al fin y al cabo, todo viene dado por el hecho de que son las personas las que en la mayoría de las ocasiones eligen sus prendas y es por ello un reflejo de quienes son. Esa parte más voluntaria e íntima de la ropa hay en ocasiones que entra en conflicto con su parte más social, se dan situaciones en las que la elección de las prendas se basa entorno a circunstancias sociales. Se convierte en algo calculado en lo que ya no solo entra en juego los gustos y preferencias, sino ese papel social que siempre ha ido de la mano de la ropa.⁶⁴ Este puede ser el caso de ciertos lugares y situaciones que puedan tener un código de vestimenta como colegios o espacios de trabajo, o en otros que aunque no se detalle de forma

61 Íbidem, P. 337

62 ENTWISTLE, Joanne (2002) *Opus cit*, P. 130

63 SOPER, kate *Opus cit*, P. 23

64 Íbidem, P. 132 / ENTWISTLE, Joanne *Opus cit*, P.338

tan detallada, siempre hay implícito una forma de ir bien vestido, como en eventos y celebraciones. Pero de algún modo, dentro de las limitadas opciones para que la vestimenta se ajuste a las normas sociales, siempre quedará un atisbo de la forma de ser de un individuo.

Podría decirse que partir de la teoría de Joanne Entwistle y el concepto de embodiment, han ido surgiendo otros aspectos a tener en cuenta en respecto a la relación entre vestimenta, cuerpo e identidad. Algunos como en el caso de Chriss Hesselbein reivindican un papel del cuerpo más activo en esta relación, en lugar de que sea entendido como un soporte carente de sensibilidad⁶⁵. Otros como Lucia Ruggerone ponen el foco en la relación inversa de la ropa hacia el individuo, y como esta puede afectar al cuerpo⁶⁶.

La ropa se ha visto como algo que envuelve al cuerpo y lo adorna, una idea que no parece pasar del nivel más superficial del cuerpo de quien porta una prenda, y es que la ropa también es capaz de cambiar el cuerpo y en su movimiento o expresión e intervenir de ese en las relaciones sociales, una prenda puede hacer adoptar unas expresiones y lenguaje corporal distintos por el hecho de que interacciona con el cuerpo que la lleva puesta⁶⁷. En otras palabras, lo que trata de argumentar Hesselbein, sería que los gestos

corporales o como él nombra, "Body techniques"⁶⁸ pueden variar por ejemplo en función de si se lleva puesto un vestido o por el contrario unos pantalones. La forma que tienen cada una de esas prendas de comunicarse con el cuerpo al estar en contacto con él hacen que los movimientos sean distintos. Quizás con el vestido adoptan un carácter más femenino y elegante, mientras que con los pantalones son más relajados. Por ello respecto a la teoría de Entwistle, crítica el hecho de que deja al margen parte de la práctica más vivencial entre el cuerpo y la vestimenta para centrarse en una causa o porqué. En su opinión debería tenerse en cuenta la forma en la que se hace y tratarlo de comprender como experiencia.⁷⁰ Ruggerone, sin embargo, aprueba el hecho de que la teoría de Entwistle tiene una mirada más emocional hacia la ropa y no tan racional como la que se ha visto antes de Davis, y es que uno de los factores decisivos a la hora de seleccionar las prendas son los gustos y preferencias.⁷¹ En común con Hesselbein, reivindica una visión del cuerpo menos pragmática, que supere esa visión del cuerpo como elemento inerte en el que se colocan las prendas.⁷² Por ello defiende la idea de "Affective clothing"⁷³, en la que se entienda a la prenda como elemento capaz de afectar a la persona que la porta, como un encuentro que ambas partes

son partícipes⁷⁴. Se habla casi de una elección por parte de la prenda, en vez de al contrario que es como siempre se ha concebido. No es suficiente con que a la persona le agrade o llame la atención la prenda, sino que el encuentro tiene que ser fructífero, se debe producir ese encuentro. Ruggerone lo ejemplifica con una situación en la que, aunque la prenda sea capaz de cumplir con los gustos de quien la elige, esta debe a su vez adaptarse al cuerpo en el sentido de sea favorecedor y si no es que el encuentro ha fallado⁷⁵. Y es que según Ruggerone, la prenda no era capaz de cumplir con el propósito o expectativas y el cuerpo la ha convertido en una versión menos atractiva.⁷⁶ En ambos casos se defiende un papel más crucial del cuerpo respecto a la moda e identidad, al mismo tiempo que se trata de mostrar su aspecto más emocional.

Se ha podido observar cómo hasta la llegada del concepto de embodiment, el cuerpo en los estudios de moda no había tenido un papel demasiado relevante. Desde el argumento de Entwistle, el cuerpo comienza a cobrar importancia, ya que se concibe como lugar en el que se materializa la práctica y donde en él se encarna mediante la ropa lo que se quiere transmitir. Al contrario que Davis que a pesar de coincidir con la estrecha relación que guardan la ropa con la identidad, se centra en un aspecto más racional en el que el cuerpo apenas importa. Pese a ello se puede seguir manteniendo la idea de que la prenda, el cuerpo y la identidad están correlacionados en igual importancia, incluso reivindicando un papel del cuerpo más crucial

y un cambio de paradigma actual como en el caso de Hesselbein y Ruggerone.

65 HESSELBEIN, Chris (2019). *Walking the Catwalk: From Dressed Body to Dressed Embodiment*. Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture. Vol 23, Issue 3. Londres: Routledge. P. 3

66 RUGGERONE, Lucia (2016) *The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothed Body*. Fashion Theory. Vol 21, Issue 5. Londres: Routledge. P. 2

67 HESSELBEIN, Chriss *Opus cit*, Pp. 3-5

68 Traducción del inglés: Técnicas corporales. Traducción realizada por la autora mediante cambridge dictionary

69 HESSELBEIN, Chriss *Opus cit*, P. 4

70 Íbidem, P. 7

71 RUGGERONE, Lucia *Opus cit*, P.6

72 Íbidem, P.7

73 Traducción del inglés: Ropa afectiva . Traducción realizada por la autora mediante Cambridge dictionary

74 RUGGERONE, Lucia *Opus cit*, P. 9

75 Íbidem, Pp. 10-11

76 Íbidem, Pp. 11-12

1.4 La moda como performance. Cuando la ropa se convierte en disfraz

Habiendo podido ver quizás la parte más utilitaria de la vestimenta y su función a un nivel más social y antropológico, es hora de abordar su capacidad como medio de expresión. Hay distintas circunstancias y maneras de entender la moda en relación con la performance.

Siguiendo la teoría de Butler puede entenderse la moda como algo con capacidad performativa. No solo se pone al servicio de una materia, sino que puede sacar la parte más subversiva de esta. Es más, Butler hace una diferencia entre "performance"⁷⁷ y "performativity"⁷⁸. Esto puede observarse en relación al género, ya que se habla de él como constructo social y, por tanto, es algo que ha de actuarse.⁷⁹ El género, tanto masculino o femenino si se entiende como algo binario, tiene su manera de formalizarse por la manera en la que se actúa. Se expresa mediante los gestos, el lenguaje, pero también la manera en la que uno se viste. En este ejemplo se hablaría de performance ya que es algo que se materializa por medio de la actuación, sin embargo, para Butler lo performativo o en donde entra el término "performativity" se da

77 Traducción del Inglés: Actuación

78 Traducción del Inglés: Performatividad

79 WISSINGER, Elizabeth. Judith Butler: Fashion and Performativity En ROCAMORA, Agnès, SMELIK, ANNEKE (2016). Thinking through fashion. London, New York: I.B.tauris. P. 399

en otras circunstancias distintas.⁸⁰ Volviendo a poner el género como ejemplo, lo performativo se daría cuando en base a esas normas sociales de lo que se considera masculino o femenino se usa con el fin de contradecirlas, emplearlo como método de discurso o llevar al límite las fronteras de lo que es considerado apropiado para cada género. Siguiendo esta descripción es fácil que lo primero en lo que se piense sea en el drag o en el travestismo, pero para Butler no es el mejor ejemplo. Según su razonamiento, estos fenómenos no hacen más que recalcar en forma de parodia lo que siempre ha sido considerado femenino o por el contrario masculino.⁸¹ En definitiva, no se oponen a la forma tradicional en la que se expresan los roles de género, sino que en cierto modo los reafirman. Una forma de usar la vestimenta como algo performativo, debería criticar o ir en contra de esos comportamientos, debería usarlos como algo subversivo. Por ejemplificarlo de una forma más clara, aunque un hombre se ponga un vestido, si su intención es la de presentarse como mujer, como en el caso de las Drag Queens, estaría reforzando la asociación que esa prenda tiene con el género femenino. Algo subversivo, sería que un hombre, queriendo expresar su género masculino usara el vestido con ese fin. Un caso muy mediático en relación a este tema fue el del cantante Harry Styles para la portada de Vogue de noviembre del 2020, en la que aparece llevando un vestido de la firma Gucci. Se ha podido ver cómo para Butler en relación al género, puede usarse la ropa de una forma performativa, siempre y cuando la intención sea la de poner a prueba la forma en la que se ha entendido el género tradicionalmente.

80 Íbidem, P. 401-402

81 Íbidem, P. 404

Relativo al uso de la moda como algo subversivo, se encuentra la categoría de la moda que hace referencia a lo carnavalesco o Grotesco. Francesca Granata trata este tema en el libro *Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. En él Granata habla de estos dos conceptos usando la moda experimental como hilo conductor. Lo grotesco en relación con el cuerpo, puede entenderse como algo que rompe con los límites y por ese motivo se encuentra dentro de lo perturbador⁸². Llevándolo al ámbito de la moda, lo grotesco tiene lugar cuando se transgrede la función o apariencia con respecto a lo que se concibe como la forma habitual.⁸³ En relación con lo grotesco también suele darse lo carnavalesco, pero se diferencia del primero en tanto que está relacionado con el humor. Lo carnavalesco transgrede aludiendo a la parte cómica y podría decirse casi ridícula de la vestimenta.⁸⁴ Lo que ambos tienen en común, es el uso de la moda como un medio expresivo y de nuevo subversivo.⁸⁵ Comparándolo con el ejemplo anterior de Butler y la expresión de género, estas dos características hacen de la moda algo performativo porque subvierten la noción habitual que se tiene de ella, del mismo modo que para Butler la ropa se vuelve performativa cuando subvierte los límites del género. Algunas de las técnicas para hacer de la moda algo grotesco o carnavalesco pueden ser la deconstrucción, la alteración de proporciones o la incongruencia de prendas.⁸⁶ Algunos de los diseñadores que Granata

82 BAKHTIN, M (Buscar fuente original)

83 GRANATA, Francesca Opus cit, P. 5

84 Íbidem, P. 80

85 Íbidem, P. 101

86 Íbidem, P. 74-101

emplea para ejemplificarlo de forma visual son Martin Margiela o Rei kawakubo.⁸⁷ En los diseños de ambos pueden verse las características que se han mencionado anteriormente. En el caso de Margiela es común que en sus diseños emplee prendas de vestir para confeccionar otras nuevas que nada tienen que ver con su función original, como su diseño de un top hecho a base de guantes de cuero. En el caso de kawakubo, aunque también presente en los diseños de Margiela puede observarse la desproporción y volúmenes exagerados a los que Granata se refería. En muchas de estas ocasiones las prendas pierden funcionalidad, lo que no hace más que recalcar su carácter transgresor.⁸⁸ En este sentido, puede verse el surrealismo como una corriente artística estrechamente ligada con lo carnavalesco, además de que muchas de las técnicas empleadas por estos diseñadores provienen del movimiento y una de las precursoras en entender las prendas de este modo fue Elsa Schiaparelli⁸⁹. Retomando el ejemplo del top de guantes de Margiela, Schiaparelli ya usó este recurso años atrás, en su sombrero-zapato en el año 1938 y de hecho perteneció a una colección colaborativa junto a Salvador Dalí.

Tomando de base la forma de pensamiento de Granata, la moda como algo performativo residiría en la capacidad de ir contra corriente de lo establecido. Emplear la ropa como modo de expresión, que al fin y al cabo vuelve a residir en la intención subversiva y discursiva. La ropa debe poder verse como generador

87 Íbidem, P. 25

88 Íbidem, P. 97

89 Íbidem, Pp. 100-101



Fig 10 . Harry styles para Vogue, 2020, (2020) de Tyler Mitchell, dazeddigital.com[en línea]. Disponible en <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/51147/1/harry-styles-vogue-december-cover-dress-gender-fluid-gucci-tyler-mitchell> [Consultado el 31/03/2024]



Fig 11. Martin Margiela, Leather gloves top, (2001) de Autor desconocido, firstview.com [en línea]. Disponible en https://www.firstview.com/collection_image_closeup.php?collection=6249&of=49 [Consultado el 31/03/2024]



Fig 12 . Rei Kawakubo, Desfile Comme des Garçons, (2016) de Autor desconocido, Vogue.com[en línea]. Disponible en <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection#1> [Consultado el 31/03/2024]

de identidad en relación con la sociedad, pero también entenderla como mecanismo de subversión a voluntad. Los diseñadores a los que se alude en el libro de Granata son ejemplos de cómo emplear esa faceta subversiva y cómo elaborar un discurso en base a ella⁹⁰

Otro aspecto performativo o relacionado con la actuación son las pasarelas. Si se observa la evolución histórica de los desfiles de moda, puede verse como pasaron de ser casi un mero trámite para mostrar los nuevos diseños a las clientas de forma privada, a ser todo un evento mediático.⁹¹ En la década de los 50 los desfiles se organizaban como algo discreto, y en cuanto a las modelos o maniqués, se limitaban a caminar sin apenas artificios de ningún tipo, aunque dependiendo de la casa, se les pedía tener un lenguaje corporal diferente.⁹² No fue hasta los años 60 cuando comenzaron a verse desfiles más similares a los de hoy en día. Caroline Evans, cuenta como la presentación de la colección espacial de André Courrèges fue un momento clave. Se vieron por primera vez elementos que ahora se considerarían de lo más habitual, como la presencia de música o el hecho de adaptar el espacio y su decoración a la temática del desfile. Además, fue una de las primeras veces en las que la actitud de las modelos se mostraba totalmente distinta. Se movían de forma enérgica y desinhibida en comparación con el carácter solemne de décadas anteriores.⁹³ A este tipo de desfile tampoco tardó en sumarse la diseñadora

90 *Íbidem*, P. 156

91 EVANS, Caroline (2001). *The Enchanted Spectacle. Fashion Theory*. Vol 5, Issue 3. Londres: Routledge. P. 299

92 *Íbidem*, P. 293

93 *Íbidem*, P.295

Mary Quant, quien lo vio como una oportunidad para diferenciarse de la competencia y poder ganar así más relevancia.⁹⁴ En los años siguientes este aspecto de las pasarelas no hizo más que evolucionar, volviendo a tomar gran relevancia con los diseñadores de los años 90 y principios de los 2000. En esta época los desfiles de moda eran un reflejo de la creatividad y mundo interior del diseñador.⁹⁵ Algunos de los más representativos son los casos de John Galliano y Alexander McQueen. Ambos entendían la pasarela como un espacio para la representación o la actuación. No se trataba sólo de un método de máquetin por parte de la firma, al mismo tiempo era su medio de expresión.⁹⁶ Las colecciones más icónicas en este sentido fueron la de Voss, en el año 2001 en la que McQueen se inspiró en un hospital psiquiátrico y la que Galliano realizó en 2007 entorno al romance de Madama Butterfly. En este periodo el diseño de ropa para espectáculos como el teatro o la ópera y los diseños que se presentaban en pasarela guardaban cada vez más aspectos en común. En los dos el cuerpo actúa como lienzo o soporte para un discurso determinado.⁹⁷ Es más, ambos dependen tanto de la persona que porta las prendas, como de la reacción del público que observa y espera recibir un mensaje.⁹⁸ Bugg defiende que en ese periodo comprendido entre

94 *Íbidem*, P. 297

95 *Íbidem*, P. 303

96 BUGG, Jessica (2011). *The clothed body in fashion and performance. Journal of Museum of Applied Art* N° 7. Belgrado: Muzej primenjene umetnosti P. 67

97 *Íbidem*, P. 72

98 *Íbidem* P. 67

finales del siglo XX y principios del XXI se pudo ver una industria de la moda y unos diseñadores capaces de emplear sus creaciones como medio discursivo, estando más cercano de esa manera con el arte de la performance.⁹⁹ En resumen, se entendía la moda más como una técnica artística, en la que la funcionalidad destinada a la vida cotidiana pasaba a un segundo plano para usarse como medio de expresión.

Muchos de los ejemplos que se han dado de la ropa como algo performativo, se encuentran relacionados con la industria de la moda y el mundo de los desfiles. En estos ejemplos puede parecer que solo es aplicable a determinadas circunstancias, en las que se considera un evento o espectáculo al que se acude. A pesar de la imagen que se haya podido generar de la alta costura como única situación en la que la ropa pasa a su faceta expresiva, también puede aplicarse a un ámbito individual diferencia, pero que ejemplifican de forma excelente el caso de la ropa como performance en un terreno más propio.

Ronnie Mirkin, en uno de sus artículos cuenta como en la época del renacimiento inglés el teatro estaba estrechamente ligado, con la forma en la que se entendían las apariciones públicas y emplea a la reina Isabel I como paradigma de este comportamiento. En la época el cuerpo se entendía como un espacio para la expresión de la individualidad.¹⁰⁰ Al mismo tiempo que el teatro proporcionó esta visión dramática de la vida, el arte del retrato también era entendido de una

99 *Íbidem* Pp. 67-68

100 MIRKIN, Ronnie (2001). *Performing Selfhood: The Costumed Body as a Site of Mediation Between Life, Art and the Theatre in the English Renaissance*. En J, Entwistle, E, Wilson (Ed.) *Body Dressing* Oxford: Berg Publishers.

forma similar¹⁰¹. Volviendo al caso de la reina Isabel I, puede observarse como la ropa con la que aparecía en sus cuadros y en sociedad, estaba cuidadosamente elegida con el fin de dar una imagen o mensaje determinado ¹⁰². Esta forma de emplear la vestimenta es performativa en el sentido de que es discursiva, se habla del yo mediante ella, pero no de un yo como puede ocurrir en el caso del embodiment, sino de un personaje creado y concreto, tal y como afirma el sociólogo Erwin Goffman en su obra *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, en la que se indagará más adelante con relación al tema de la intimidad.

En cuanto al siguiente ejemplo, se trata de la cantante Lady Gaga. En el libro anteriormente mencionado de Granata, se usa su caso para explicar la proliferación de la moda grotesca a la cultura popular.¹⁰³ Gaga colaboraba con esos diseñadores que también tenían una visión similar de la moda para realizar su propio discurso. Se servía de lo grotesco y carnalesco para desafiar los estándares de la moda de entonces. Granata habla de ella como causante de que lo grotesco y la moda experimental llegaran a la cima, convirtiéndose en algo popular y mediático. El caso más llamativo que aparece mencionado en el libro es el del vestido de carne cruda con el que la cantante acudió a los MTV music awards.¹⁰⁴ Fue mediático a la par que representativo de la moda como algo subversivo. Retomando lo que Granata considera grotesco, este vestido cumple perfectamente con esa

101 *Íbidem*, P. 143-144

102 *Íbidem*, P. 147

103 GRANATA, Francesca *Opus cit*, P. 149

104 *Íbidem*, P. 159



Fig 13 . Desfile de moda de la diseñadora británica Mary Quant en la residencia del embajador inglés en Madrid (1968) de Autor desconocido, diariolasamericas.com [en línea]. Disponible en <https://www.diariolasamericas.com/cultura/la-creadora-la-minifalda-mary-quant-tendra-una-retrospectiva-londres-n4152746> [Consultado el 31/03/2024]



Fig 14 . Alexander McQueen, Voss SS01 (2001) de Autor desconocido, huffingtonpost.co.uk [en línea]. Disponible en https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/alexander-mcqueen-anniversary-iconic-images_uk_589c5712e4b0505b1f5ac5d4 [Consultado el 31/03/2024]



Fig 15 . John Galliano, Desfile Dior Primavera Alta costura (2007) de Autor desconocido, Vanity Fair.com[en línea]. Disponible en [no-greatest-moments-photos?epik=djoyJnUgeTRaYXNSRDFxTG16ToYxdVg5S24zS3VKaDhHTmRONogmcDowJm49bGxUVHRQTF1QoIRdINnWnpBT2dHZyZoPUFBQUFBR1p2ZHF3](https://www.vanityfair.com/fashion/photos/epik=djoyJnUgeTRaYXNSRDFxTG16ToYxdVg5S24zS3VKaDhHTmRONogmcDowJm49bGxUVHRQTF1QoIRdINnWnpBT2dHZyZoPUFBQUFBR1p2ZHF3) [Consultado el 31/03/2024]



Fig 16 .Retrato de Isabel I y su armada (1588) de George Gower, worldhistory.org [en línea]. Disponible en <https://www.worldhistory.org/image/12284/elizabeth-i-armada-portrait/> [Consultado el 31/03/2024]



Fig 17 . Lady Gaga en los MTV Awards,(2010) de Autor desconocido, vogue.co.uk [en línea]. Disponible <https://www.vogue.co.uk/gallery/mtv-vma-awards-2010> [Consultado el 31/03/2024]

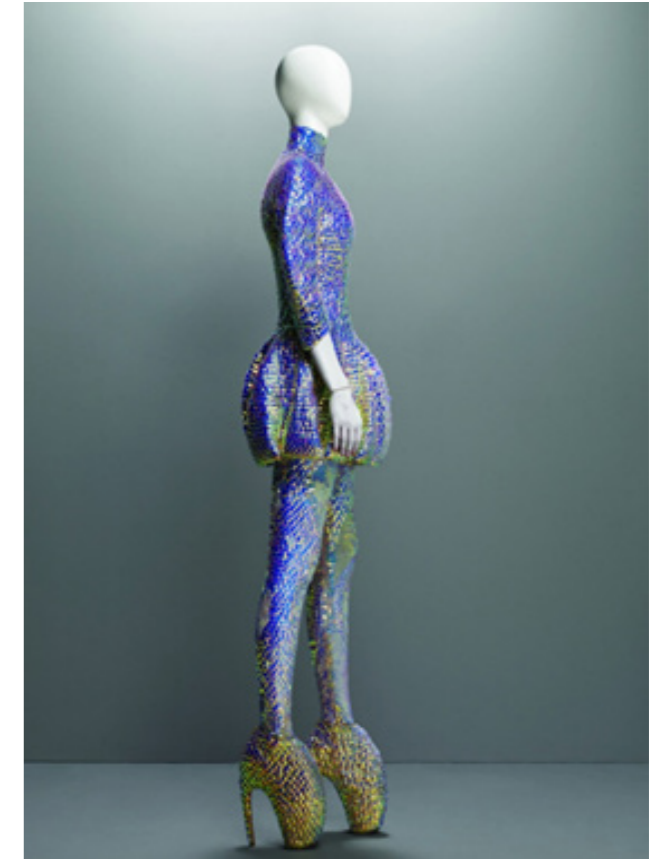


Fig 18 . Conjunto "Jellyfish,"Platón's Atlantis , primavera/ verano 2010,(2010) de Sølve Sundsbø / Art + Commerce, blog.metmuseum.org [en línea]. <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/tag/plato-atlantis/> [Consultado el 31/03/2024]

intención de ir en contra de lo establecido usando un elemento que difiere rotundamente de los materiales que se suelen emplear para la confección de prendas. De un modo similar se encuentra su colaboración con McQueen para el vestuario del videoclip de Bad Romance. En un momento de la grabación se observa uno de los looks pertenecientes a la colección de Plato's Atlantis¹⁰⁵. En general todas las piezas se encuentran muy alejadas de lo estético en un sentido convencional, pero en la prenda que mejor se aprecia es en los denominados zapatos armadillo. Además de ser un diseño mínimamente funcional, poco tienen que ver con la forma tradicional de un zapato.

Gracias a estos dos ejemplos ha podido verse de una forma más clara y concreta la capacidad expresiva de la moda sacada del mundo de las pasarelas y como los mismos recursos que se emplean, en algo destinado a ser un espectáculo pueden trasladarse a personas concretas en el caso de Isabel I y Lady Gaga. Aunque ambas fueran figuras públicas usaban su propio cuerpo como vehículo de expresión.

A lo largo de la historia el disfraz ha estado presente de distintas maneras dependiendo de las circunstancias sociales, pero de algún modo ha sido una forma de entender la capacidad performativa de la ropa. Una de las acepciones que recoge la RAE para la palabra disfraz, es la siguiente: "Artificio que se usa para desfigurar algo con el fin de que no sea conocido". Basándonos en algunas de las ideas anteriormente expuestas, como el de la ropa como discurso y subversión, puede considerarse al disfraz dentro de

105 Traducción del inglés: La Atlántida de Platón. Traducción realizada por la autora mediante Cambridge Dictionary

la moda performativa. Es discursivo en tanto que tiene una intencionalidad y mensaje concreto, y es subversivo en el sentido de que se opone a la idea inicial de la ropa como amplificación u objeto que permite actuar la personalidad de un individuo. Al fin y al cabo, se lleva esas prendas determinadas con el propósito de ocultar la verdadera individualidad, identidad o personalidad de la persona que se encuentra tras ellas. Hay veces que la ocultación se da a través de una figura o personaje concreto, como ocurre en ciertos rituales o festividades, como carnaval o Halloween y todos los ritos paganos anteriores a ellos, y otras sin embargo no existe personaje por el que hacerse pasar simplemente se busca no ser reconocido, algo que de igual modo transgrede una de las funciones iniciales de la vestimenta según Flügel¹⁰⁶, la de medio por el que conocer a primera vista y aproximarse al resto de individuos de una forma segura. El disfraz es performativo porque subvierte y pone en entredicho una de las funciones primitivas de la indumentaria. Algunas de las condiciones entonces para que la ropa pudiese pasar a considerarse disfraz, serían la intención subversiva de desfiguración y en algunos casos la presencia de lo grotesco o carnavalesco.

Concluyendo con todo lo expuesto, existen diferentes formas de ver la moda como performance. Según Butler, la moda es performance, en cuanto que es una herramienta para expresar y actuar el género en sociedad, pero esta se vuelve performativa cuando la intención es la subversión, en su caso refiriéndose a los roles de género. Siguiendo la idea de la moda con carácter subversivo, se encuentra el pensamiento de Granata, quien habla de lo grotesco y carnavalesco como dos aspectos que hacen de la ropa algo

106 FLÜGEL, John Carl *Opus cit*, P. 8

transgresor. Diferenciándose por el factor del humor, ambos desafían la moda tal y como se entiende desde un punto de vista tradicional. A esto a su vez, se le suma el mensaje e intencionalidad de los diseñadores que crean este tipo de prendas experimentales. En la actualidad, las pasarelas se han vuelto el entorno en el que mostrar esta forma de entender la ropa, pero no siempre fue visto de esa manera. A partir de la década de los 90, los desfiles se volvieron espacios para el espectáculo y actuación basados en el discurso de los diseñadores. Cada vez teniendo más similitudes con la performance o el happening, eran un escaparate mediático en el que la vestimenta y el cuerpo se empleaban como disciplina casi artística. Al igual que esas manifestaciones se dan en las circunstancias de tiempo y espacio concretos, no es la única forma en la que la vestimenta como performance puede tener lugar. Todo ello es también aplicable al ámbito individual, tal y como se ha comprendido con los ejemplos de Isabel I y Lady Gaga. En el caso de la cantante, supuso la democratización de la moda conceptual y su paso a la cultura popular. Sirviéndose de lo anterior en su conjunto, se ha podido argumentar como entonces el disfraz, puede considerarse una forma más de moda performática debido a su intención no solo subversiva, ya que transgrede una de las funciones más básicas de la vestimenta, sino también por su intención discursiva e intencional. La ropa se convierte en disfraz, cuando se ajusta a esa descripción, además de poder estar presente lo grotesco o carnavalesco.

2.1 El fenómeno del disfraz. Un enfoque histórico y social.

El disfraz como fenómeno sigue estando presente en la actualidad, pero su aparición u origen es difícil de situar en el tiempo. A través de este apartado se busca hacer un recorrido por algunos ejemplos en los que la idea de disfraz ha estado presente a lo largo de la historia. Tras investigar y buscar bibliografía respecto al tema poca se ha encontrado que haga referencia al disfraz o vestimentas usadas de una forma similar, por lo que se ha optado por centrarse en algunos rituales paganos, celebraciones de carácter folclórico, mascaradas y bailes de máscaras. Estos han sido los únicos ejemplos encontrados en los que se menciona el concepto de disfraz o máscara.

En primer lugar, hay que comprender que puede entenderse por disfraz o lo que implica el disfrazarse en relación a la identidad. Puede ser entendida como una metamorfosis o cambio respecto al principio de identidad de una persona. También puede ser un desdoblamiento que al fin y al cabo rebate la idea esa idea de una identidad como algo fijo e inmutable.¹⁰⁷ Existen distintas variantes de lo que puede ser un disfraz: 1) Ocultación de la identidad, la que suele lograrse mediante la ocultación del rostro por ejemplo mediante un antifaz o máscara. 2) Adoptar una identidad inventada como podría ser el ejemplo

¹⁰⁷ TRUJILLO, Stephanía (2019). «yo soy tú, y tú eres yo». Disfraz, metamorfosis y duplicación en los libros de caballerías de feliciano de silva. [Tesis de doctorado]. Universidad de zaragoza. P. 107

del travestismo o asumir otro papel contrario a lo que se es. 3) Sustituir a otra persona o suplantar su identidad de alguna forma al hacerse pasar por él, es el ejemplo de los imitadores que emulan ser personajes famosos.¹⁰⁸ Cualquiera de estas formas altera la apariencia, lo que provoca que la información que se comunica al entorno también lo haga.¹⁰⁹ Es por ello por lo que cuando la vestimenta no va enfocada a comunicar quien se es en realidad, podría hablarse de disfraz. Después de todo, se ha visto en apartados anteriores, como la ropa es un medio de comunicar en base a la apariencia. Cuando una persona adopta una apariencia distinta, también se le exige de algún modo que actúe de forma coherente a ella, se le impone una conducta.¹¹⁰ Si por ello se viste como típicamente lo haría una persona de la subcultura punk, lo que se espera es que se trate de alguien, inconformista y rebelde.

Unos de los primeros ejemplos en los que se puede ver cumplida alguna de estas características son los rituales generalmente de tipo pagano, como los de origen romano antes de que se adoptara el cristianismo. Las saturnales es el caso más conocido. Era una celebración el honor al dios Saturno, consistía

¹⁰⁸ Íbidem, P. 99

¹⁰⁹ Íbidem, P. 87

¹¹⁰ Íbidem, P. 107

en un banquete y sacrificio entre otros actos entre los que también se encontraba el disfrazarse. Era típico que la vestimenta cambiara. Se llevaban túnicas en vez de togas, estas últimas pertenecientes a una clase social más alta. Al mismo tiempo se llevaba el Pileus libertatis o gorro de los esclavos. Con ello se buscaba acabar con la distinción de clases sociales por un día.¹¹¹ La gente adoptaba la apariencia típica de una clase social determinada y es por ello que puede hablarse de disfraz en este caso. En las fiestas de la diosa Cibeles sí se habla del uso del disfraz, se permitía a los ciudadanos hacer uso libre de él en el día. Algo similar ocurría durante las celebraciones de la diosa Isis en el que se hace referencia al uso de máscaras.¹¹² Otro caso es el de las lupercales, una fiesta ritual realizada para la protección del ganado contra los lobos. En un momento de la celebración los lupeci, ciudadanos que adoptan el papel de lobo persiguen a los participantes con tiras de piel del macho cabrío sacrificado.¹¹³ Puede hablarse de disfraz al adoptarse la identidad del animal.

Otra muestra de un fenómeno similar son las mascaradas. Solían ser celebraciones en las que la máscara era un elemento central. El casi todos los pueblos de Europa se han celebrado o celebran aún este tipo de ritos o fiestas.¹¹⁴ Muchas de ellas suelen

¹¹¹ HEERS, Jacques (1988). Carnavales y fiestas de locos. Barcelona: Ediciones península. P. 22

¹¹² CASTELLANOS LOSADA, Basilio Sebastián (2007) Del origen de las máscaras, su propagación y conservación hasta nuestros días en J.L Sánchez (Ed.) El carnaval en Europa. Miraguano ediciones. P. 199

¹¹³ CARO BAROJA, Julio (1965). El carnaval (Análisis Histórico-Cultural). Madrid: Taurus. P. 346

¹¹⁴ Íbidem, P. 262

centrarse en la figura de un animal, personajes del folklore o leyendas.¹¹⁵ Por lo general hacen referencia a temas agrarios, naturales o toman un significado ritual al referirse a demonios y fantasmas.¹¹⁶ Mismamente en España existen algunos ejemplos como Los diabletes de Teguiise, ciudad situada en Lanzarote. Los diabletes portan mascaradas con cuernos de expresión burlona. una mezcla entre un diablo y un macho cabrío. Además, la ropa que llevan está adornada con franjas rojas y negra sobre fondo blanco. Ataviados de esa forma corren por las calles persiguiendo a los transeúntes.¹¹⁷ En este caso se trata de una máscara que mezcla lo animal y lo mitológico. Las mascaradas y las máscaras que en ellas se emplean por diferentes motivos en un inicio rituales. Tales acciones pueden ser: 1) La expulsión de males, 2) reproducción de la vida ya sea humana, a animal o vegetal y sus fases o 3) las reproducciones de trabajos centrales para el grupo como la caza o la agricultura.¹¹⁸

Son de estas celebraciones paganas de las que derivan otras más extendidas como el carnaval. Muchos estudiosos coinciden en que el carnaval proviene precisamente de las saturnales mencionadas anteriormente.¹¹⁹ Sin embargo, no puede entenderse el carnaval tal y como es actualmente sin su cristianización por parte de la iglesia y la presencia de

¹¹⁵ Íbidem, P. 263

¹¹⁶ Íbidem, P. 263

¹¹⁷ SÁNCHEZ, María Ángeles (2005) Fiestas con encanto. Madrid: El País Aguilar. P. 149

¹¹⁸ CARO BAROJA, Julio *Opus cit*, P. 284

¹¹⁹ Íbidem, P. 31



Fig 19 . Disfraz para el carnaval de Nuremberg de 1449 ,(1524) de autor desconocido, mediaephile.fr [en línea]. <https://mediaephile.fr/les-schembartlaufer-de-mardi-gras-a-nuremberg-1449-1539/> Consultado el 31/03/2024]



Fig 20 . Los Diabletes de Teguiise ,(sin fecha) de Autor desconocido, diariodelanzarote.com [en línea]. <https://www.diariodelanzarote.com/noticia/teguise-solicita-declarar-los-diabletes-como-bien-de-inter%C3%A9s-inmaterial-de-canarias>, Consultado el 31/03/2024]



Fig 21 . Baile en máscara ,(1767) de Luis Paret y Alcázar, museo del Prado.es [en línea]. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-en-mascara/993b2b5a-c5c7-4938-b315-291986103c2b> Consultado el 31/03/2024]

la cuaresma. El carnaval es un periodo de indulgencia y de exceso antes de que llegue la rigidez y sacrificio que caracteriza a la cuaresma.¹²⁰ Ya se encuentran documentos que atestiguan al existencia y celebración del carnaval en la edad media como en el caso del de Schembart de Nuremberg en el siglo XV. Un cortejo compuesto por danzarines, pajes y corredores pasaba por las calles, disfrazados de personajes fantásticos y otros inventados inventados.¹²¹ En otros casos también se hace referencia al empleo de máscaras de animales y personajes del folclore.¹²² Como se ve la máscara también es algo más que relevante en el carnaval y la muestra más representativa era el de Venecia. Se tiene constancia de su celebración desde el siglo XVI, en el que ya se sabía de su carácter lúdico y nada religioso. Se trataba de una concesión o compensación por parte del duro gobierno de la república.¹²³ Se le permitía a la gente ocultar su rostro y tener un periodo de celebración. El carnaval a su vez lleva consigo connotaciones no solo sociales, también psicológicas. El empleo de la máscara dota al que la lleva una sensación de libertad, un periodo de carácter festivo en el que el comportamiento puede ser más laxo. El carnaval habla sobre tradición y la sociedad y es por ello en parte por lo que perdura hasta hoy en día.¹²⁴

La máscara es otro elemento del que se tiene

120 *Íbidem*, P. 26-27

121 HEER, Jacques *Opus cit*, P. 202

122 *Íbidem*, P. 205

123 CASTELLANOS LOSADA, Basilio Sebastián *Opus cit*, P. 195

124 CARO BAROJA, Julio *Opus cit*, P. 27

constancia desde hace mucho tiempo. El historiador Basilio Sebastián Castellanos Losada en el siglo XIX ya hacía un breve recorrido histórico por los diferentes contextos en los que habían aparecido máscaras. Comienza haciendo referencia a las representaciones de teatro de la antigua Grecia y Roma, en las que los actores las empleaban para personificar a los distintos personajes de la obra. También se encuentran evidencias del uso de máscaras en la época de la España Islámica y de como esto ayudó a resucitar esta costumbre.¹²⁵ Del mismo modo hace referencia los bailes de máscaras. En un inicio se realizaban en la corte desde el siglo XVI y eran muy comunes posteriormente durante el reinado de Felipe IV y llegaron a extenderse hasta el reinado de Isabel II. Se realizaban como festejo o celebración de acontecimientos relevantes como una victoria naval, la llegada a la corte de una nueva reina o el nacimiento de un heredero.¹²⁶ Sin embargo, hay constancia de un baile de máscaras celebrado en 1767 abierto a un público más general que tuvo lugar en el teatro del príncipe en Madrid.

A lo largo de este apartado ha podido verse que el uso del disfraz ha sido acompañando al ser humano a durante el tiempo. Con diferentes motivos, tanto lúdico como ritual, el disfraz ha estado presente. Este remite a la identidad y a la libertad, a periodo de indulgencia y celebración, pero de una forma u otra ha sido una constante a nivel social.

En el apartado anterior se ha podido observar como el ser humano a lo largo de la historia ha practicado el disfraz. Por diferentes motivos, desde lo ritual hasta lo lúdico. En la actualidad o época contemporánea el disfraz es una práctica que sigue estando presente.

125 CASTELLANOS LOSADA, Basilio Sebastián *Opus cit*, P. 194-196

126 *Íbidem*, P. 198-201

Han ido surgiendo nuevas tendencias o modos de disfraz. En relación con el tema que se trata en esta investigación y en cuestión a la identidad se analizarán dos de ellas, el drag y el cosplay. Ambos pueden ser entendidos como disfraz, en cuanto que oculta la verdadera apariencia de alguien.

Se analizará el drag en el sentido de la subcultura ligada a la a la comunidad gay. Sin embargo, el término

2.2 El disfraz en la actualidad. Nuevas tendencias

“Drag” como sustantivo hace referencia también a la ropa o prendas cuando son llevadas por el género contrario. De ese modo, una mujer llevando un traje y corbata también sería considerado “Drag”.¹²⁷ Para poder entender exactamente qué es lo que implica formar parte de la comunidad de drag Queens hace falta remontarse a los inicios de esta tendencia con el travestismo.

La moda como se concibe actualmente surge en el siglo XIX y es en esa época cuando empieza la asociación de la ostentación con lo femenino.¹²⁸ Desde siempre la sociología ha considerado la vestimenta como un modo de distinguir entre clases y género, ante todo. A partir del siglo XIX cuando las clases bajas empiezan a poder imitar a las clases más altas, el significado de la ropa que denota riqueza varía. La opulencia que antes era sinónimo de riqueza ahora pasa a ser un distintivo de género. A excepción de los uniformes militares y los dandis, hombres preocupados por su apariencia, no era común ver a hombres vestidos con esa clase de prendas.¹²⁹ Solo hace falta ver algunos de los retratos de siglos anteriores, como los del barroco o rococó

127 NEWTON, Esther (1979). *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press. P. 3

128 VINKEN, Barbara (1999). *Transvesty—Travesty: Fashion and Gender. Fashion Theory*. Vol.3. Issue.2. Routledge. Pp.33-34

129 Íbidem, P. 37

francés, para darse cuenta de que los hombres vestían con prendas igual de ricas o adornadas que las de las mujeres. Pelucas, casacas bordadas o chorreras eran comunes entre la moda masculina de la nobleza. El ideal de lo femenino se crea entorno a lo que el hombre concibe como objeto de deseo. La moda femenina moldea el cuerpo según ese ideal. Puede observarse en prendas como los corsés, el miriñaque o incluso fajas y ropa interior más moderna.¹³⁰ Es a partir del siglo XIX cuando la indumentaria comienza a estar más dividida por el género que nunca.¹³¹ Los hombres deben ser reales, en el sentido de vestir de forma natural y sin artificios, por otro lado, a las mujeres se les permite ser artificiales.¹³² Es aquí donde entra el travestismo como parodia de esta distinción tan marcada entre géneros. Un comportamiento que pretende acabar con lo que es considerado masculino o femenino. Se emplean los clichés de género para ridiculizar los roles de género.¹³³

A lo largo de la historia siempre ha habido ejemplos de travestismo, tanto hombres como mujeres, pero lo que se entiende como comunidad drag es algo

130 Íbidem, P. 40-41

131 Íbidem, P. 37

132 Íbidem, P. 38

133 Íbidem, P. 41

más reciente. Desde los “drag balls” en la década de los años 20 en Nueva York o Chicago, pasando por el club Finocchio’s en San Francisco hasta la aparición de RuPaul y su extendido formato televisivo de Drag Race, son los ejemplos más representativos de esta comunidad.¹³⁴ A pesar de haber habido distintos ejemplos de lo que es una drag queen, en su concepto más contemporáneo suele estar relacionado con los “gay bars” o clubes nocturnos.¹³⁵ Como dice Esther Newton en su libro *Mother Camp* (1979), uno de los primeros en reunir tanta información sobre este tema, en la cultura principalmente americana el travestismo simboliza la homosexualidad y del mismo modo lo hacen la drag Queens.¹³⁶ Pero ¿Qué es exactamente una Drag Queen?. Realmente las imitaciones de mujeres o “female impersonations” empezaron realmente hace mucho tiempo con el travestismo, pudiéndose remontar a culturas más antiguas como la griega y las razones por las que los hombres se disfrazaban de mujeres variaba dependiendo de la cultura y la época.¹³⁷ Se debe dejar claro que no todo hombre que se ponga ropa de mujer entra dentro de esta categoría, un hombre heterosexual que lleven ropa de mujer o personas transgénero quedan

134 TAYLOR, Verta, J. RUPP, Leila (2006). *Learning from drag queens*. Contexts, Vol. 5, Issue 3. P.13

135 SCHACHT, Steven P, UNDERWOOD, Lisa (2004) *The Drag Queen Anthology*. Journal of Homosexuality. Volume 46, Numbers 3-4. P.5

136 NEWTON, Esther (1979). *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press. P. 3

137 SCHACHT, Steven P, UNDERWOOD, Lisa *Opus cit*, P. 4-6



Fig 22 . RuPauls-Drag-Race (2023) Autor desconocido, , Prime video, [En línea]. Disponible en <https://www.primevideo.com/-/es/detail/RuPauls-Drag-Race/oTLIEK6NIYUzB6TNNsbHTVYXGX>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 23 . Violet Chachki (2021) Autor desconocido, , outfrontmagazine.com, [En línea]. Disponible en <https://www.outfrontmagazine.com/new-tour-features-all-parts-of-violet-chachki/>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 24. Chicas con cosplay de Sailor Moon de Autor desconocido,,Super Curioso, [En línea]. Disponible en <https://supercurioso.com/que-es-el-cosplay/>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]

fuera de esta clasificación.¹³⁸ Las Drag Queens son en teoría profesionales del mundo del espectáculo y se les paga por ello. Forman parte de la industria del entretenimiento como los actores, cantantes o bailarines.¹³⁹ Newton hace una distinción entre “Street impersonators”¹⁴⁰ y “Stage impersonators”¹⁴¹ El primer tipo suele hacer actuaciones grabadas mientras que el segundo tipo lo hace sobre un escenario en directo.¹⁴² La mayoría de ellas suelen imitar a celebrities o personalidad concreta, o por el contrario crear su propio personaje.¹⁴³ Son profesionales especializados que se sirven de atrezzo o accesorios para crear la ilusión de ser una mujer, generalmente dando una imagen que acentúa o exagera lo que es entendido como femenino. Suelen emplearse pelucas, maquillaje y por supuesto ropa típicamente femenina como tacones o vestidos.¹⁴⁴ Pero todo este espectáculo nace de una necesidad de reivindicación y de un acto con intención discursiva. Sus actuaciones obligan a la audiencia a

138 TAYLOR, Verta, RUPP, Leila J (2004). Chick with dicks, Men in Dresses: What it means to be a Drag queen en SCHACHT, Steven P, UNDERWOOD, Lisa (ed.) The Drag Queen Anthology: The Absolutely Fabulous but Flawlessly Customary World of Female Impersonators. Routledge. Pp. 115

139 NEWTON, Esther *Opus cit*, P. 4

140 Imitadores de la calle. Traducción realizada por la autora mediante Cambridge Dictionary

141 Imitadores de escenario. Traducción realizada por la autora mediante Cambridge Dictionary

142 NEWTON, Esther *Opus cit*, P. 7

143 TAYLOR, Verta, RUPP, Leila J *Opus cit*, P. 116

144 NEWTON, Esther *Opus cit*, P. 4

replantarse los roles establecidos por la sociedad.¹⁴⁵ Visibilizan lo frágil que son los límites de género.¹⁴⁶ hacen una caricatura de lo que es considerado típicamente femenino, solo hace falta fijarse en el maquillaje claramente exagerado y las pelucas y vestuario en general extravagante. Ser una mujer no se consigue únicamente poniéndose maquillaje y un vestido. La feminidad consiste en mucho más que simplemente en la ropa y accesorios.

El termino cosplay, proviene de la unión de los términos “costume” y “play”¹⁴⁷. Se cree que el termino se acuñó en Japón en el año 1983, por lo que es un fenómeno bastante reciente. Suele estar ligado a la cultura otaku japonesa, gente con gustos por el anime, manga y videojuegos. Sin embargo, dar una sola definición puede ser complicado. Aunque sus inicios se dieron en Japón, actualmente se entiende como la práctica en la que personas se visten y actúan como personajes de la cultura popular. Estos pueden pertenecer a distintos ámbitos como comics, series de animación o live action, videos musicales o cualquiera otra fuente de la cultura popular.¹⁴⁸ Otros expertos afirman que el origen del cosplay se da en EE. UU en la década de los años 40 y 50 con la creación de los superhéroes y las primeras convenciones. En aquellos actos

145 TAYLOR, Verta, J. RUPP, Leila *Opus cit*, P. 15

146 SCHACHT, Steven P, UNDERWOOD, Lisa *Opus cit*, P. 13

147 Disfraz y Jugar o interpretar. Traducción realizada por la autora mediante Cambridge Dictionary

148 MOUNTFORT, Paul, PEIRSON-SMITH, Anne, GECZY, Adam (2019). Planet cosplay, identity, and global fandom. Bristol: Intellect Ltd. P. 3-4

multitudinarios ya se daban casos de gente que acudía vestida de sus personajes favoritos, competiciones y actuaciones. Se dice que fue Nobuyuki Takahashi quien al asistir a una de esas convenciones lo exportó a Japón.¹⁴⁹ Sea cual sea el origen de este fenómeno lo que lo hace diferente de otro tipo de disfraz, es el hecho de que además de ser personajes concretos a los que se imita, el componente de la actuación es un elemento principal.

Aunque la palabra “play” signifique de forma más literal jugar, puede tener otras muchas connotaciones. No únicamente es un pasatiempo superficial, es decir, un juego. Representa también la complejidad del comportamiento, de cómo se presentan las personas ante otras.¹⁵⁰ La actuación en el cosplay también implica representar o enseñar algo al resto, convertirse en algo distinto. Esto ha sido algo inherente a la práctica del disfraz a lo largo del tiempo, desde en rituales o representaciones teatrales, había esa intención. En el caso de los cosplayers¹⁵¹, su cuerpo disfrazado y todos los accesorios que portan les permite transportarse tanto corporal como mentalmente a desempeñar el papel de otra persona¹⁵². El disfraz tiene una función mágica que permite el paso a otra realidad u a otra identidad.¹⁵³ La gente que practica cosplay presta gran atención a la parte de la actuación. Están pendientes

149 Íbidem, P. 5-6

150 Íbidem, P. 7

151 Personas que hacen cosplay

152 MOUNTFORT, Paul, PEIRSON-SMITH, Anne, GECZY, Adam. P.110

153 MOUNTFORT, Paul, PEIRSON-SMITH, Anne, GECZY, Adam *Opus cit*, 114

2.3 El disfraz en el arte, como expresión creativa.

de cada detalle, tanto las expresiones verbales como a gestos o expresiones, todo con tal de llevar a la vida o materializar al personaje elegido¹⁵⁴ No es únicamente ponerse una ropa diferente, se trata de encarnar al personaje.

El cosplay es más que un disfraz, también supone una forma de escapismo para la gente que lo practica. Se juega con los límites de lo que es real, pasando de un yo auténtico a uno imaginado. Un juego entre fantasía y realidad. ¹⁵⁵ Al mismo tiempo muchos cosplayers afirman ser una forma de expresión para ellos. Una vía creativa mediante la que se realiza una actuación y una exhibición. ¹⁵⁶

Tanto en el cosplay como en el drag, la identidad juega un papel fundamental. En ambos se trata de representar, imitar o convertirse en otra persona. En el caso del drag se trata de personalidades conocidas, pero en otros las propias drag Queens se crean un alter ego al que representan. A diferencia de otro tipo de disfraces estos son relevantes para el proyecto en cuanto a que tratan de imitar y reflejar mediante la performance a otra persona. Dejar de lado el yo real

para entrar en un yo imaginado y concreto. Por ello en ambas la actuación es muy relevante. Es lo que completa el mensaje y lo que le aporta credibilidad. La ropa y vestimenta por supuesto es una parte central. Es una forma en la que se cambia la apariencia y se juega con la identidad mediante la imagen que se da a una audiencia o público, Demuestran el poder transformador de la ropa. Sin embargo, lo más relevante es como mediante estas herramientas, la actuación, la ropa, y otros accesorios son capaces de expresar y transmitir un discurso. Con el drag se pretende superar los límites del género y evidenciar su fragilidad. El cosplay a su vez es otra forma de expresión en la que se pone de manifiesto el paso de una parte fantástica de la persona con otra real. Los dos son ejemplos de cómo el disfraz puede ser una expresión discursiva y creativa sobre la identidad.

¹⁵⁴ RAHMAN, Osmud, WING-SUNG, Liu, HEIMAN-MAN CHEUNG, Brittany (2015). "Cosplay": Imaginative Self and Performing Identity. Fashion Theory. Vol.16. Londres: Routledge. P. 324-325

¹⁵⁵ Íbidem, P. 321

¹⁵⁶ Íbidem, P. 331

Existe una faceta del disfraz más social, lúdica o incluso ritual como ha podido observarse en apartados anteriores. Pero también ha sido un recurso empleado en el arte. Una forma de expresión creativa de la identidad. En el siguiente apartado se podrá ver las distintas maneras y bajo las diferentes temáticas por las que se ha dado el tema del disfraz a lo largo de la historia del arte.

En un inicio el disfraz estaba presente en las obras por la temática o por los personajes que se representaban en ellas. Individuos disfrazados o transformados de alguna manera. En un contexto más moderno o contemporáneo, suelen ser los propios artistas los que se disfrazan o actúan como transformistas para sus propias obras. Las temáticas que se verán serán la de payaso o "clown"¹⁵⁷, animal, travestismo, camuflaje y tableau vivant. Los tres primeros han sido temáticas más constantes mientras que los tres restantes pertenecen a un contexto más actual ya que guardan mayor relación con el ámbito de la performance.

La primera temática es la relativa a los payasos. Este tema está especialmente arraigado en la cultura occidental, desde periodos como la edad media o barroco. Existen otras variantes de este personaje, como pueden ser los bufones, mimos, arlequines u otros personajes de la Commedia dell'arte como Pierrot.¹⁵⁸ En sí mismos, todos ellos hacen referencia al disfraz, una persona que se oculta bajo las vestimentas. Han sido usados en las obras pictóricas de artistas como Watteau o Pablo Picasso, en ambos

¹⁵⁷ Payaso. Traducción realizada por la autora mediante Cambridge Dictionary

¹⁵⁸ BETRÁN TONER, María (2012). La utilización del disfraz en los planteamientos artísticos contemporáneos. Desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense. P. 93

casos siendo un motivo recurrente. En muchas ocasiones suelen tener connotaciones de tristeza, lo trágico o pretenden hacer énfasis en la persona que se oculta bajo la apariencia de payaso y la falsedad de la sonrisa.¹⁵⁹ En contexto más contemporáneo se ha seguido usando la temática de clown por distintos artistas. En este caso asumen esa identidad como propia y desarrollan su obra entorno a esa falsa apariencia. Se pretende hacer énfasis en lo absurdo y confuso de la situación. ¹⁶⁰ Cabe destacar también el concepto de mueca como gesto que no solo transforma el gesto, sino que también lo deforma o desfigura como en la obra Autorretrato en forma de fuente (1966 y 1967) de Bruce Nauman (. Paul McCarthy es uno de tantos artistas que ha adoptado este rol. Puede verse en su obra Pinocchio Pipenose Household dilemma (1994)¹⁶¹

En el caso del disfraz animal, puede hablarse de una humanización de los animales, o por el contrario de una animalización de las personas. En cualquiera de los casos, es un tema que se remonta bastante en el tiempo. Desde representaciones iconográficas clásicas como las de los cuatro evangelistas, hasta tendencias posteriores como la de la fisiognomía. Se trataba de una pseudociencia que data del siglo XVI en la que pueden verse las primeras representaciones de humanos animalizados. Se asociaba la apariencia de una persona con determinados animales, lo que más tarde se relacionaba con un determinado tipo de

¹⁵⁹ Íbidem, P. 95

¹⁶⁰ BETRÁN TONER, María (2013). La utilización del disfraz en el arte contemporáneo en A. Rodríguez G. de Ceballos (Ed.) Cuadernos de arte e iconografía (Vol. 22, Nº. 44). Fundación universitaria española. P. 482

¹⁶¹ Íbidem, P. 483



Fig 25. Gilles (Pierrot) (1718-19) Autor Jean Antoine Watteau, , el ojo del arte .com, [En línea]. Disponible en <https://elojodelarte.com/biografias/pierrot-gilles-de-jean-antoine-watteau>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 26. Arlequin con espejo (1923) Autor Pablo Ruiz Picasso, , Museo Nacional Thyssen Bornemisza[En línea]. Disponible en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/picasso-pablo/arlequin-espejo> [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 27 .Autorretrato como fuente del portafolio Once fotografías a color, (1966-67/1970) Autor Bruce Nauman, , Art Nexus [En línea]. Disponible en <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fbff90cc21cf7coa2d59/80/the-original-copy> , [Consultado 29 de Mayo de 2024]

carácter o personalidad.¹⁶² En un ámbito más artístico este recurso puede observarse también en la obra de Francisco de Goya ¹⁶³como en el caso de varias estampas de su serie Los caprichos, como la número 37 o 39 con la figura del burro como protagonista Y es que en muchas ocasiones este tipo de transformación se emplea para evidenciar el carácter animal de muchos comportamientos típicamente humanos a modo de crítica social. Obras parecidas existen en el panorama más actual con artistas como Daniel Lee. En su serie de retratos Manimals (1993) realiza esta hibridación de lo humano y lo animal mediante retoque fotográfico. Un caso de disfraz más literal sería el de Miguel Ángel Tornero en Caperucita Woolf (2006).¹⁶⁴

El caso del travestismo puede ser uno de los primeros en los que se piense cuando se habla de transformación o disfraz en el arte. Cobró especialmente relevancia tras la Segunda Guerra Mundial por las necesidades económicas y circunstancias sociales que afianzaron el modo binario de percibir el género.¹⁶⁵ En este caso puede hablarse de una sexualidad o género ambiguo, ya que en muchos casos son los hombre o mujeres los que se travisten del género contrario o juegan con una apariencia más andrógina.¹⁶⁶ En cualquiera de los escenarios, los artistas que se valen de este tipo de disfraz lo hacen para criticar los roles de género establecidos y todo lo relativo al propio cuerpo y la

identidad. Algunos de estos artistas contaban con un personaje ya creado, algo parecido a lo visto en el apartado anterior con las Drag Queens. Ese es el caso de Marcel Duchamp, quien en la década de los años 20 creó su alter ego femenino Rose Sélavy.¹⁶⁷ En la misma época también se da el caso de Claud Cahun, artista que se travestía de hombre de la que se hablará más adelante. Otro ejemplo es el de Andy Warhol quien se travestía a base de maquillaje y pelucas creando una apariencia ambigua que encarnaba la estética de los años 80. Puede verse en su obra Altered Images (1981) En la que buscaba evidenciar lo cambiante que puede llegar a ser la identidad.¹⁶⁸

Otros de los patrones de disfraz que se han dado especialmente en las últimas décadas son el del camuflaje y los Tableau Vivant. En el caso del camuflaje como es lógica tiene que ver con la mimesis y la ocultación. Los temas que se reivindican con él van desde el feminismo y la figura de la mujer, como en el caso de la artista Gina Zacharias o crítica social, donde destaca la obra de Harvey Opgenorth. Ambos buscan esconder o encubrir a los sujetos de sus obras con el fin de reivindicar la temática escogida. En el caso de los Tableau vivants o pinturas vivientes, se trata de imitaciones generalmente de obras pictóricas en los que los figurantes se disfrazan de los personajes a representar. Este es el caso de Pierre Mercier con su obra Orión (1982), con este tipo de imágenes Mercier busca crear "fotoesculturas".¹⁶⁹ Otra artista también relevante es Cindy Sherman con su serie History Portraits (1989-1990) una serie fotográfica basada en

¹⁶² BETRÁN TONER. María *Opus cit*, 107

¹⁶³ Íbidem, P. 107

¹⁶⁴ BETRÁN TONER. María *Opus cit*, 491

¹⁶⁵ BETRÁN TONER. María *Opus cit*, 116

¹⁶⁶ Íbidem, P. 116

¹⁶⁷ BETRÁN TONER. María *Opus cit*, 510

¹⁶⁸ Íbidem, P. 510

¹⁶⁹ Íbidem, P. 496



Fig 28 .Pinocchio Pipenose Household Dilemma (1994) Autor Paul Mc Carthy , Art Net .com[En línea]. Disponible https://www.artnet.com/artists/paul-mccarthy/pinocchio-pipenose-household-dilemma-8CBdbfw5SaDDdny1p_nN_A2 , [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 29 . Hasta su abuelo, Caprichos 39/85, (Estampas y dibujos,1797-1799), Autor Francisco de Goya y Lucientes, Fundación Goya en Aragón, [En línea]. Disponible <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/asta-su-abuelo/909>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 30 . Year of the Rat/Computer Generated Photograph/MANIMALS 1993 (1960), Autor Daniel Lee, Daniel Lee com, [En línea]. Disponible <http://www.daniellee.com/projects/manimals>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 31 . Retrato de Rose Selavy (1921), Autor Man Ray, Tomás Bartolomé.com, [En línea]. Disponible <https://www.tomasbartolome.com/marcel-duchamp-rrose-selavy-dadaismo-en-estado-puro/>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 32 . "Untitled (#193)," (1989), Autor Cindy Sherman, .Art 21 [En línea]. Disponible <https://art21.org/read/cindy-sherman-it-began-with-madame-de-pompadour/>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 33 . Autoportrait (1927), Autor Claude Cahun, .Art Blart [En línea]. <https://artblart.com/tag/claude-cahun-autoportrait-1928/>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]

3.1 Privacidad e intimidad

las pinturas de maestros europeos en los que la propia artista adopta el papel de los retratados.¹⁷⁰

Una vez habido tomar perspectiva del papel que juega el disfraz en el mundo del arte, es necesario destacar dos artistas nombradas anteriormente pero que resultan especialmente relevantes para este proyecto. Se trata de Claude Cahun y Cindy Sherman. Sus casos son especialmente relevantes por la forma en la que entienden el cuerpo y la fotografía, especialmente el autorretrato. Cindy Sherman es conocida especialmente por la cantidad de roles que es capaz de adoptar para sus fotografías, todos y cada uno de ellos ajenos a su propia identidad.¹⁷¹ Con cada uno de ellos y cada una de sus series quiere denunciar o visibilizar una temática. En el caso de su serie titulada Hollywood Filmstills (1980), encarna la imagen de distintos prototipos de mujeres en el ámbito cinematográfico. Adopta un papel concreto y mediante la escenografía es capaz de crear un ambiente y momento concreto al que traslada al espectador.¹⁷² Por otro lado, la obra de Cahun es crucial al tratarse de una de las artistas que asentó las bases para este tipo de fotografía

170 ^{ibidem}, P. 501

171 HEIFERMAN, Marvin (1997). In Front of the Camera, Behind the Scene: Cindy Sherman's "Untitled Film Stills." MoMA, N°25. P.16

172 ^{ibidem}, P. 17

postmoderna que como Sherman tantos otros artistas han practicado. Una fotografía centrada en el discurso y lo performativo.¹⁷³ Ambas entienden el autorretrato como una forma de embodiment. Mediante la fotografía encarnan diferentes personajes, entienden el cuerpo y la fotografía como una herramienta sobre la que desarrollar su discurso sobre el "yo".¹⁷⁴

173 JONES, Amelia (2002) The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. *Sings*. Vol.27, N°.4. The university of chicago Press. P. 948

174 ^{ibidem}, P. 949

La aparición de lo privado no puede entenderse sin lo público. Toda acción que lleva a cabo el ser humano está condicionada y justificada por el hecho de que vive en sociedad. La vida en sociedad se remonta tiempo atrás, pero cobra gran importancia con las grandes polis griegas y las civilizaciones romanas.¹⁷⁵ El concepto de privado proviene de privar, quitar o despojar a alguien de algo. Por lo que aplicado a la persona significa alejarse de la vida pública de la que antes se hablaba. Siendo lo natural la vida en sociedad, lo opuesto sería el aislamiento.¹⁷⁶ La casa es por ello un elemento importante. Un lugar en el que resguardarse de toda la vida pública. Lo que ocurra en esas cuatro paredes es ajeno a los demás. Establece unos límites de lo que puede ser visto y de lo que no.¹⁷⁷ La filósofa e historiadora Hanna Arendt se refiere a lo privado como "el aspecto oscuro y oculto de la esfera pública".¹⁷⁸

Habiendo entendido mejor lo que se refiere a lo privado, puede parecer algo negativo, con connotaciones de prohibición y castigo. Negar a una persona la posibilidad de relacionarse y socializar. Para Arendt lo privado si puede tener características no privativas, es decir, no impide o niega.¹⁷⁹ Puede ser también una elección y es donde aparece el concepto

175 ARENDT, Hannah (2005). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós. P 37-40

176 ^{ibidem}, P. 68

177 ^{ibidem}, P. 42

178 ^{ibidem}, P. 71

179 ^{ibidem}, P. 75

de intimidad como algo más moderno.¹⁸⁰ Regresando de nuevo al tema del hogar, este ofrece seguridad precisamente porque uno se oculta y resguarda de los demás a voluntad. Se busca no ser visto y oído.¹⁸¹

La intimidad etimológicamente proviene de interior y hace referencia al conjunto de pensamientos o sentimientos internos de alguien.¹⁸² Esta no podría darse de no ser por la privacidad y es por ello un derecho. El derecho a la privacidad es poder ser libre de intrusiones, decidir y limitar quien accede a esa información o parte más personal.¹⁸³ De nuevo puede observarse la relación entre lo que es privado y lo oculto, son dos conceptos que complementan. Pero el hecho es que hay distintas razones por las que se busca la privacidad. Razones por las que se ocultan ciertas partes de la vida de alguien.

1) La privacidad, sirve como baremo en las relaciones sociales. El grado de información que se comparte o la intimidad que se pueda llegar a tener con alguien suele ser directamente proporcional a la cercanía.¹⁸⁴ Ayuda a establecer unos límites, ya no solo una jerarquía de relaciones según su cercanía también sirve como elemento diferenciador del tipo de relaciones que

180 ^{ibidem}, P. 75

181 ^{ibidem}, P. 76

182 FERRER, Esperanza (2007). Sobre la intimidad. *Educare21*. N°6, Vol.1. Madrid: Educare Editorial. Pp. 2

183 REIMAN, H. Jeffrey (2007). Privacy, intimacy and personhood en F.D Schoeman (Ed.) *Philosophical Dimensions of privacy: an anthology*. Cambridge university press .P 302-303

184 ^{ibidem}, P. 303

3.2 La vida social y la creación de una identidad pública

se mantienen con las personas del entorno.¹⁸⁵ Un ejemplo podría ser la relación mantenida en el tiempo que se tiene con una amigo o pareja, frente a la que se pueda tener con compañeros de trabajo o un superior.

2) La privacidad es necesaria para que pueda darse una introspección. Esta también implica una soledad elegida para estar con uno mismo.¹⁸⁶ De ese diálogo con un “yo y yo mismo”¹⁸⁷ surge la capacidad de conocerse y entender esa parte íntima que suele estar oculta para el resto de personas. Es de ese tiempo a solas, de establecer unos límites y de limitar las intrusiones de donde surge ese diálogo y la conciencia del “yo soy”.¹⁸⁸

3) Por último esa intimidad o privacidad permite mantener una coherencia en cómo se es percibido de cara a la vida pública. Puede emplearse para proteger una reputación. Elegir qué es lo que se queda en plano privado y que se muestra de cara al público.¹⁸⁹

¹⁸⁵ RACHAELS, James. (2007). Why privacy is important en F.D Schoeman (Ed.) Philosophical Dimensions of privacy: an anthology. Cambridge university press. P. 292

¹⁸⁶ ARENDT, Hannah *Opus cit*, P. 80

¹⁸⁷ Íbidem, P. 80

¹⁸⁸ Íbidem, P. 307

¹⁸⁹ REIMAN, H. Jeffrey *Opus cit*, P. 303

En este caso puede relacionarse con lo que se ha visto anteriormente respecto al disfraz. En muchas ocasiones no es ocultar la identidad personal por completo, sino más bien ocultar alguna de las facetas. Puede parecer un comportamiento hipócrita o poco honesto, pero es una de las bases para las relaciones sociales.¹⁹⁰

Como se ha podido ver lo privado no podría existir sin la vida en sociedad a la que está acostumbrado el ser humano y ha sido un concepto que ha ido variando y modernizándose a lo largo del tiempo. El hecho de poder establecer ciertos límites es importante para la existencia de una parte privada o íntima en la persona. Al mismo tiempo la privacidad e intimidad, además de establecer una jerarquía en las relaciones sociales también es necesario para el autodescubrimiento y tener un conocimiento más profundo del “yo”. La privacidad ayuda a mantener la coherencia de cara a la vida pública, algo en lo que se indagará en el siguiente apartado, pero para lo que era necesario entender el concepto de lo privado y la intimidad.

¹⁹⁰ RACHAELS, James, P. 293

El sociólogo Ervin Goffman en su libro, La presentación de la persona en la vida cotidiana (1956), desarrolla su teoría de la representación teatral. Para Goffman la vida es un espectáculo y toda interacción social es una actuación entre personas. La forma en la que comprende Goffman las interacciones sociales es una actuación hacia los demás con tal de controlar como se es percibido.¹⁹¹

Entrando más en detalle en la comparación con el terreno teatral Goffman explica la dinámica de su teoría de la siguiente manera. Igual que en una obra de teatro, toda acción es llevada a cabo por actores. Sin embargo, existen una serie de aspectos que marcan la diferencia. La principal es que, en el escenario, los actores proyectan unos personajes ante un público siendo este el tercer elemento que no estaría presente en las relaciones sociales. En la vida en sociedad la representación es llevada a cabo únicamente por los actores y podría decirse que el otro actor que se tiene en frente es el espectador al mismo tiempo.¹⁹² Esta actuación permite al observador, recoger información sobre él. Se crea una idea basada en esa actuación y experiencias anteriores de quien observa, es ahí donde entran en juego los estereotipos.¹⁹³ Con todo ello se pretende dar una imagen concreta al observador. Se pueden diferenciar entonces distintos tipos de acciones, la referente a la expresión verbal y una segunda en relación con lo corporal o conductual y una tercera categoría referente a lo externo a

¹⁹¹ GOFFMAN, Erving (2009). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Madrid: Amorrortu. P. 11

¹⁹² Íbidem, P. 11

¹⁹³ Íbidem, P. 13

la persona como objetos, accesorios o la ropa. En cualquiera de los casos, están van dirigidas a la representación que se está llevando a cabo.¹⁹⁴

Habiendo entendido ya la dinámica de la actuación es necesario también hablar de las personas que la llevan a cabo, o lo que es lo mismo, los actores. A pesar de tratarse más bien de un espectro, en cada uno de los extremos se encontrarían los dos tipos que lo conforman. Goffman se refiere a ellos como actores sinceros, o cínicos.¹⁹⁵ El término sincero, correspondería a aquellas personas que confían y se creen su propia actuación. La realidad que están mostrando y representando como real ellos la perciben de tal forma. El caso del cínico es totalmente opuesto. Son individuos que saben que la realidad que muestran no es la verdadera, son conscientes de su engaño.¹⁹⁶ En la mayoría de las veces, el engaño no tiene una mala intención o interés propio, más bien actúa como comportamiento adaptativo. Algunos de los motivos pueden ser la integración o bien común. Este sería el caso de una persona que cambia su conducta con tal de agradar a un superior.¹⁹⁷ Es interesante resaltar que el posicionamiento entre estas dos posturas es mutable. Una misma persona puede fluctuar en ese espectro de actor sincero o cínico para adaptarse a distintas situaciones o roles que desempeña en sociedad.¹⁹⁸

¹⁹⁴ Íbidem, P. 14

¹⁹⁵ Íbidem, P. 29

¹⁹⁶ Íbidem, P. 29-30

¹⁹⁷ Íbidem, P. 30

¹⁹⁸ Íbidem, P. 33

Como ha podido observarse, esa actuación que se lleva a cabo es la base para entender esta teoría de interacción. De igual modo para Goffman esa actuación a la que hace referencia es a los actos que lleva a cabo un individuo, sin embargo, cuando esa actuación es algo que se mantiene en el tiempo, lo denomina fachada. Esta sería una forma de actuar ya instaurada y que apenas cambia. Esta puede ser intencionada o no. Son preexistentes y la persona solo se limita a escoger una, no a crearla de la nada.¹⁹⁹ Goffman también habla de la máscara como un rol que cada uno desempeña. Pero es un rol por el que una persona se conoce a sí misma y con el que se identifica. Es un concepto que se ha elegido. En palabras de Goffman: "Es nuestro «Sí mismo» más verdadero, el yo que quisiéramos ser."²⁰⁰ Sería una proyección idealizada, a la que se aspira y todos los esfuerzos del actor van dirigidos a encarnarla. A primeras pueden parecer dos conceptos muy similares, pero podrían diferenciarse en la intencionalidad y la forma en la que se crea cada uno. Como ya se ha mencionado antes, la fachada puede ser elegida pero no creada, algunos elementos que la conforman serían el género, la edad o por ejemplo la vestimenta.²⁰¹ Algunos pueden elegirse y otros no. Sin embargo, en el caso de la máscara todo es voluntario.

199 Íbidem, P. 34

200 Íbidem, P. 31

201 Íbidem, P. 35

3.3 El paso de la intimidad a la vida en sociedad. El papel de la vestimenta

Se trataría de la creación de una especie de alter ego al que siempre se recurre para actuar en la obra de teatro que es la vida en sociedad. Conectándolo con el apartado anterior en referencia a lo privado y a la intimidad, ahora cobra más sentido el papel que estos tienen en la coherencia de cara a los demás. Una parte íntima es la que permite mantener la credibilidad de lo que Goffman llama máscara.

El filósofo Guy Debord, tiene una visión parecida de la forma en la que las personas se relacionan. En su obra *La sociedad del espectáculo* (1967) denuncia ciertos comportamientos de la sociedad de entonces principalmente centrándose en la crítica al capitalismo.²⁰² Sin embargo, muchas de ellas refuerzan esa idea de Goffman de la interacción entre personas como algo ilusorio. Debord habla de un mundo de imágenes mediante las que las personas se relacionan, perdiéndose la realidad auténtica. Un mundo en el que ya no hay realidades, sino una representación poco fiel de las mismas.²⁰³ A pesar de estar enmarcado en el contexto de postguerra y critica la sociedad de entonces, muchas de las ideas que se plantean en su obra siguen estando presentes hoy en día. Según Debord, ese mundo de imágenes entre el que se mueve la sociedad se encuentra alterado por la estetización, haciendo que

esas imágenes de las que antes se hablaba no sean fieles a la realidad.²⁰⁴ Esto provoca que las relaciones interpersonales, se den entre las imágenes o representaciones de los individuos. Extrapolándolo a lo que Goffman plantea sería un mundo en el que solo se producen interacciones entre personas mediante sus máscaras. Ambos estudiosos ponen de manifiesto como para la vida en sociedad, las personas crean una representación, imagen o personaje por el que se relacionan.

Se ha podido ver como para Goffman existen diferentes facetas de la persona que dependen la mirada del resto de la sociedad. El concepto de Goffman de Máscara es realmente relevante para comprender la dinámica de cómo se muestran las personas en sociedad. En su obra ya menciona como parte de esa imagen que se quiere transmitir al resto viene dada por la apariencia, en donde estaría englobada la vestimenta. Sin embargo, El sociólogo parece centrarse más en la parte de actuación más conductual.

Desde un punto de vista muy similar al de Goffman, Joanne. B Eicher habla de tres facetas en la persona o tres "yo" diferentes. 1) Yo público, 2) Yo privado y 3) Yo secreto.^{205 206} En cada una de ellas la ropa es capaz de marcar la línea que los separa.

Primero se debe comprender la ropa según Eicher. La vestimenta implica espacio y tiempo simultáneamente, en la que se incluyen tanto Modificaciones y suplementos corporales²⁰⁷²⁰⁸. Esto es que varía dependiendo del momento y el lugar al igual que sus circunstancias. Respecto a los conceptos de modificación y suplemento, el primero haría referencia a todo aquellos del cuerpo que puede alterarse como las uñas, la piel o el pelo y por otro la dos los suplementos a elementos accesorios que no

solo tienen por qué cubrir el cuerpo. Sería el caso de elementos que lo envuelven o lo adornan como en el caso de bufandas, collares o incluso objetos que se portan en la mano como bolsos o bastones.²⁰⁹ Lo que tienen en común todos ellos es que ayudan a configurar una primera impresión. Y es que al fin y al cabo la vestimenta es un lenguaje comunicativo no verbal, que lo hace a través de códigos. Se puede lograr la evaluación de una persona de forma inmediata.²¹⁰ Aunque existen otras formas en la que la ropa es capaz de comunicar como el oído, el tacto o el olfato, lo hace principalmente de forma visual.²¹¹ Uno de los mensajes más extendidos que se logra transmitir es el del género si se sigue el modelo de género como algo binario.²¹²

Al igual que para Goffman, las interacciones sociales se basan en lograr dar una primera impresión al resto, comunicar como se quiere ser percibido y proyectar esa imagen de uno mismo al resto.²¹³ Lo que para Goffman sería la fachada o máscara es el Yo público para Eicher. Lo relaciona con una vestimenta que debe adecuarse a un contexto formal y menos familiar o conocido.²¹⁴ Por otra parte, el Yo privado, se da en situaciones familiares, y escenarios en los que la persona está acostumbrada a estar. Sería el caso de situaciones en el hogar con la familia o seres

²⁰² DEBORD, Guy (2000). *La Sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos. P.40

²⁰³ Íbidem P. 50-52

²⁰⁴ Íbidem P. 56

²⁰⁵ EICHER, Joanne B (2021) *Dress, the Senses, and Public, Private, and Secret Selves*. Fashion Theory. Vol.25. Issue. 6, P.778

²⁰⁶ Conceptos originales: "Public self", "Private self" "Secret self"

²⁰⁷ EICHER, Joanne B *Opus cit*, P. 778

²⁰⁸ Conceptos originales: "Body Modifications" "Body Supplements"

²⁰⁹ EICHER, Joanne B *Opus cit*, P. 778

²¹⁰ Íbidem, P. 785

²¹¹ Íbidem, P. 779

²¹² Íbidem, P. 785

²¹³ GOFFMAN, Erving *Opus cit*, 256

²¹⁴ EICHER, Joanne B *Opus cit*, P. 786

queridos.²¹⁵ En este caso no hay po qué adaptarse a una ni tratar de dar una primera impresión a gente desconocida. Es interesante como vuelve a aparecer la casa como referencia a un lugar seguro al igual que ya lo hacía Hannah Arendt al hablar de lo privado. Es habitual llegar del trabajo y cambiarse de ropa al llegar a casa, es una forma de identificar esos dos yo.²¹⁶ Casi como un ritual inconsciente la ropa acompaña ese cambio de ámbito y la forma también en la que lo hace la persona. Este ámbito también incluye, quitarse ropa o quedarse en ropa interior²¹⁷. Por último, estaría el Yo secreto. Un yo que suele quedar reservado a la propia persona y queda totalmente oculto al resto²¹⁸, Más que a una faceta privada haría referencia a la intimidad e introspección de la que antes se hablaba. EN los dos casos o facetas anteriores, Eicher se refiere a la ropa que las acompañan como real y divertida respectivamente. Para esta última faceta emplea el término fantasía²¹⁹. Este yo hace referencia a las aspiraciones y deseos a una parte más introspectiva. Pone ejemplos de comportamientos en los que la ropa se emplea para imaginar y soñar. Lo ejemplifica

215 Íbidem, P. 787

216 Íbidem, P. 787

217 Íbidem, P. 788

218 Íbidem, P. 798

219 Íbidem, P. 785

con personas que se travisten sin ser vistos o Ese momento en el que se juega con la ropa a solas.

5. Desarrollo

El objetivo es crear el vestuario y serie fotográfica en los que se muestre el paso de la faceta pública a la íntima a través de la ropa. Que pueda observarse el paso de ese personaje o alter ego a la faceta más privada alejada de las miradas. Ese personaje cobra vida y sentido con la ropa que le ponemos y hay veces que se sienta como llevar puesto un disfraz. Según nos vamos deshaciendo de él puede verse la persona que hay debajo.

5.1. Concepto

Al tratarse de un proyecto basado en la experiencia personal ese personaje se creará entorno a mi persona. Se busca crear una versión exagerada y teatral del concepto de máscara del que Goffman habla. Es a la vez un ejercicio de introspección y reflexión sobre como suelo mostrarme en público y poder materializar ese personaje a través de su vestimenta.

Para la creación del Alter Ego se ha tomado de referencia e inspiración el contexto histórico diferente al actual. Con ello no solo se busca aumentar el dramatismo y la parte performativa para que fuera lo más alejada posible al contexto social actual, si no al mismo tiempo hacer un homenaje a ese papel que ha tenido la vestimenta a lo largo del tiempo. La época que se ha seleccionado es la de finales del siglo XIX y principios del XX. Además de sentir una especial predilección por la moda en este periodo, era interesante por la importancia de los bailes y fiestas como evento social en las clases más altas. Acontecimientos en los que las parencias, en especial la vestimenta, jugaban un papel fundamental.

5.2. Diseño de vestuario

5.2.1 Inspiración

Como ya se ha comentado, la inspiración principal será la de la ropa de finales del siglo XIX y muy principios del XX. Se crearán dos diseños, uno para la faceta pública y otro para la íntima. En ambos casos se han tomado algunos de los códigos visuales para actualizarlos ya que el objetivo del trabajo no es crear una réplica histórica. Se han tomado principalmente las siluetas para revisitarlas desde una perspectiva más moderna pero que siguiera recordando a las tendencias de entonces.

Del mismo modo se tomaron otros referentes de diseñadores o desfiles actuales que se caracterizasen por la teatralidad, extravagancia y performatividad o actualizasen siluetas anteriores para incluirlas en sus diseños.

Referencias históricas

Las principales referencias que se han buscado han sido de ropa interior del final de la época victoriana y Eduardiana además de Trajes de noche. Especialmente llaman la atención los de Worth, una casa francesa de moda muy popular en la época.



34 Ball gown (ca. 1887), de Charles Frederick Worth, . Met Museum [En línea]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82607>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



35 Evening ensemble (1898-99), Autor C. Moykopf para House of Worth, .Met Museum [En línea]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/106296>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]





Fig. 36 Ball gown (ca. 1887), de Charles Frederick Worth, . Met Museum [En línea]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/82607>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



fig 37 Corsé nupcial en seda de la firma Warner's (1895), antique-gown.com [En línea]<https://www.antiq-gown.com/en/corsets/silk-wedding-corset,-warner%E2%80%99s,-ca-1895.html?highlight=WyJjb3JzZXRzliwiY29yc2Vollo=> [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig.36 Corsé de la firma Au Royal , Madrid (1904), antique-gown.com [En línea] <https://www.antiq-gown.com/en/corsets/au-royal-corset-madrid-ca-1904.html?highlight=WyJjb3JzZXRzliwiY29yc2Vollo=> [Consultado 29 de Mayo de 2024]

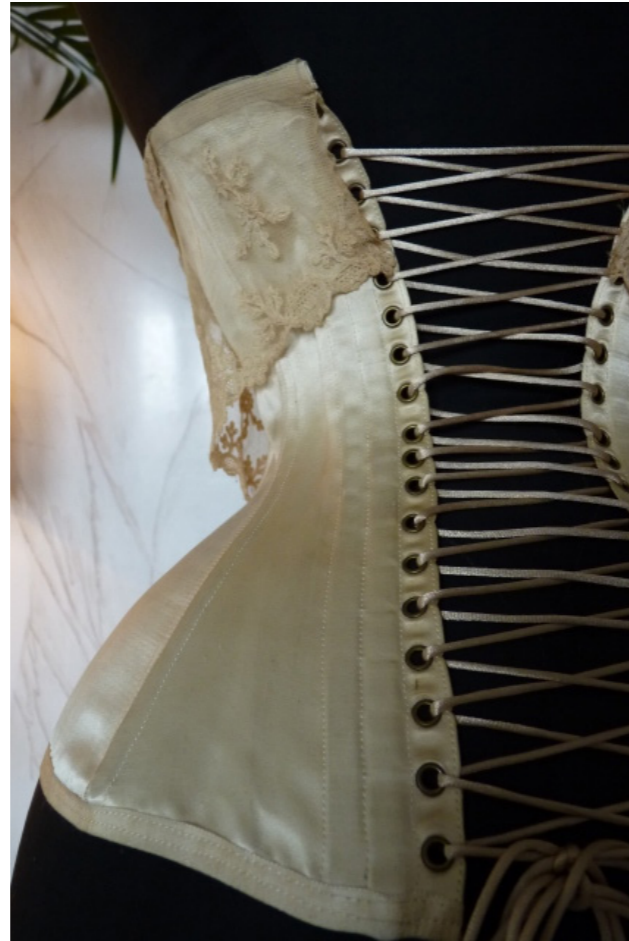


Fig 37 Corsé Estilo Victoriano , (1895), antique-gown.com [En línea] <https://www.antiq-gown.com/en/corsets/extravagantvictoriancorset,ca1895.html?highlight=WyJjb3JzZXRzliwiY29yc2Vollo=>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



fig. 37 Pololos de algodón con puntilla , (1887), Met Museum.org [En línea] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/106016> [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 38 Camisola interior de batista de algodón y encaje de bolillos (1909), Met Museum.org [En línea] <https://collections.vam.ac.uk/item/O251421/chemise-unknown/> [Consultado 29 de Mayo de 2024]

Referencias actuales

Se buscaon referentes en el ámbito del diseño de moda que la entendiesen como algo más artístico o performativo.

John Galliano

Galliano fue un referente principal por su forma de entender las pasarelas. Era un espacio en el que llevar a cabo una performance o espectáculo. Tenía también como costumbre salir vestido o disfrazado siguiendo la temática de la colección al finalizar el desfile. Además, Galliano suele inspirarse con frecuencia en épocas históricas anteriores.



Fig 39 Christian Dior Spring Collection (2007), de John Galliano, .Vogue [En línea]. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2007-couture/christian-dior/slideshow/collection#27>, [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 40 Christian Dior Spring Couture Collection (2007), de John Galliano, elpais.com [En línea]. https://elpais.com/elpais/2014/10/06/album/1412590825_615399.html [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 41 Christian Dior Spring Couture Collection (1998), de John Galliano, vogue.me [En línea]. https://en.vogue.me/archive/faces_of_fashion/haute-couture-fashion-history-christian-dior-couture-spring-1998-john-galliano/ [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 42 Christian Dior Fall Couture Collection (2005), de John Galliano, .Vogue.com [En línea]. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#1>,

Alexander McQueen

Al igual que Galliano, McQueen era otro de los tantos diseñadores con los que la pasarela se transformaba en algo más que un desfile de moda. Sus puestas en escena se caracterizaban por ser rompedoras y tener gran expresividad además de haber un discurso con intencionalidad. En especial la colección de primavera verano de 2005 que toma referencias de la época seleccionada para este proyecto.



Fig 43 Christian Dior Fall Couture Collection (2005), de John Galliano, .Vogue.com [En línea]. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2005-couture/christian-dior/slideshow/collection#1>,



Fig 44 Cierre del desfile 'Black' de Alexander McQueen (2004), autor desconocido, independent.co.uk [En línea]. Alexander McQueen: La pasarela fue un escenario para la asombrosa e inquietante visión del diseñador | El Independiente | El Independiente (independent.co.uk) [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 45 Desfile primavera / verano 2005 de Alexander McQueen (2005), autor desconocido, independent.co.uk [En línea] Alexander McQueen S/S 2005 - Minnie Muse [Consultado 29 de Mayo de 2024]

Vivienne Westwood

Además de ser especialmente conocida por ser la creadora de la estética punk y llevarla a las pasarelas, a la diseñadora le apasionaba la historia. En muchos de sus desfiles pueden verse siluetas y elementos en los que lo refleja, como es el caso de los corsés. A pesar de ello todas sus colecciones mantienen un carácter transgresor.



Fig 46 Desfile primavera / verano 2007 de Vivienne Westwood (2007), autor desconocido, wwd.com [En línea] Vivienne Westwood Spring 2007 (wwd.com) [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 47 Vivienne Westwood Ready to Wear Desfile Primavera/Verano1997 (1996), autor desconocido, Vogue.fr [En línea] Vivienne Westwood's subversive corsets are on display in Paris | Vogue France [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 48 Vivienne Westwood Desfile Otoño / invierno 1995 (1995), Conde Nast, Vogue.com [En línea] <https://www.vogue.com/article/vivienne-westwood-archival-1990s-collections> [Consultado 29 de Mayo de 2024]

Flores

También se tomó inspiración de colecciones o desfiles concretos que empleasen las flores como hilo conductor o tuviesen relevancia en el diseño. Se quería ver las distintas formas en las que estaban integradas con las prendas, su realismo y maneras de confeccionarlas. Entre ellos se encuentran firmas y diseñadores como Marc Jacobs, Rodarte, Mugler o Schiaparelli.



Fig 49 Marc Jacobs Ready to Wear Desfile Primavera 2020 (2020), Conde Nast, Vogue.com [En línea] <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2020-ready-to-wear/marc-jacobs/slideshow/collection#1> [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 50 Rodarte Ready to Wear Desfile Primavera 2018 (2018), Conde Nast, Vogue.com [En línea <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-ready-to-wear/rodarte>] [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 51 Schiaparelli Alta costura Desfile Otoño/Invierno 2022 (2022), Conde Nast, Vogue.com [En línea <https://www.vogue.es/moda/articulos/schiaparelli-alta-costura-otono-invierno-2022>] [Consultado 29 de Mayo de 2024]



Fig 52 Thierry Mugler Desfile Primavera/Verano 1982 (1982), medium.com [En línea] <https://medium.com/@modamorphmag/met-gala-2024-dress-code-garden-of-time-and-looks-to-expect-a383ce48d42c> [Consultado 29 de Mayo de 2024]

5.2.2 Moodboards

Al tratarse de dos diseños, se elaboraron dos moodboards diferentes. Uno en referencia a la parte de la vida pública y uno segundo destinado a la parte de la intimidad.



Vida pública

Para la creación de este diseño se ha tomado inspiración principalmente del lenguaje de las flores típico de la época victoriana y las llamadas "Glass domes". Las flores en la época eran una forma de comunicación casi críptica, como un código. El mensaje variaba según la flor y su color. Las "Glass domes" por otro lado, eran una forma de arte decorativa muy común. funcionaban casi a modo de escaparate en miniatura. Dentro del cristal se mostraban composiciones creadas a base de flores, insectos y otros elementos que pudieran conservarse con el fin de ser mostrados. Se han querido unir ambas con el fin de crear un traje que en efecto funcionase como "escaparate" o representación del personaje que mostramos en sociedad. Se observan tejidos ricos y otros elementos como bordados y volúmenes con el fin de resaltar ese carácter de exhibición que tendría la persona en circunstancias sociales.



Intimidad

Para el segundo diseño la principal referencia que se ha tomado es la ropa interior, por sus connotaciones con lo oculto. Una ropa que no suele ser mostrada que hace referencia a un momento íntimo en el que el cuerpo pasa de estar vestido a no estarlo. Las telas y los tonos que se emplean son más delicados y sutiles. Tejidos ligeramente traslúcidos con menos volumen que connotan vulnerabilidad y dejan entrever la piel. Siluetas menos voluminosas y llamativas que se ajustan a la silueta del cuerpo.

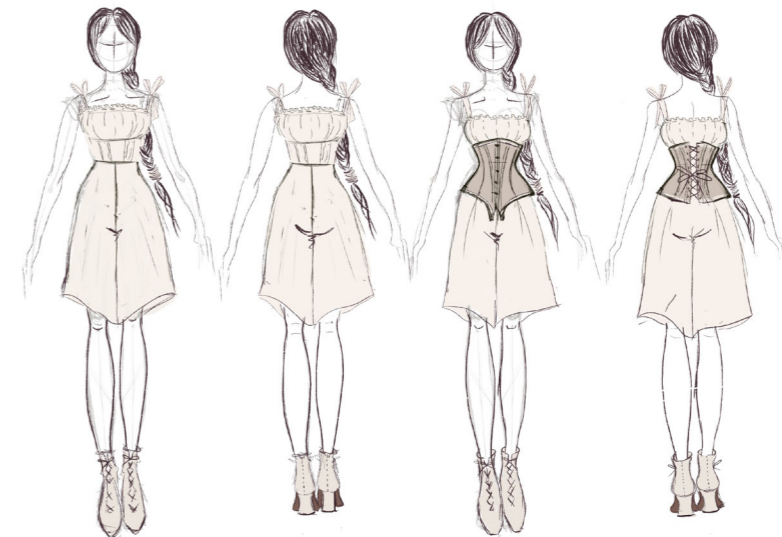
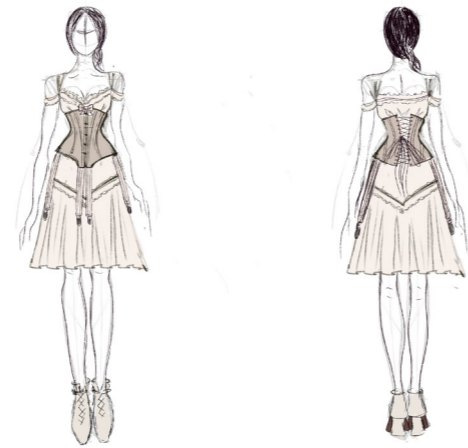
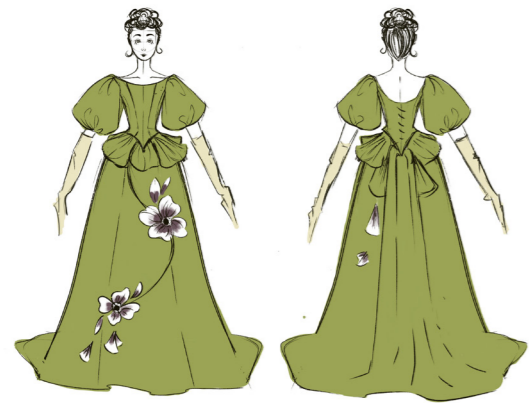
5.2.3 Figurines

Para el diseño del primer look como ya se ha comentado se buscaba la extravagancia y la teatralidad. Las flores que se incorporarían al diseño en una escala mayor para acentuar la cualidad de lo carnavalesco, caracterizada en parte por la exageración.

Las flores elegidas fueron las anémonas. Entre los muchos significados que tienen se escogió por denotar riqueza y belleza. Era también importante conservar la silueta en S y la falda acampanada tan característica de la época.

El segundo diseño trata de imitar la ropa interior que constaba generalmente de unos pololos y una camisa. Se quería poder unificar ambas prendas en una para actualizarlas ya fuera mediante un vestido o mono. Del mismo modo, el corset debía ser un elemento a incluirse al tratarse de una prenda icónica. Además al tener que llevarse debajo del vestido destinado a la parte de la vida pública sería lo que le daría una silueta más adecuada

Seleccionados



6. Confección

Para la parte de la confección el método de trabajo se dividió en tres partes:

1) Elaboración de patrones. Con los patrones base ya elaborados se modificaron para conseguir la prenda final.

2) Confección de Toiles. Tras haber realizado el patrón de cada prenda se confeccionan las prendas en retor y se prueban sobre el cuerpo para corregir cualquier problema y trasladarlo de nuevo al patrón. De ese modo se asegura un patronaje más preciso.

3) Confección de las prendas. Una vez corregidos los patrones se pasan a cortar en la tela final para confeccionar cada una de las prendas.

Mono

El mono está confeccionado en bamula blanca. Al tratarse de una tela algo transparente se optó por hacer costura francesa para que el interior quedase lo más limpio posible. Cuenta a su vez con una cremallera invisible y corchete en el lado izquierdo.

Patrón



Toile



Detalles

En las imágenes pueden observarse detalles como la costura francesa, la cremallera o la conta de algodón que sirve de base para el frunce del escote.



Corsé

Debía estar confeccionado en dos tejidos, uno interior y otro exterior. El tejido interior suele ser fuerte y de algodón, por lo que se escogió una loneta de color blanco. La parte exterior del corsé se confeccionó en raso de novia en tono beige.

Patrón

Este fue el único caso en el que no se reliazó de cero el patrón. Se tomó del libro *Corsets. Historical patters & Techniques.*(2008). En el libro se incluyen patrones originales escalados por lo que se seleccionó el más adecuado para adaptarlo y modernizarlo ligeramente. La idea de tomar un patrón original era atractiva como homenaje nuevamente al papel que siempre ha tenido la vestimenta



SALEN, Jill (2008) *Corsets. Historical patters & Techniques.* London: Batsford

Toile



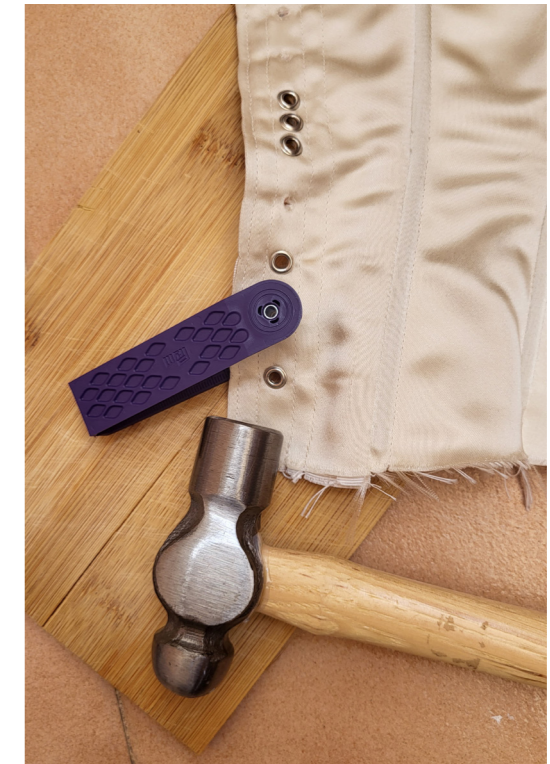
Proceso

La confección de esta prenda fue la más laboriosa debido a elementos como las ballenas, ojeteros y el cierre central. Al tratarse de elementos todos hechos de metal se necesitaron herramientas como martillos, punzones, alicates o una cizalla.



Una vez hechas pruebas para el ancho de los carriles se debían cortar las ballenas y poner los toques metálicos para introducirlas y que no dañaran la tela. Lo siguiente que se hizo fue marcar los agujeros para los ojeteros. Se usa un punzón para que de la tensión la tela no se rompa. El punzón abre las fibras de tejido

sin cortarlas por lo que es la herramienta ideal que se emplea en corsetería. Una vez hecho el agujero se introducen los ojeteros y se rematan con un martillo



Detalles

Se añadió una cinta en el interior por la parte de la cintura al ser la parte que más tensión soporta de un corsé. También se añadieron almohadillas para conseguir la silueta deseada. Ambas cosas suelen estar presentes en los corsés originales del siglo XIX.



Vestido

En el caso de los vestidos que se tomaron de referencia contaban de dos piezas, un cuerpo y una falda, por lo que se realizó del mismo modo. Se confeccionó en tafeta morada. Una vez hecha la base se coserían las flores a ella.

Patrón

Como se ha comentado este look lo formaban dos piezas. Por ello se realizó el patrón de la falda y el cuerpo por separado



Toile

Se realizaron múltiples toiles debido a la complejidad del patrón. Para la falda se hizo una primera a escala menor con el fin de evitar el gasto de tela y asegurar el patrón antes de llevarlo a la escala final. Tras ello se realizaron otras dos toiles más, tanto de falda como de cuerpo



Detalles

El cuerpo esta tentretelado y cuenta con ballenas en el forro, para mantener la forma. El la falda también se entreteló la cinturilla debido al peso de la tela y se incorporó un forro. Ambos se cierran mediante una cremallera invisible.



Flores

Las flores se realizaron en seda salvaje blanca para que luego pudiesen ser pintadas a mano con facilidad. El diseño cuenta con tres flores en total de diferentes tamaños cada una. Las de mayor tamaño cuentan con alambre para que pudieran mantener la forma y ceñirse al cuerpo. El centro se realizó en ganchillo y posteriormente se le añadiría pedrería.

Patrón

Se realizaron patrones para los pétalos. Son de tres tamaños distintos además de tener los carriles marcados para luego poder introducir el alambre por ellos.



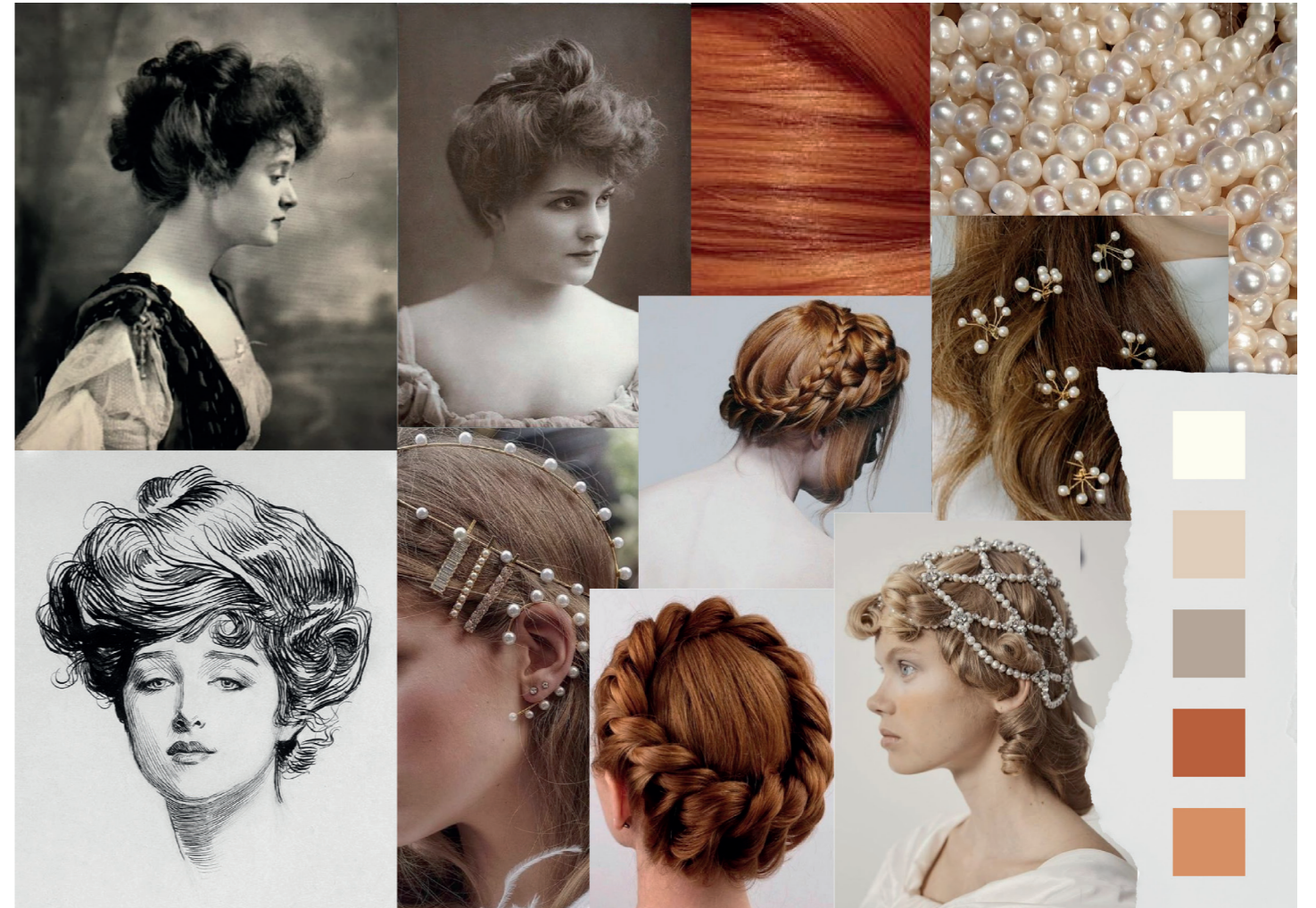
Flores finales



7. Caracterización

El proceso de caracterización se dividió en dos partes, la de peluquería, que consistiría en una peluca y por otro la de maquillaje. Ambas eran igual de importantes ya que debían ser capaces de potenciar el concepto de disfraz. Hacer el rostro y en general la apariencia menos reconocible. Se realizaron nuevamente moodboards y bocetos, con el objetivo de establecer el estilo visual.

Moodboard Peluca

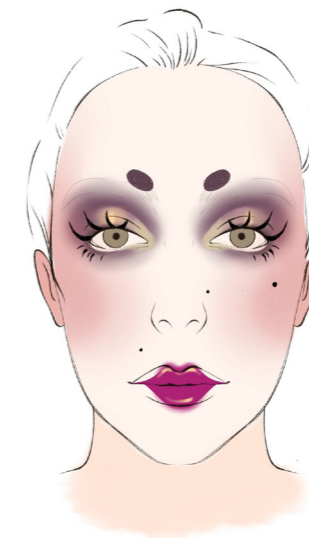


Se tomó como principal referencia a Charles Dana Gibson, y sus ilustraciones de las llamadas "Gibson girls" que acabaron creando un ideal de belleza en las últimas décadas del siglo XIX. Se decidió conservar el color de pelo pelirrojo por ser una característica ya representativa de como me muestro cara al público. Se incorporaron también perlas al peinado.

Bocetos maquillaje

Se realizaron distintas versiones del maquillaje sobre un dibujo de mi propio rostro que servía como plantilla. Al querer que el maquillaje ocultase o transformara el rostro lo máximo posible, se tomó la decisión de variar y alterar las cejas para provocar un cambio más drástico. El maquillaje debía cumplir la función de máscara de una forma menos evidente.

La paleta de color establecida en el moodboard del vestido destinado a la vida pública se conservó. Por ello, los tonos principales son el morado, verde y rosa.



Maquillaje seleccionado

8. Serie fotográfica

El proceso para la realización de la serie fotográfica se dividió en tres fases.

- 1) Búsqueda de referentes artísticos que ayudaran a establecer el tono y carácter de las fotografías.
- 2) Realización de un storyboard para planificar la secuencia de fotografías.
- 3) Mediante moodboards, pruebas y scouting se llevó a cabo la escenografía para los dos escenarios principales.

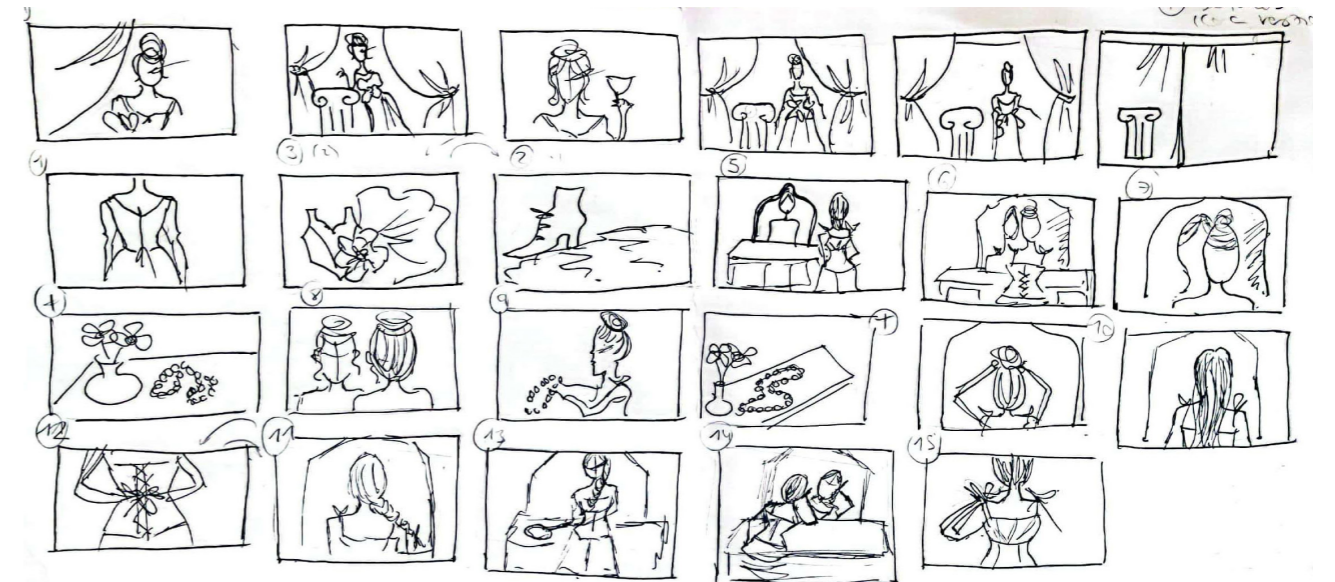
Pruebas y scouting

Se realizó un scouting o búsqueda de localizaciones. Una vez establecida la localización se realizaron pruebas para el montaje de la escenografía. En esta fase hubo ciertas dificultades ya que lugares que se pensaron en un principio como, El palacio de cristal del Retiro, el Palacio de Gaviria o el hotel Only YOU situado en la calle barquillo se encontraban cerrados o no concedían el permiso para poder realizar las fotos en su interior.

Finalmente se optó por reliazar ambas fotografías en interior modificando el espacio mediante elementos como telas o atrezzo. Primero se realizaron pruebas antes de adquirir los materiales definitivos.



8.4 Storyboard



6. Libro

En este apartado se muestra como sería la maquetación del libro, el orden de las fotografías y un mockup final.





















7. Análisis de resultados

Se ha dividido esta investigación teórica en tres temas principales: La moda a nivel sociológico, El disfraz y por último La intimidad y vida pública. En este apartado se quiere dar una visión general de como todos los temas tratados se relacionan entre sí.

Se ha podido observar, como la vestimenta, juega un papel clave a nivel social. Desde un punto de vista más antropológico la necesidad de vestir el cuerpo se base en el deseo de adornarlo y querer exhibirlo más que ocultarlo. De esa parte de exhibición nace una de las funciones principales de la vestimenta, que es la comunicación. La ropa es un lenguaje basado en códigos visuales que a pesar de haber ido evolucionando, está pensado para poder transmitir información a las personas del entorno de un solo golpe de vista. Por lo general ese mensaje que se transmite se basa, no solo en gustos o preferencias personales sino también en el carácter o forma de ser de la persona. Es aquí donde el concepto de embodiment cobra especial relevancia. Esta teoría establece una relación directa entre mente, cuerpo y como consecuencia la ropa. Mediante la vestimenta se encarna y se hace corpórea esa parte más mental en relación a la identidad del individuo. El cuerpo actúa como soporte material. A todo ello se suma la posibilidad a veces olvidada de la moda como herramienta discursiva y performática. Es una técnica o medio más por el que realizar un discurso con tendencias hacia lo artístico.

A partir del concepto de embodimen

t, se establece una relación entre la vestimenta y la identidad. La ropa que se lleva puesta es un reflejo de la forma de ser e identificarse de quien la lleva. Puede entonces relacionarse con la idea del disfraz, ya que como tal este oculta total o parcialmente la identidad de una persona. Podría hablarse de disfraz, cuando la ropa que se lleva no refleja esa parte personal de la que se habla en el embodiment, sino que la oculta. A su vez es un modo de expresión personal y creativo de la identidad usado en gran número de ocasiones en el contexto del arte.

Por último, se ha tratado el tema de la intimidad y la vida pública, centrándose principalmente en la teoría de Goffman en la que se defienden las relaciones sociales como una mera actuación. Según el sociólogo la vida en sociedad requiere la creación de un personaje por el que se interactúa con los demás. Parte de esa actuación y puesta en escena se crea por la ropa lo que la hace a su vez un elemento de distinción entre la faceta privada y pública del individuo.

Podría resumirse, diciendo que se crea un personaje al que se debe vestir para conformarlo y dar una impresión determinada de cara a la sociedad. Cuanto más se aleja ese personaje de quien se es en realidad más hace sentir la ropa como un disfraz, algo que no pertenece y oculta más que aporta información sobre quienes somos. Y es en la intimidad donde uno se deshace de todo ese artificio para ser quien se es en realidad, fuera de las miradas ajenas.

8. Conclusiones

Alter ego es un proyecto que uniendo la moda y la fotografía busca evidenciar el papel de la ropa en el paso de la faceta pública a la íntima. A su vez reivindica la dimensión más artística y performativa de la moda. Para la parte del diseño de las prendas se tomó como referencia las tendencias de finales del Siglo XIX actualizándolas en base al contexto actual y aspectos vistos en la investigación teórica como el concepto de lo carnavalesco o lo performativo. Tales códigos visuales como las siluetas principalmente se adaptaron para enfatizar la teatralidad del proyecto. Se llegó así al diseño de dos looks cada uno de ellos aludiendo a una de las dimensiones personales que se quería mostrar. Una vez conceptualizados se llevó a cabo la confección para continuar con el resto de las fases del proyecto. De esta fase surge como resultado dos atuendos cuidadosamente realizados en base a toda la investigación práctica.

La caracterización era una parte muy relevante a su vez. Se buscaba hacer referencia a la idea de disfraz y concepto de máscara de Goffman. Un complemento a la vestimenta que ayudase a la ocultación de la faceta privada y creación de ese "Alter ego" de cara a la sociedad. Se realizó una investigación visual, bocetos y pruebas de maquillaje hasta dar con el resultado final.

Además de todo lo anterior que ayudaba a conformar al personaje era importante la creación de una escenografía o entorno para la realización de las fotos. Debía acompañar el tono de los personajes que iban

a retratarse. Se buscó crear una atmósfera concreta, dos distintas que ayudaran a resaltar la dualidad de la que trataba el proyecto. Una más artificial que hiciera referencia a lo teatral de las interacciones sociales y otra más genuina o natural para la parte de la intimidad.

Finalmente, en la serie fotográfica donde el proceso y todos los elementos confluyen. A través de ella pueden observarse todos los conceptos que se quieren tratar. Como elemento central por el que se materializa el disfraz y la performance. Se observa el contraste y paso de una identidad pública a la persona en la intimidad.

Al concluir el proyecto es donde se observa el mensaje y propósito. Se buscaba autorretratar la sensación de no ser uno mismo de cara a los demás. Vestirse de tal forma que la ropa llegue a sentirse como un disfraz o crear toda una actuación de cara a la sociedad y el entorno de la que deshacerse cuando cesan las miradas. Se ve así como el concepto simbólico de personaje, máscara y disfraz pasan a un plano más literal con un objetivo de expresión artística. Poner en imágenes y desde un punto de partida personal un proceso sociológico que otras muchas personas pueden experimentar.

Alter Ego es un proyecto que comenzó de forma un poco ambigua movido por un sentimiento personal. Siempre había sentido que me vestía para los demás, para dar una imagen muy concreta de como quería que me percibieran. Muchas veces esa ropa tenía más que ver con las personas que me rodeaban que conmigo, lo que hacía que se sintiera como ir a la calle con un disfraz. Ir vestida de mi propia persona sin llegar a ser del todo yo. Por ello se empezó a investigar la relación entre moda e identidad. Gracias a ello se pudo ver una faceta sociológica que a veces queda eclipsada por esa otra parte más superflua y consumista de la industria. Se buscaba emplear la vestimenta con un propósito discursivo, performativo y artístico.

A raíz de dicha investigación pudieron sacarse en claro diferentes aspectos de la vestimenta y los otros muchos temas que en ella se abordan.

El cuerpo y la ropa se encuentran estrechamente relacionados. La vestimenta no es un accesorio destinado únicamente a cubrir o esconder el cuerpo. Tal es la relación que uno puede cambiar o afectar al otro.

Moda y vestimenta son dos conceptos distintos, pero ambas han acompañado al ser humanos a lo largo de la historia. Han ido adaptándose y cambiando al mismo tiempo que la sociedad lo hacía.

El cuerpo en el ámbito artístico puede ser como cualquier otra técnica o material con el que trabajar y la ropa es una de las maneras por las que intervenirlo.

El disfraz es un fenómeno sociológico y de expresión creativa. Suele relacionarse con ambiente lúdicos o festivos, pero puede tener otras muchas variantes y usos entre los que se encuentran la creación de obras artísticas.

El sentimiento de que existía una división entre el ámbito público y privado y su relación con la vestimenta, ha quedado respaldado a nivel teórico por ramas de estudio como la sociología y la teoría de la moda.

Como ha podido observarse el cuerpo ha resultado ser algo central en este proyecto. Un elemento que en un inicio no se había planteado como fundamental, pero que gracias a la investigación teórica ha podido verse su importancia para la posterior parte práctica.

En un inicio el proyecto se planteó como una colección de moda, pero se modificó al ver que si se quería reivindicar la faceta más artística de la moda resultaba contradictorio. Por ese mismo motivo también se replanteó la parte de diseño. Al hablarse en él de dos ideas principales: La intimidad y la persona en la vida pública, resultaba más adecuado centrar toda la atención en dos looks que pudiesen representar ambas ideas y que mediante ellos también se pudiese enseñar la transición entre los dos. Al cambiar a solo dos vestuarios, las prendas debían estar no solo confeccionadas con cuidado, sino también cuidar el simbolismo y significado en cada una de ellas. Que ambos conjuntos fueran una declaración de intenciones en si mismo. Al estar basados además en un periodo histórico era crucial realizar una investigación visual a pesar de que las prendas fuesen a adaptarse y modernizarse.

Parte del tiempo y trabajo estuvo enfocado al proceso de caracterización. Desde un principio se contempló ya que enfatizaba la idea de disfraz. Se buscaba un maquillaje que ocultase el rostro sin cubrirlo por completo y en cuanto a la parte de peluquería encontrar un elemento que sumara teatralidad. Era una parte del proyecto más arriesgada al no ser algo típicamente del ámbito del diseño o de las Bellas Artes

Bibliografía

pero que se pensó de tal forma que pudiese generar aún más cohesión al trabajo y a la parte de la confección de las prendas.

Llegada a la parte de las fotografías cabe decir que se varió un poco la idea que se tuvo al inicio. Pensaba darse más protagonismo a las prendas que al resto de elementos de la composición. Las fotos eran al principio casi un trámite para poder mostrar el trabajo realizado, sin embargo, tras observar el trabajo de artistas como Cindy Sherman y Claude Cahun se decidió crear una escenografía que acompañara a las prendas también. Se buscaba crear un ambiente que introdujera de lleno al espectador en el mundo del personaje que se quería mostrar en las fotografías. La propia realización de la escenografía y las pruebas dificultaron más el proceso al tener que una mayor planificación y variables al proyecto inicial.

A pesar de surgir como una necesidad de expresar un proceso personal y poder ordenarlo de una forma artística, se contemplan diferentes posibilidades para el proyecto a futuro.

Se planteó el poder llevar las fotografías a un formato más expositivo. La decisión del libro se tomó por poder ser un formato que recogía y recopilaba todas las imágenes de una forma también más íntima que encajaba mejor con el tono del trabajo y el proceso que en él se muestran.

Respecto a la parte de investigación teórica ha sido difícil encontrar recursos que hablen del disfraz a un nivel histórico, cultural o sociológico por lo que también se contempla seguir investigando en esa línea a futuro.

A lo largo de la carrera nunca sentía tener un lenguaje claro como artista o estudiante también de Bellas artes. Este proyecto ha abierto una nueva puerta o posibilidad para explorar este medio. Se ha descubierto una nueva forma de creación que una varias técnicas por las que siempre se ha mostrado especial interés. No se descarta continuar esta serie fotográfica o seguir trabajando en esta línea que combina el autorretrato, la escenografía, la caracterización y sobre todo el diseño de moda.

La ropa siempre había sido de interés, pero en un plano más emocional bastante alejado de la industria o mundo de la moda que más se visibiliza. De una forma u otra la ropa parecía ser una forma de exteriorizar el proceso de creación de una identidad. Alter Ego ha ayudado a ahondar un poco más en el porqué de ese interés más emocional y personal por la ropa.

ARENDDT, Hannah (2005). La condición humana. Buenos Aires: Paidós.

BUGG, Jessica (2011). The clothed body in fashion and performance. Journal of Museum of Applied Art Nº 7. Belgrado: Muzej primenjene umetnosti Pp. 64-74

BETRÁNTONER, María (2012). La utilización del disfraz en los planteamientos artísticos contemporáneos. Desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI. [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense.

BETRÁNTONER, María (2013). La utilización del disfraz en el arte contemporáneo en A. Rodríguez G. de Ceballos (Ed.) Cuadernos de arte e iconografía (Vol. 22, Nº. 44). Fundación universitaria española.

CALEFATO, Patrizia (2004). The Clothed Body. London: Bloomsbury Academic

CARO BAROJA, Julio (1965). El carnaval (Análisis Histórico-Cultural). Madrid: Taurus

CASTELLANOS LOSADA, Basilio Sebastián (2007) Del origen de las máscaras, su propagación y conservación hasta nuestros días en J.L Sánchez (Ed.) El carnaval en Europa. Miraguano ediciones

DAVIS, Fred (1992). Fashion, Culture, and Identity. Chicago: The University of Chicago Press.

DEBORD, Guy (2000). La Sociedad del espectáculo. Valencia: Pre-Textos

EICHER, Joanne B (2021) Dress, the Senses, and Public, Private, and Secret Selves. Fashion Theory. Vol.25. Issue. 6, Pp.777-797

ENTWISTLE, Joanne (2000). Fashion and the Fleishy Body: Dress as Embodied Practice. Fashion Theory. Vol 4, Issue 3. Londres: Routledge. Pp. 323-347

ENTWISTLE, Joanne (2002). El cuerpo y la moda: Una visión sociológica. Barcelona: Paidós.

EVANS, Caroline (2001). The Enchanted Spectacle. Fashion Theory. Vol 5, Issue 3. Londres: Routledge. Pp. 271-310

FERRER, Esperanza (2007). Sobre la intimidad. E. ducare21. Nº6, Vol.1. Madrid: Educare Editorial. Pp. 1-2

FLÜGEL, John Carl (2015). Psicología del vestido. Barcelona: Melusina.

GOFFMAN, Erving (2009). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Madrid: Amorrortu. (Revisar edición)

GRANATA, Francesca (2017). Experimental Fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body. London: Bloomsbury Visual Arts

HEERS, Jacques (1988). Carnavales y fiestas de locos. Barcelona: Ediciones península

HEIFERMAN, Marvin (1997). In Front of the Camera, Behind the Scene: Cindy Sherman's "Untitled Film Stills." MoMA, Nº25. Pp. 16-19

HESSELBEIN, Chris (2019). Walking the Catwalk: From Dressed Body to Dressed Embodiment. Fashion Theory. The Journal of Dress, Body and Culture. Vol 23, Issue 3. Londres: Routledge. Pp. 367-393

JONES, Amelia (2002) The "Eternal Return": Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment. Sings. Vol.27, Nº.4. The university of chicago Press. Pp.947-978

KAISER, Susan B. (2012). Fashion and cultural studies. Lodon, New York: Bergrug

MIRKIN, Ronnie (2001). Performing Selfhood: The Costumed Body as a Site of Mediation Between Life, Art and the Theatre in the English Renaissance. En J, Entwistle, E, Wilson (Ed.) Body Dressing Oxford: Berg Publishers. Pp.143 – 164

MOUNTFORT, Paul, PEIRSON-SMITH, Anne, GECZY, Adam (2019). Planet cosplay, identity, and global fandom. Bristol: Intellect Ltd.

Museo del romanticismo. (2016, 24, 11). El Museo del Romanticismo expone por primera vez el corsé que salvó a la reina Isabel II [Comunicado de prensa]. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:ab350d1a-9563-498c-96e9-cc1bed66gef5/np-corse-obrainvitada.pdf>

NEWTON, Esther (1979). Mother camp: female impersonators in America. Chicago: University of Chicago Press

RAHMAN, Osmud, WING-SUNG, Liu, HEIMAN-MAN CHEUNG, Brittany (2015). "Cosplay": Imaginative Self and Performing Identity. Fashion Theory. Vol.16. Londres: Routledge. Pp. 317-341