



Fantasmías del tocador

Autor(es)

Maria José Ayala Henao
Vanessa Rubio Perez

Asesor

William Cruz Bermeo

Director de la Facultad

Jairo Mauricio Velasquez Posada



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Créditos

FANTASÍAS DEL TOCADOR: 1970 A LA ACTUALIDAD

Vanessa Rubio Pérez
Maria José Ayala Henao

Trabajo de grado para optar al título de Diseñador(a) de Vestuario

William Cruz Bermeo
Maestro en artes plásticas y especialista en estética

Sara Cano Arabia
Diseño gráfico

Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Arquitectura y Diseño
Facultad de Diseño de Vestuario
Medellín, Antioquia
2019

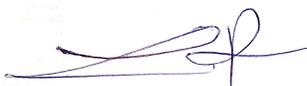
Declaración de originalidad

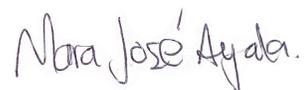
Vanessa Rubio Pérez y Maria José Ayala Henao declaramos que este trabajo de grado no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en ésta o en cualquiera otra universidad.

Art. 92, parágrafo, Régimen Estudiantil de Formación Avanzada.

Noviembre 18, 2019

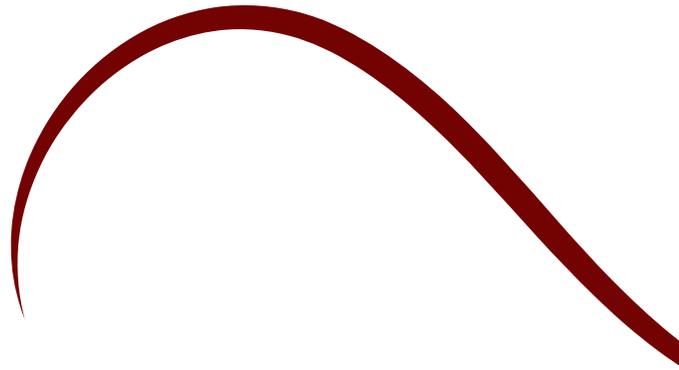
Firmas





Dedicatoria

Dedicamos este esfuerzo especialmente a nuestras familias, los Ayala Henao y los Rubio Pérez, como reconocimiento a su amor, trabajo y sacrificio. A aquellos amigos, que con su constante apoyo moral nos alentaron a continuar con empeño, dedicación y cariño para lograr nuestro objetivo. También lo dedicamos a todo aquél cuyo apoyo, de una u otra manera, ha aportado al éxito de este proyecto.

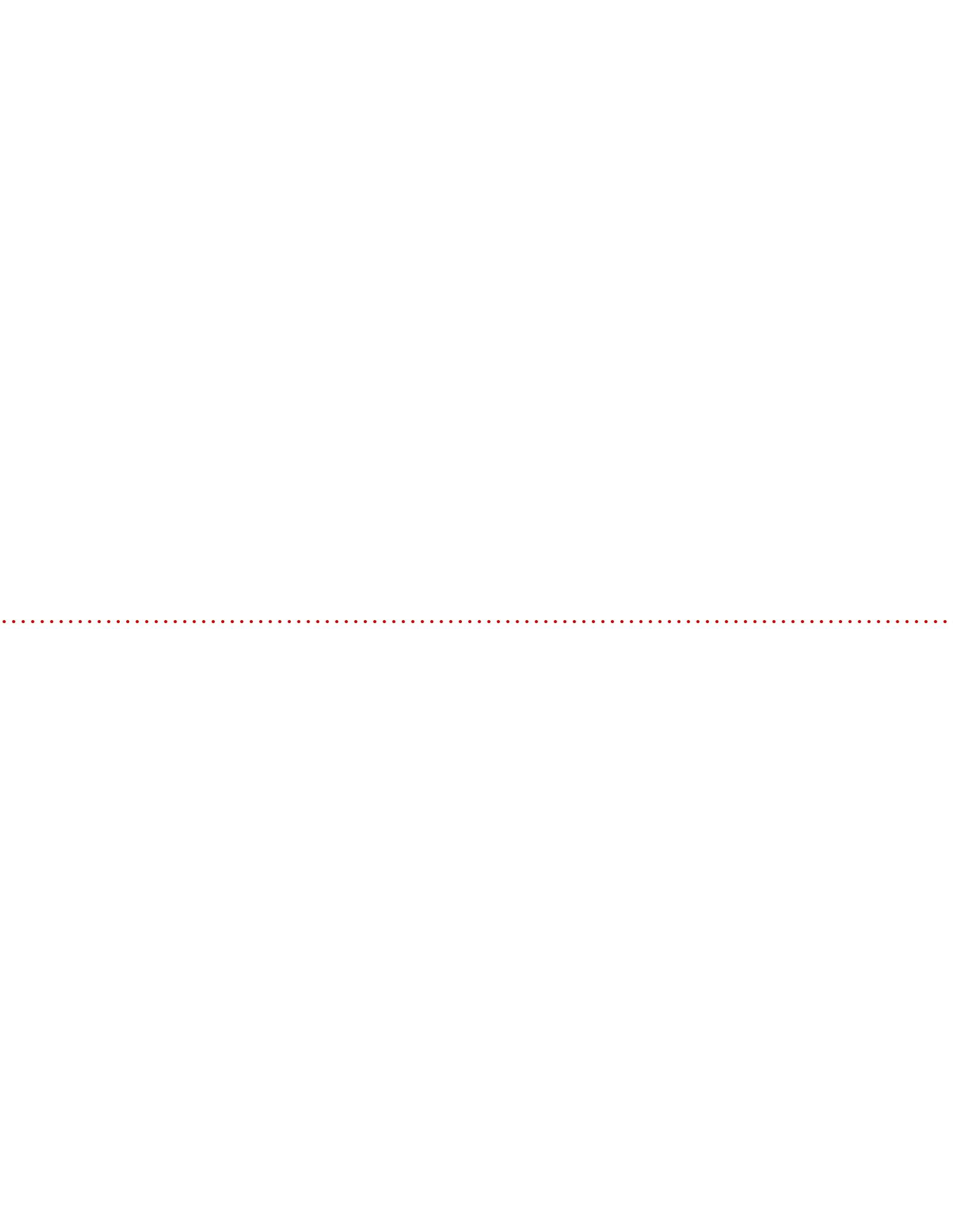


Agradecimientos

Este trabajo de grado es el resultado en un trabajo conjunto que no hubiese sido posible sin la cooperación desinteresada de todas las personas que nos han acompañado en este arduo recorrido; han sido un soporte trascendental para nosotras como autoras, especialmente, en los momentos más difíciles de nuestro desarrollo universitario. Debemos agradecer a nuestras familias porque con amor, sacrificio y empeño nos apoyaron en nuestras noches de desvelo.

También viene a lugar dar las gracias a nuestra alma mater, la Universidad Pontifica Bolivariana, por brindarnos una formación integral durante el proceso que culminamos con este trabajo de grado. Allí extendemos nuestro agradecimiento al personal de Biblioteca Central Mons. Darío Munera Gómez, siempre prestos a suministrarnos el material necesario para documentarnos. También damos las gracias a todos los docentes del Programa de Diseño de Vestuario porque con su constante guía despertaron en nosotros un especial encanto e interés por el tema aquí tratado.

Finalmente, expresar nuestros más sinceros agradecimientos a William Cruz Bermeo, nuestro asesor de trabajo de grado. Su amplia experiencia y conocimiento nos orientó en todas las etapas necesarias para el desarrollo de este proyecto.



Índice

Introducción	10
Objetivos generales	15
Indumentaria del poder	16
Más liberadora que restrictiva	31
De la alcoba a la calle	47
Identidad subversiva	67
Conclusiones	92
Notas	94
Índice de imágenes	96
Bibliografía	98

Intro ducción

Las practicas del fetichismo han sido estudiadas por autores como Karl Marx, J.C Flügel y Sigmund Freud, proponiéndose acotar el término desde sus respectivos campos de estudio. De otro lado, el fetichismo se ha traducido progresivamente en la indumentaria cotidiana como un lienzo de autoexpresión identitaria que estuvo por mucho tiempo relegado a las paredes del tocador y se abrió camino hacia las aceras más transitadas de las boutiques de alta moda, a propósito, la socióloga Joanne Entwistle explica que para la mayoría de las personas «la indumentaria y el adorno desempeñan un importante papel en la vida erótica por su capacidad para estimular la imaginación», por lo tanto, la inserción del fetichismo en la moda no solo ha redefinido la forma en que la cultura y los individuos pueden ser formados a través de la ropa, sino también, el rol fun-

damental de la sexualidad en la condición humana.

Teniendo en cuenta lo anterior, el presente trabajo de grado recopila un cuerpo bibliográfico donde se ha explorado el *fetichismo* como una de las corrientes que ha glorificado y enriquecido las dinámicas de la *moda* y el consumo masivo. Por eso el primer capítulo, *Indumentaria del poder*, propone introducir los recursos teóricos para este trabajo de grado que permiten comprender las conexiones que existen entre las prácticas fetiches y el fenómeno de la moda y cómo estos han estado más ligados de lo que pareciese en las fantasías de las sociedades contemporáneas.

Seguidamente, en el capítulo *Más liberadora que restrictiva*, se acotan dos conceptos cardinales para este trabajo



de grado: moda y fetichismo buscando una comprensión general de lo escrito. Ahí, distintas fuentes bibliográficas contribuyen a examinar la forma en que la indumentaria y el objeto fetiche se funden en una representación de valores, significados inmatrimiales y construcciones mentales colectivas.

En *De la alcoba a la calle* se analiza el contexto temporal desde la década de 1970, para especificar el proceso de inserción de las prácticas del deseo perverso en las colecciones temporales del diseño de moda. Se hace énfasis en la relevancia en la década mencionada por considerarla un puente que conectó el acto del vestirse con la libre expresión de la individualidad sexual. Varios textos nos permiten revisar los factores comportamentales que dieron origen a una moda transgresiva que rede-

finió la cultura popular y con ello la música, la fotografía y el cine.

Finalizaremos con un capítulo al que hemos denominado *Identidad subversiva*, este analiza el diseño de vestuario de película francesa *Amante, querida puta* concentrándose en el vestuario fetichista del diseñador de moda Karl Lagerfeld y determinando en dicho diseño razones psicológicas y formas de adorno expuestas por Jhon Carl Flügel en su obra *Psicología del vestido*. Este análisis propone identificar los diferentes tipos de adorno que se emplean en la caracterización de los personajes en el la película en mención, permitiéndonos concluir que, como afirma Entwistle, «la ropa es una experiencia íntima del cuerpo y una presentación pública del mismo» compuesta por unos códigos vestimentarios culturalmente aceptados.

Objetivos generales

El presente trabajo de grado indaga por la inserción de la imaginería y el material indumentario asociado al fetichismo —como práctica erótica del ámbito privado— en colecciones de moda cuya indumentaria está orientada al uso público.

Explora, desde una perspectiva histórica, los momentos en que se ha producido dicha inserción, referenciándose en el contexto cultural de la década de 1970, sus manifestaciones de liberación de la identidad sexual y el impacto de esto en ciertas expresiones de la moda.

Propone que las concepciones tradicionales de sexualidad y los roles de género fueron revisados en aquél periodo y que esto tuvo un influjo en representaciones visuales tanto del arte, la fotografía y el cine como, desde luego, la moda. Para ello recurre a la película de culto *Amante, querida puta*.

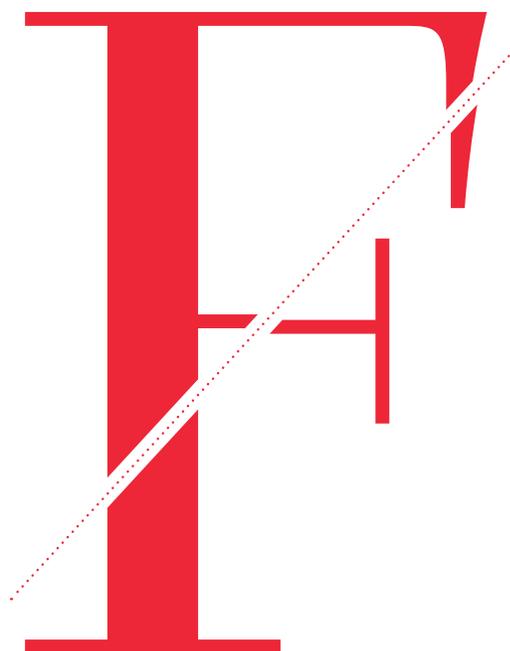




Indumentaria

del

padres



Nuestros más íntimos placeres se revelan en aquellos instantes donde nos encontramos a nosotros mismos frente al espejo, en aquellos rincones privados de nuestra habitación, espacios de encuentro para vernos y ser nosotros mismos, es allí donde hallamos en las prendas y ornamentos que escogemos para adornar nuestro cuerpo elementos que nos visten y nos transforman, una expresión de nuestros más profundos deseos fetiches, que denominaremos *fantasías del tocador*.

La indumentaria como *fantasía del tocador* ha sido un tema ampliamente explorado en estudios psicoanalíticos de autores como Sigmund Freud y por inte-

lectuales como Karl Marx. Freud, desde una perspectiva terapéutica, buscó comprender la manera en que la psique humana entiende y trastoca los elementos materiales como objeto de deseo, adhesión a los valores que son representados y la objetividad que surge de estos. Mientras Marx, desde una perspectiva sociológica, desarrolló un entendimiento crítico respecto a los orígenes de las dinámicas y dualidades del sistema capitalista

—placer y dolor, expresión y explotación—. Se trata de dualidades presentes también en el *sistema de la moda*, caracterizado por una dinámica de constante renovación en las ideas y objetos, que valora lo nuevo y fabrica la caducidad.

En *El Capital*¹ Marx expone las bases que sientan las propiedades del capitalismo como productor constante de necesidades que son transferidas a la mercancía, acerca de esto, Cruz Bermeo citando a Marx explica que «la naturaleza de estas necesidades tiene origen en lo material, pero también en la fantasía»² Estas determinaciones de valor son denominaciones que se le dan a las mercancías y dotan al objeto de un carácter místico que propone complacer necesidades sociales inmateriales. Marx, escribe:

La forma de la madera, por ejemplo, cambia al convertirla en una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, sigue siendo un objeto físico vulgar y corriente.

Pero en cuanto empieza a comportarse como mercancía, la mesa se convierte en un objeto físicamente metafísico.³

Otros autores han referido a lo mismo, como Anthony Sullivan en *Karl Marx, Fashion and Capitalism*. Allí explica cómo las dinámicas sociales, culturales y materiales del capitalismo fundamentan el sistema de la moda, el amor a las mercancías y la adhesión a los valores que estas representan por medio del poder que se le otorga al objeto manifestado en los sueños y esperanzas de los consumidores atados a los significados simbólicos del fetichismo de la mercancía, siendo esto la relación que tienen las personas y los objetos entre

“LOS CUERPOS SON

moldeados”

sí, donde el vestuario es la representación más cercana del deseo y el consumo.

[...] Esto es lo que él (Marx) llama “fetichismo de las mercancías”; una creencia en el poder de los objetos en sí mismos, vendida a los consumidores como beneficios que pueden cambiar sus vidas. Respecto a esto, la moda es un ejemplar una vez más.⁴

La disciplina psicoanalítica, como queda expuesto por los autores que a continuación se referencian, busca explicar las ambivalencias que carga la psique humana con los imaginarios colectivos de las construcciones sociales impues-

tas donde, según explica Rosa Liliana De Simone,⁵ los cuerpos son moldeados por un sistema referencial de valor asociado a una cultura global de consumo en el afán de aceptación social y la resistencia que surge en la sensibilidad innata que tienen los imaginarios internos de la psique y el deseo. Esa idea también es explorada por Janice Miller⁶, en su estudio sobre Sigmund Freud, el fetiche, la moda y el psicoanálisis, donde explica las contradicciones y confusiones que existen entre la modestia demandada por la cultura y los deseos reprimidos del ser humano por exteriorizar sus ideas y sueños mediante la mirada social como medio de construcción identitaria.



imagen número 1.1
Woman with Chained Man; por Chris Von Wangenheim. 1970.

“Inconsciencias de los deseos *reprimidos*”

Según Miller es importante reconocer que uno de los aportes más relevantes en el trabajo de Freud fue entender que el fetichismo, como cualquier otro saber, se forma; la mirada es el medio que educa al ser humano para comprender su lugar en el mundo y sienta las bases que le permiten representarse a sí mismo a través de objetos y símbolos que constituyen un elemento esencial en la creación de imaginerías que sientan las bases fundamentales para explicar las expectativas alrededor de convenciones sobre género y las organizaciones de poder y sumisión en la sociedad. Para Miller el concepto psicoanalítico de *la mirada* es invaluable para comprender cómo «nuestro sentido del yo y nuestros cuerpos pueden moldearse y repasarse mediante un proceso de búsqueda e identificación». ⁷

El psicoanálisis ha abordado temas que de una u otra manera involucran a la moda y la vestimenta en su calidad de fetiches, como los roles de género, la arbitrariedad del consumo o la dualidad del

ornamento. Ciertamente el psicoanálisis puede dar cuenta aspectos más particulares del fetichismo en su relación con la moda, dando la posibilidad de plantearse preguntas al respecto, ya que las inconsciencias de los deseos reprimidos por el ser humano pueden revelarse a través de lo que lleva puesto, y eso se manifiesta en la moda.

.....

¿Y qué es la moda? La sociología provee claves para entender el sentido que en este trabajo de grado daremos al término.

.....

De acuerdo con la socióloga Yuniya Kawamura⁸, la moda es el impulso que le da vida a los objetos, un elemento intangible que sabes que está ahí pero no lo puedes ver, porque la moda existe y cobra sentido únicamente en la mente de las personas.

Históricamente la esencia de la moda se define como el resultado de los valores culturales adoptados por las sociedades abiertas a las influencias rápidas y relativas de los cambios de estilo, uno de los factores elementales fue la transformación de la influencia de la moda como indicador de la clase social dominante hacia un proceso de democratización que trajo consigo el derecho de todas las personas a ser portadores y difusores de estilo.

De otro lado, la teórica cultural Valerie Steele, nos invita a reconocer la moda como una niña deseosa de explorar y darle sentido a su propio mundo, y no como una diosa caprichosa del consumo y de la vanidad femenina. Para Steele, la moda es la esencia de las culturas socialmente construidas de una época, y su propósito es ser el vehículo estético para las fantasías; la misma autora ha expuesto cómo las pulsiones del deseo se han involucrado paulatinamente en el escenario de la cultura popular a través de la moda, pues «el fetichismo ha salido del clóset simbolizando una actitud radical»; con entusiasmo Steele,

sostiene que la moda fetiche es la personificación de la juventud. Los estilos emergentes que surgieron en las dinámicas juveniles de los años 70's y 80's trasladaron la mirada de la moda a los amantes del cuero que se instalaron en la cultura popular como representación de la revolución indumentaria de la mano del erotismo exótico que se mostraba demasiado explícito, en contraparte a los estilos convencionales que criticaron fuertemente la gran connotación de erotismo perverso y violencia sadomasoquista que algunos denominaron el «estilo de revuelta»⁹

El análisis de Steele es una vía para comprender cómo se han vinculado la moda y el universo de las prendas asociadas al fetichismo íntimo del sexo. Explica que el fetichismo fue un medio de liberación femenina que se abrió camino en las satinadas páginas de revistas estilosas y de difusión masiva, y de ahí llegó a las tiendas y la calle reconociendo al fetichismo como una práctica privada cuya imaginaria se ha ido normalizando paulatinamente a través de la historia en un proceso de integración a la vida cotidiana.



imágen número 1.0
Saddle III; por Helmut Newton. 1974.



imagen número 1.2
Camiseta Punk de Vivienne Westwood, Malcolm McClaren y
Jamie Reid en Jamie Reid Archive, Londres, 1976.

F

En otra de sus obras, *The Corset: A Cultural History*, profundiza en el importante rol que cumple la corsetería en subculturas sexuales que han hecho del corsé, de los tacones, del cuero y de los taches fetiches vestimentarios que han llegado a incursionar en la vida cotidiana de las personas vía la moda, Steele explica el cruce de opiniones que ha existido alrededor del corsé, para la indignación de los críticos moralistas como un acto masturbatorio y pervertido guiado por el deseo y la vanidad del cuerpo, y para las personas que hallaban en el corsé un artefacto que les permitía revelar su subjetividad sexual de una forma socialmente aceptable, las controversias que surgían a partir de los cordones apretados podían responder a unas prácticas secretas que vinculaban el fetichismo y sadomasoquismo a la vida cotidiana. Como referencia la autora nos revela el cambio de roles de poder dados en la intimidad de las mujeres de la clase dominante en el siglo XVIII, donde el toca-

dor estimula un espacio de encuentro entre la esclava doméstica y la señora de casa, los placeres y deseos de esta última son revelados a través de la práctica de sumisión en la pérdida momentánea de poder al momento de su encorsetamiento.¹⁰

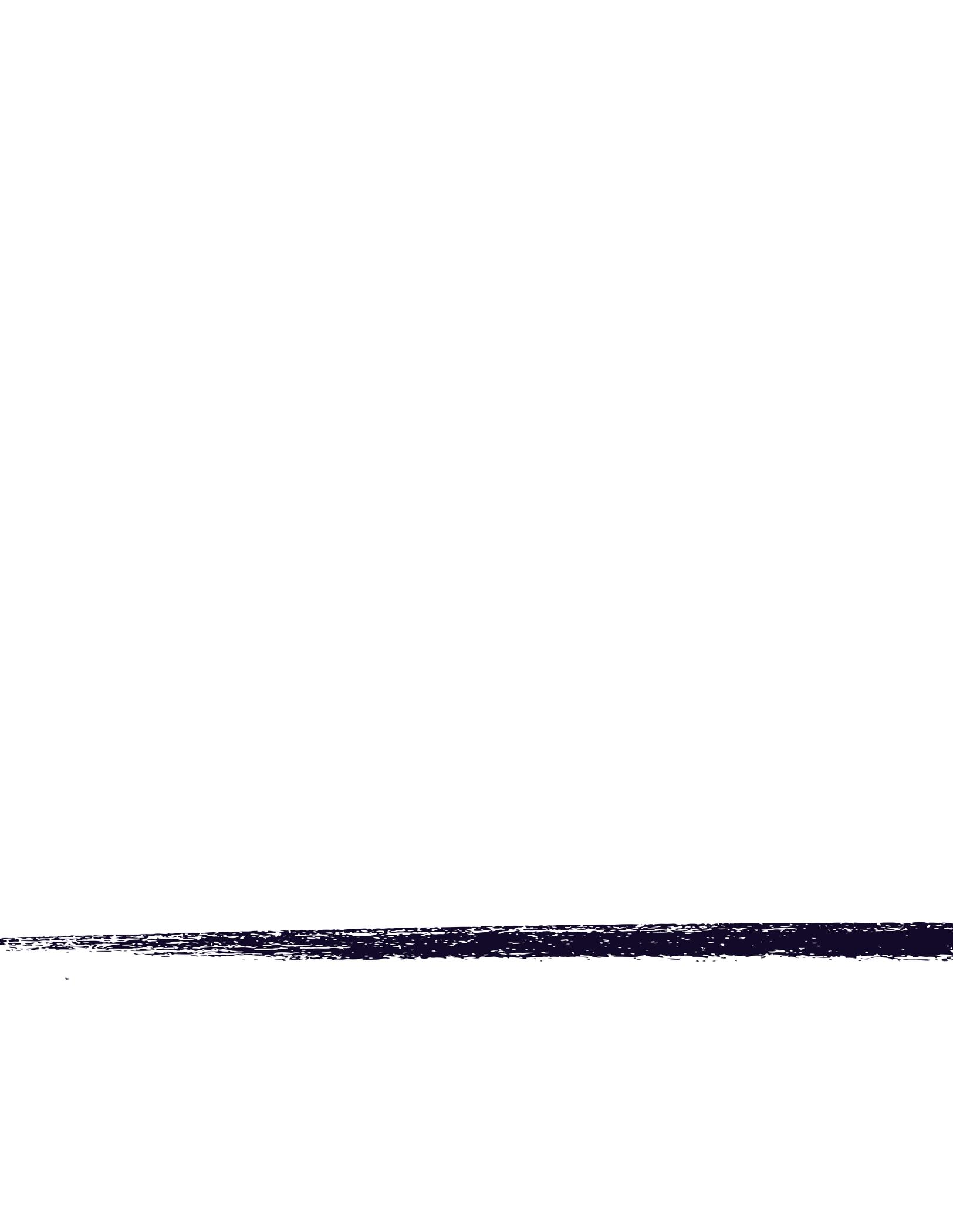
Este trabajo de grado busca explorar ese último aspecto, indagando en ciertas imaginерías que han transitado al terreno de la moda proviniendo de la íntima privacidad fetichista. En ello el cine, por su calidad de medio que transporta al espectador a mundos —inexplorados permitiéndole sentirse identificado con distintas realidades— ha sido un vehículo de propagación clave; así que nos detendremos a analizar el asunto la película *Amante, querida puta* (*Maîtresse*), del director Barbet Schroeder; estrenada en 1975, justo en el cenit de la revolución sexual y con vestuario del diseñador alemán Karl Lagerfeld, la cinta constituye un prisma idóneo para observar el asunto.

“Revelar
su subjetividad
sexual”





imagen número 1.3
Modelo en Thierry Mugler; por Helmut Newton, 1998.



Más
liberadora
que restrictiva



En este capítulo se analizan las asociaciones en torno a la indumentaria con las prácticas del deseo. Inicialmente introduce y desarrolla dos conceptos: «moda» y «fetichismo», exponiendo las ideas de algunos autores alrededor del asunto. El concepto *moda* permite entender imaginarios alrededor del cuerpo vestido y cómo las fantasías estéticas actúan como vehículo de prácticas eróticas. Por otro lado, el concepto de *fetichismo*, referido al conjunto de conductas, prácticas y representaciones sexuales, representa la manera en que se manifiestan las pulsiones del deseo y el modo en que la psique humana erotiza los objetos dotándolos de valores y significados inmateriales.

Posteriormente, este capítulo explora conexiones entre *moda* y *fetichismo* buscando examinar la forma en que la moda se traduce en objeto fetiche, de este modo, el análisis del vestir nos sirve como una guía para entender las prácticas eróticas. Por el otro, el fetichismo permite examinar imaginarios contruidos a partir de desplazar el contacto sexual genital y ubicarlo en torno a un artefacto vestimentario que, por su intensa relación con el cuerpo, estimula en la imaginación sentimientos, pasiones y deseos. Este vínculo entre el objeto fetiche y la moda, al que hemos denominado *fantasía del tocador* en el capítulo anterior, podría entenderse como el resultado de una

“Las pulsiones del deseo”

comprensión consciente del propio cuerpo que halla en el fetiche más que sumisión un elemento de expresión y placer sexual.

En primer lugar, el discurso de la moda como expresión cultural grupal se ha insertado en la imaginería cotidiana de la cultura popular a través de un fenómeno social de democratización indumentaria. La palabra moda como concepto surge como una manera de señalar el acto de la ornamentación y la etiqueta en la clase dominante, la mirada a los movimientos internos que se daban en los estilos de vida que marcaban los estándares de —riqueza y poder, imitación y doblegación—.

El fenómeno de la moda ha sido objeto de diversas interpretaciones a través de la historia por la contraposición de sus significados, los cuales están inmersos en la cultura y reconstruyen a cada instante el orden social; como resultado, la moda ha sido empleada como un objeto de estudio recurrente en las investigaciones alrededor del cuerpo en la sociedad, a propósito Valerie Steele explica ¹ que su cercanía con una cultura global de consumo es considerada banal frente a otras formas de expresión individual, hace que exista una percepción de superficialidad alrededor de su discurso que asocia a la moda con el sistema capitalista, «así, pese a sus cualidades estéticas



inherentes, la moda se concibe en general como una mercancía»², debido a los continuos cambios de estilo que supone la valoración de la diversidad indumentaria como manifestación de las transiciones económicas a las que se dirige la sociedad.

Se infiere que Steele reconoce la moda como fenómeno sociocultural que enmarca los valores inmateriales que se atan a la indumentaria a través de un «aura» que dota de sentido al objeto entendiendo la moda como la representación de las fantasías colectivas de una época. De la misma manera, Yuniya Kawamura define el concepto de la moda como ideología, un elemento inmaterial intrínseco en la ropa que le otorga sentido y que se ve evidenciado únicamente en el conjunto normativo de ideas colectivas que se relacionan entre sí en las formas de conducta social humana. Kawamura determina que la manifestación de los continuos cambios de estilo en las diferentes estructuras sociales es el motivo de que la moda siga subsistiendo «el concepto puede no existir si el fenómeno no existe»³.

Esta definición de la moda como componente simbólico inherente de la transformación de las culturas sociales se va a tomar para la realización del proceso investigativo de este trabajo de grado.

El *fetichismo* como concepto ha sido abordado desde diferentes corrientes intelectuales que examinan las relaciones de poder que rigen las configuraciones sociales vinculadas a la fascinación del objeto en sí mismo, Joanne Entwistle y Paul-Laurent Assoun⁴, coinciden al afirmar que el origen del término y su uso pudo haber sido documentado por primera vez en el libro *Du culte des Dieux Fétiches* de Charles Brosses, donde comprende el fetichismo como una forma de práctica o creencia religiosa en la cual los artefactos como amuletos de culto responden a imaginarios de divinidad de ciertas comunidades indígenas en la fase más primitiva de la historia. Así, Brosses da una nueva dimensión al término fetichismo, con la cual expresa las dinámicas en las que se sitúa el ser humano y la materialidad que lo rodea.



imagen número 2.0
Berlin Nude; por Helmut Newton. 1977.

Imágen número 2.1
Lady Gaga en Zana Bayne para el video «You and I»;
por Inez & Vinoodh, 2011.



“Ornamento como centro de placer”

Posteriormente, el sociólogo Karl Marx usó el término para definir las mercancías como «objetos muy intrincados, llenos de sutilezas metafísicas y de resabios teológicos» a partir del sistema capitalista cuya adhesión a los artículos reside en el «valor de uso» como producto de las fuerzas de trabajo humano en los movimientos de consumo masivo.⁵ La última corriente de significados del fetichismo, como expresión sexual individual proviene desde la psicología, la sexología y el psicoanálisis freudiano, entendiendo a los objetos como parte de un sistema de valor atados a los imaginarios de la psique y el deseo, en este trabajo de grado esta última base teórica será tomada como referencia para definir las relaciones entre el cuerpo vestido y las fantasías eróticas de los individuos que desprenden la mirada sexual de la genitalidad del cuerpo fálico. La alteración del orden sexual «falocéntrico» separa el acto sexual

de un enfoque genital de los cuerpos a un estímulo erótico que toma la forma de objeto fetiche, antes percibido como talismán por un conjunto de significados y valores añadidos a este.

La conexión que existe entre el término de *moda* como fenómeno sociocultural y *fetichismo* como la traslación de imaginarios sexuales hacia un artefacto vestimentario en las prácticas eróticas genera cuestionamientos respecto a las relaciones de poder y sumisión de los cuerpos frente a los cambios de estilo que suponen la inmersión de las *fantasías del tocador* en la moda convencional, modifican al ornamento como centro de placer, teniendo en cuenta que los cuerpos no solo se visten de prendas, sino también de todo aquello que transforme el estado biológico humano, vinculando el fetiche con « [...] las conductas, las prácticas, las ideas y las representaciones sexuales».⁶

Imágen número 2.3
Fotografía de moda; por Helmut Newton. De Sigourney
Weaver in Alien III. Monte Carlo, 1991.





“Estímulos para el deseo”

Retomando a Steele, el fenómeno de la moda ha demostrado la intensa relación de la ropa con las prácticas sexuales consideradas pervertidas, entendidas en el imaginario colectivo como estímulos para el deseo y el erotismo que activa la fantasía sexual del cuerpo, y de la consciencia del yo y del efecto que el vestido y los ornamentos causan en su propia configuración de la belleza,

afirmando que «la moda es una forma irracional de fetichismo femenino». La moda y el fetichismo están estrechamente relacionados, debido a la metáfora de poder que surge entre el objeto fetiche y el cuerpo que lo viste: Frente a esto Steele reconoce, por ejemplo, que un cuerpo sometido a las ataduras de la ropa connota erotismo, no obstante la restricción física que genera: «la incomodidad a menudo coexiste con una intensa conciencia del cuerpo físico propio» esta sensación ejerce la transformación del cuerpo en la percepción de cómo —me siento y me veo—.⁷

Las prendas constreñidas y ciertos ornamentos que tienden a restringir el cuerpo ejercen una fuerza que imposibilita o dificulta la ejecución de ciertas tareas o movimientos, generando una relación de sumisión del cuerpo ante los efectos físicos ejercidos por aquellas prendas; esto podría traducirse en incomodidad corporal, sin embargo, esta incomodidad también tiene el potencial de convertirse en una forma de placer; surge ahí, entonces, una conexión entre el fetiche y el vestido.

En cuanto a lo anterior, Joanne Entwistle explica que uno de esos placeres es «el placer sexual», este, continúa Entwistle, «pro-

“Las relaciones de poder”

cede tanto de la sensación de compresión, como de la visión del propio cuerpo experimentado como un objeto completo, herméticamente sellado». Luego explica que esta incomodidad corporal atravesada por la indumentaria, el erotismo y la sexualidad, representa una contraposición de deseos donde las prendas y los ornamentos «cubren el cuerpo, pero también lo ensalzan y lo exhiben». Ratificando su idea, Entwistle coincide con Steele y Kunzle, quienes afirman que el corsé, por las considerables controversias alrededor de sus significados, es la prenda del atuendo femenino que mejor ejemplifica la dualidad del vestido y la ambivalencia de las relaciones de po-

der entre el objeto fetiche y el cuerpo. Para ellos, prácticas victorianas que incluso hoy lucen severamente restrictivas, resultaban en estímulo erótico y eran una expresión de liberación sexual y no de restricción cultural del fetichista, para ello ponen como caso *el tightlacing*, es decir, el hábito de encorsetarse siguiendo un disciplinado entrenamiento consistente en apretar cada día más los cordones del corsé hasta lograr una cintura diminuta; y sostienen que las mujeres que lo practicaban «puede que no esté interesada[s] en el corsé *per se*, sino en las sensaciones producidas por el mismo cuando está fuertemente apretado y en la tensión erótica que se genera al llevarlo».⁸

Más liberadora que restrictiva

Imágen número 2.2
Zapatos de Christian Louboutin, Francia 2007.



Por lo tanto, estas prácticas que involucran al vestido en calidad de fetiche y que generan una tensión, constricción o dolor inducido se trasladan al cuerpo como un efecto erótico que puede ser una expresión de la identidad sexual individual formando parte de un ritual de seducción, autoerotismo y sadomasoquismo que va más allá de concentrarse en el mero acto sexual y puede revelarse, en la cotidianidad, a través de la moda. Sirviendo de espacio para la autoexpresión, desafiando las representaciones de la identidad sexual como una forma de resistencia a las convenciones sociales en cuanto a juegos de poder, y construcciones culturales responsables de segmentar valores, actitudes y deseos.

El deseo orientado a la ropa y a sensaciones de sujeción, sometimiento y placer sexual, ha creado todo un conjunto de códigos que se asocian a la ropa fetichista: materiales, texturas y colores, como el látex, el cuero lustroso, o el color negro. Con ellos toda una corriente

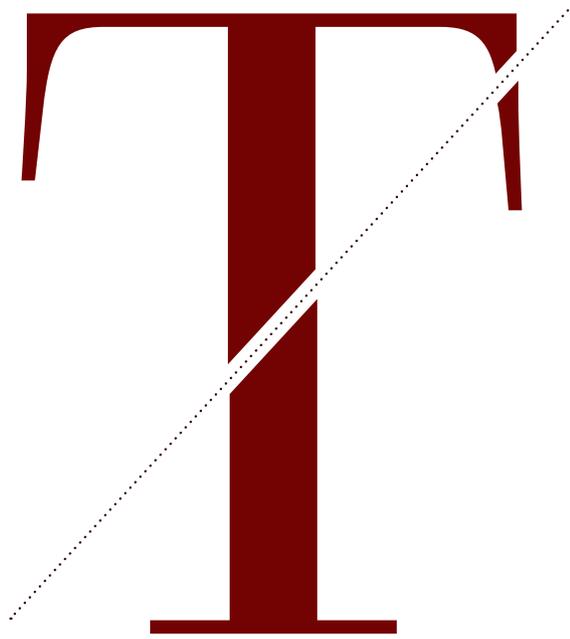
de entusiastas con sus propios guardardropas fetiche.

.....

Estas corrientes y los símbolos que los representan y se expresan en la ropa,

.....

se han insertado en la moda dominante, y han representado una transgresión a las expresiones identitarias de la sexualidad establecidas en la imagería cotidiana, contribuyendo a transformar concepciones en torno al cuerpo y al género, apropiándose del discurso prohibido de los clichés sexuales y redirigiendo sus significados en busca del romper los tabúes convencionales y hacer una declaración de la propia liberación identitaria. «La ropa bondage era visiblemente restrictiva, dice Westwood, pero al ponértela te sentías libre».⁹



En conclusión, las prendas y los ornamentos en su intensa cercanía con el cuerpo se revelan ante la sociedad como una segunda piel, debido a su capacidad de ser el espacio donde coexiste el cuerpo con el conjunto de imaginarios individuales y colectivos; por lo tanto, la indumentaria puede ser un medio para expresar la identidad y la orientación sexual debido a los códigos culturales atados a través de la moda como elemento simbólico que se ha desarrollado históricamente como un factor importante de organización social en los debates alrededor de la estética, sin embargo, la indumentaria tiene una función simbólica que trasciende no sólo al revestimiento corporal sino que permite «infundir sentido al cuerpo al añadir capas de significados culturales»¹⁰ cargados de una importancia erótica que está atravesada por una serie de connotaciones sexuales en el cuerpo vestido, guiadas por la imaginación y la fantasía que genera el misterio de ocultar el cuerpo como indicativo de la forma en que la cultura y los individuos pueden ser for-

mados a través de la ropa como una preocupación por la disponibilidad sexual y el gusto erótico.

Las prácticas de adornar el cuerpo y la tensión sexual que surge de éstas le infunden una carga erótica que da como resultado *la fantasía del tocador*, como mecanismo de expresión que desvía los sentimientos eróticos de la genitalidad hacia un objeto fetiche como centro del gusto sexual, debido a las propiedades físicas que lo componen y las sensaciones que causan en el individuo. Este efecto erótico surge como una forma de autoexpresión subversiva y puede crear también un espacio para las versiones más alternativas y transgresivas de la identidad sexual ante las normativas de los roles de género impuestos por las estructuras sociales, viendo en el fetiche un medio para el autoerotismo que le permite al individuo la libertad de decidir sobre su propio cuerpo experimentado a través de los objetos fetiches en la relación de cómo quiere verse y sentirse.



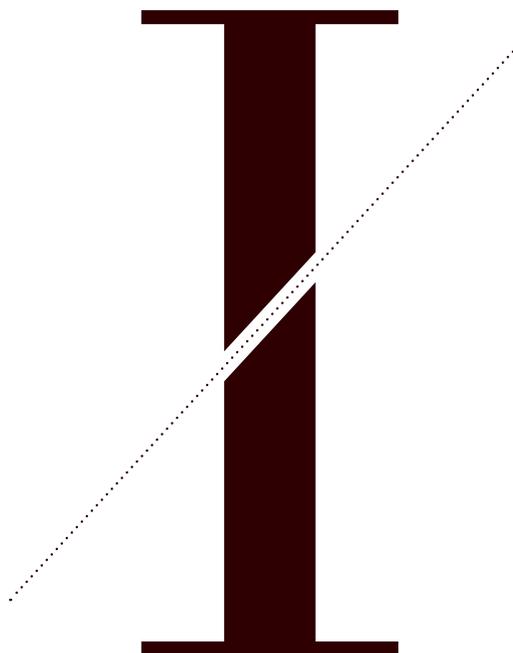
Imágen número 2.4
Gabrielle, Kings Road in London;
por Derek Ridgers. Londres, 1982.

De la
alcooba
a la calle

A thick, horizontal red brushstroke underline is positioned beneath the words "a la calle".







El fetichismo se ha introducido gradualmente en la moda a través de un proceso de asimilación cultural como elemento indicativo de expresión de la identidad sexual; por tanto, este capítulo, pretende examinar el fenómeno de inserción paulatina de las prácticas del deseo a los ciclos de colecciones y temporadas que permanecieron en la intimidad del tocador por mucho tiempo en forma de perversiones sexuales secretas de autoerotismo y sadomasoquismo. Este estudio nos permite comprender cómo el acto de vestirse puede ser un mecanismo transgresor de la cultura y los individuos en su propia búsqueda de

liberación sexual frente a las prácticas socialmente constituidas al reconocer la manera en que *Las fantasías del tocador* como expresión de nuestros más profundos deseos fetiches se han extendido en la cultura popular, para esto, se propone realizar una revisión histórica que comprenda los estudios y discusiones que se han planteado en torno a la relación de la moda con los conceptos de sexualidad, identidad y deseo a partir de la década de 1970, cuando transita de su tradicional concepción patológica que lo asociaba con una desviación perversa de los deseos sexuales del individuo, a ser considerado una práctica sexual abierta

“*Mecanismo*
transgresor
de la
cultura”

de la cual se habla en el cine, en la literatura, en la moda y en otros entornos de creación orientados a la cultura de masas, gracias a un ambiente cultural de liberación sexual, que también condujo a la adopción de guardarropas fetiches por jóvenes relacionados con nuevas corrientes musicales y estilo urbanos emergentes.



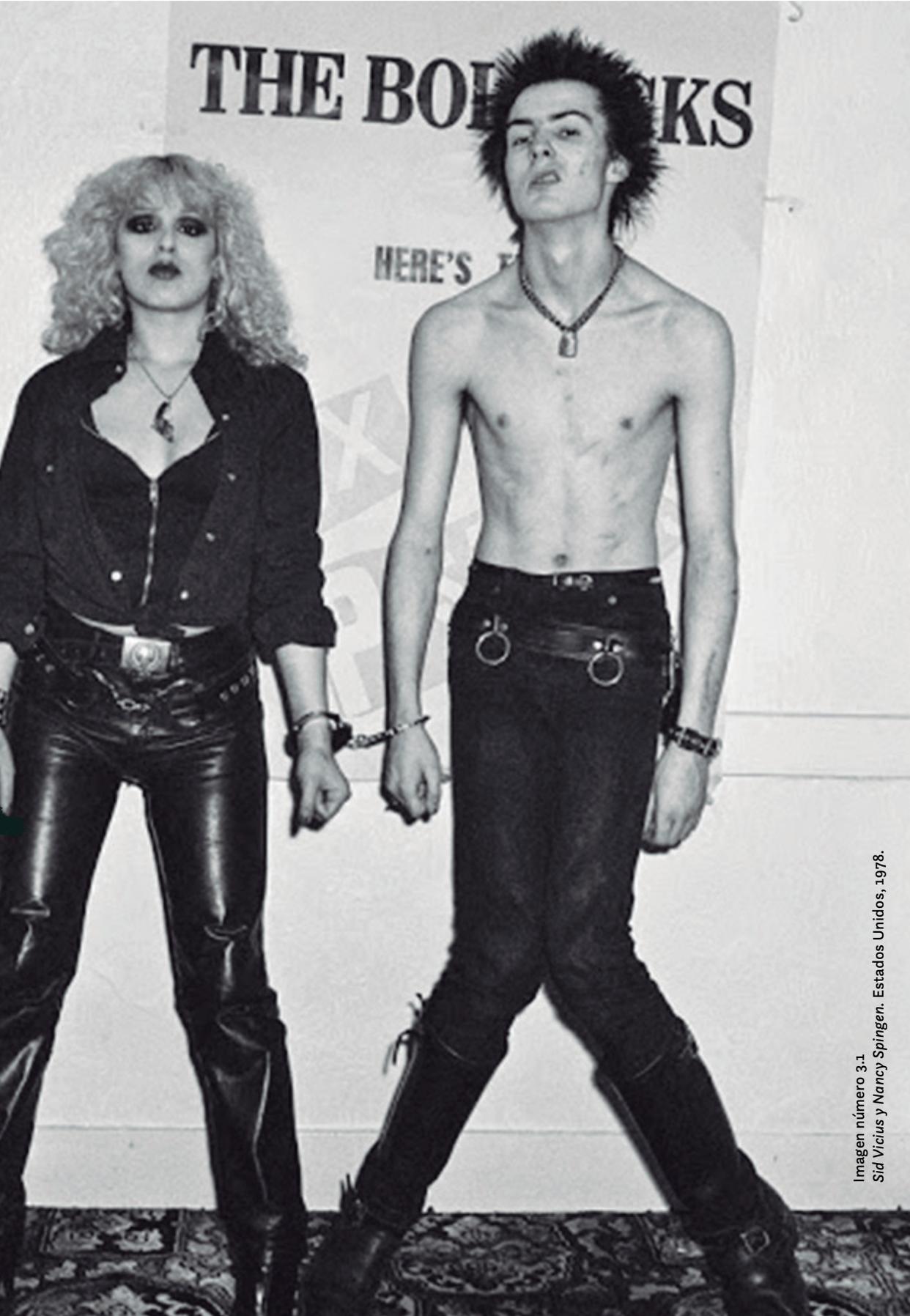


Imagen número 3.1
Sid Vicious y Nancy Spungen. Estados Unidos, 1978.

La historiadora Valerie Steele, provee claves para entender el desarrollo de la moda en esa década y su relación con la vestimenta asociada a prácticas fetichistas. Según ella, ha quedado la sensación de que la década de 1970 no se caracterizó por un único estilo que la distinguiera, tal como había sucedido con la década precedente, sino que fue una caótica mezcla de expresiones vestimentarias disímiles parecían ir en contra de toda ideología estética previamente concebida, esto generó una explosión estilística

que por su naturaleza contra lo establecido y lo dominante, Steele considera que puso de moda *la anti-moda*, lo cual, a su vez permitió a los individuos desarrollar un criterio y gusto personal, haciendo que seguir parámetros y dictámenes del sistema de la moda se convirtiera en algo opcional. Recordando al periodista norteamericano, la autora cuenta que este etiquetó los años setenta como *la década del yo*, «aludiendo al narcisismo y la auto indulgencia que parecía caracterizar la sociedad de entonces».¹

Imágen número 3-2
Tienda SEX de Vivienne Westwood y
Malcom MacLaren; por Jordan. Chelsea, 1974.



“Expresión *de la* cultura popular”

Steele también explica que los años 1970 dieron continuación al radicalismo cultural de la década anterior, manifestada en fenómenos sociales como el de las drogas y la revolución sexual, los cuales se propagaron hasta convertirse en una manifestación de masas, cuyo desenvolvimiento se vio afectado por la recesión económica mundial de entonces. Así que la primera etapa de la moda de década de los setenta se caracterizó por preservar estilos precedentes cuya fantasía expresaba valores ideológicos conexos a la juventud y la libertad de apariencia. Luego, la segunda parte, se caracterizó por una reevaluación de la uniformidad y el reconocimiento público del atractivo se-

ductor del sexo y la violencia, en esto fueron cruciales ciertas subculturas emergentes con cuya apariencia resignificaron sus maneras de expresarse mediante inusitadas mezclas de estilos individuales.

La moda exploró su lado seductor permeándose de fantasía erótica, influenciada por expresiones de la cultura popular, la música y el cine, que involucraban nuevas corrientes estilísticas en su narrativa visual al buscar una manera de distinguirse e impactar. A esto se suma el surgimiento de movimientos reivindicatorios del orgullo gay, de favorecimiento a minorías y contraposición a constructos formales,

normativos y arcaicamente instituidos, se trataba de movimientos a contracorriente de la cultura establecida, e impulsados de sus mismas flaquezas, por lo tanto, teóricamente han sido denominados como subculturas. De modo sintetizado, Steele les define «como grupos de personas jóvenes en oposición a la cultura dominante»?

En los años 1970 el más representativo de esos movimientos fue el punk, y aunque germinó en la Londres de entonces, su reconocimiento traspasó fronteras no solo geográficas sino temporales, al contemplarse como una suerte de filosofía de vida su impacto pudo extenderse hasta bien en-

trados los años 1980 e incluso hoy quedan remanes de este. La banda musical Sex Pistols, tanto por sus letras como por el estilo de vida de sus integrantes, es la quintaesencia del movimiento, ya que expresan una actitud independiente, disruptiva y contrapuesta a los valores morales que dominaban pro entonces en Inglaterra. El punk, en lo tocante a su apariencia vestida, se apropió del discurso del sexo y la violencia abriéndole así un espacio a la iconografía vestimentaria del fetichismo, visibilizándolo en la puesta en escena social hasta diluir, con el tiempo, su sentido subversivo y fetiche llevándola a la aceptación, apropiación e inserción en el discurso visual de la industria de la moda.



Imágen número 3-3
Chicas para Vogue Paris; por Guy Bourdin. Paris, 1985.

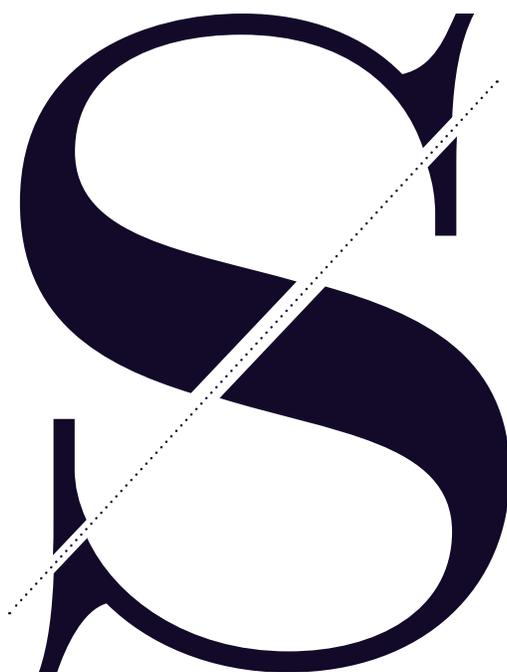


“Seductor atractivo”

«Los punks crearon un estilo deliberadamente agresivo y confrontador, utilizando los elementos visuales del sadomasoquismo»³, con ello el potencial sexual y agresivo del vestido se expresó mediante clichés sexuales como el bondage, iconografía sexual y juegos de roles y objetos no convencionales, incluso de desecho, como collares de perro, pitillos, huesos, tampones, ganchos de nodriza y cadenas de tanques sanitarios.



Imagen número 3-4
Kendall Jenner en Richard Quinn;
por Alberto E. Rodríguez, L.A., 2019.



El estilo de los punks, revoltoso y nauseabundo para las convenciones sociales de su contexto, mezclaba elementos dispares y transgredía sus significados volcándose en al rediseño y modificación del atuendo bajo la filosofía del «hazlo a tu manera». Aunque inicialmente repudiado, el estilo punk luego tendría un gran influjo en la moda internacional, dotándola de una agresividad sexual. Su radicalismo inspiró a diseñadores, invadió pasarelas y se estampó en editoriales de moda que hallaron en el punk un intermediario entre el vestido y la *fantasía de tocar*. La diseñadora Vivienne Westwood, hoy es célebre por haber introdu-

cido a la moda ese espíritu anti-moda que dominaba en los años 1970, lo hizo justamente involucrando su estética cotidiana y la de su entorno ya que en sus años de juventud Westwood fue una punk declarada y abiertamente contestataria, de hecho, hoy son valores que definen su marca homónima y a la persona de Westwood, quien contantemente milita a favor de causas y tensiones sociales cuestionadoras del estatus quo.⁴ En su emblemática boutique llamada *Sex*, Westwood integraba el vestuario fetichista con elementos punk, creando una sugestiva atmósfera entre lo ofensivo de la ropa fetiche y lo teatral del punk.

Tal parece que esa atmósfera no era exclusiva de Westwood. Al respecto, viene a lugar una anotación de Steele en su análisis de la moda de los años 1970, según ella «la moda en general [...] se caracterizó por una connotación tan fuerte de erotismo perverso y violencia sadomasoquista, que un académico la calificó [...] *de terrorista chic*».⁵ Había una especie de normalización social de imágenes asociadas a perversión sexual y esto se introdujo en la fotografía de moda, cuenta la autora. Fotógrafos como como Helmut Newton, Guy Bourdin o Chris von Wangenheim componían imágenes sugerentes de relaciones de poder entre los cuerpos recurriendo a la teatralidad para crear personajes que exudaban sexo, y escenas de sexo y violencia que trastocaban la mirada establecida hacia cuerpos en relaciones de poder y dominación, recurriendo a elementos fetichistas, como máscaras, tacones de aguja, medias veladas, látigos y sillas de montar. El len-

guaje del cine, también fue un espacio de exhibición para diseñadores cuyas propuestas tenían el tono transgresivo de la indumentaria fetichista; el alemán Karl Lagerfeld fue uno de ellos, y en la película de culto *Maitresse* —*Amante, querida, puta* como se la tituló en castellano— hizo despliegue de su sensibilidad hacia la estética fetiche de la época.

A la exploración de la subcultura punk en el armario de las prácticas fetichistas, viene a lugar sumar la continuación que la subcultura goth dio a esa exploración. La moda fetiche se propagó a través de una mezcla de estilos subculturales que dieron origen a la configuración de un estilo callejero más fluido, donde las líneas estructurales que delimitaban las subculturas se hicieron cada vez más difusas permitiendo la proliferación gradual de nuevas formas de expresión de la identidad. Los góticos —*goths*— son una muestra de ello y de las derivacio-

“Una belleza andrógina”

nes de la música punk, Steele citando a Ted Polhemus explica que estos «continuaron con el interés de los punks en el fetichismo y lo trasladaron a un estilo más elegante y extravagante», evidenciado a través de bandas como Siouxsie and the Banshees, The Sisters of Mercy o Alien Sex Friend, entre otras, las cuales mostraban cierta fascinación por la estética victoriana y un ideal de belleza con apariencia andrógina, esto último se daba vinculando al guardarropas masculino elementos socialmente codificados como femeninos: el maquillaje, el corsé o la falda, sumándole referencias iconográficas a la muerte y la mística. Los góticos, complementa Steele, llevaban consigo una serie de connotaciones hacia «lo oculto, el vampirismo y la brujería», además de bisexualidad.⁶

Los intereses estéticos de la subcultura gótica retomaron objetos fetiches dándole una importancia a su valor material, abs-

trayendo su carga intrínsecamente erótica y sustituyéndola por una de carácter romántico que incorporaba sus características plásticas con prendas y ornamentos influenciados por las tendencias de las eras anteriores, en atuendos que tenían una sensibilidad por lo oscuro y lo oculto; acerca de esto, Steele arguye que, aunque para los góticos la utilización de estos materiales era guiada por un gusto estético, inicialmente pudo observarse como una forma de expresión individual altamente subversiva, sin embargo, su integración en la moda facilitó un proceso de asimilación cultural que generó el surgimiento de nuevas formas de expresión de la identidad más transgresivas para representar su alteridad frente a la estética social.⁷

La popularización de estas estéticas permitió un proceso de normalización de estilos callejeros, como el punk o el gótico, y facilitó su aparición en espacios de la moda internacional.



“Provocador de las fantasías”

Diseñadores como Alexander McQueen, Thierry Mugler, Jean Paul Gaultier, Karl Lagerfeld, Gianni Versace o Yohji Yamamoto trabajaron propuestas bajo una narrativa que explotaba «el erotismo de la ambigüedad sexual»,⁸ recurriendo a artículos del guardarropa íntimo fetichista y los expusieron en las vitrinas de las tiendas de moda, llevando su carga erótica a la moda de élite y, de nuevo, al mercado de masas. Alrededor del mundo, diferentes marcas de vestuario hoy se proponen unir la fantasía de la estética fetichista con el mercado de ropa de lujo fetiche, entre ellas Marina Hoermanseder, Fleet Ilya, Zana Bayne, Vex Clothing, recurriendo a materiales como cuero, caucho, látex y/o plástico, esta corriente estilística fue denominada *Post-Fetish* por Todd Pendu co-fundador de Zana Bayne, en palabra suyas, consiste en «descontextualizar la indumentaria fetiche tradicional en accesorios estéticos para ser incorporado en el uso diario».⁹ Durante la última década la fantasía del tocador se ha involucrado en la cultura popular a través de proyectos colaborativos entre diseñadores, celebridades, modelos y socialités de

todo el mundo, como medio de expresión de su identidad individual y como elemento provocador de las fantasías más extravagantes del deseo sexual.

La escena fetiche ha sido el espacio que han hallado los individuos para expresar

libremente sus concepciones ideológicas alrededor de la sexualidad que inicialmente se confinaba a la intimidad de la habitación, donde los actos de erotismo perverso cobraban vida, a partir de allí, el fetichismo se desplegó a las prendas que salían a la luz del día y se propagó gradualmente en la ropa de calle como un elemento esencial en la configuración de la moda contemporánea mundial que encuentra inspiración en prendas y ornamentos propios de prácticas sexuales, en un proceso de renovación que continuamente se ha adaptado a contextos y personas que los visten, para redefinirse como un elemento substancial de la cultura.

“Un
elemento.
esencial
para la
moda”





Imagen número 3.6
Outfit N. 18 de la colección masculina otoño/invierno para Moschino
de Jeremy Scott; por Luca Tomboline. Francia, 2018.



Imagen número 3.7
Outfit N. 37 de la colección masculina otoño/invierno para Moschino de
Jeremy Scott; por Luca Tomboline. Francia, 2018.



Identidad

subversiva



El ensueño fetichista de las prácticas de autoexpresión estético-eróticas ha hecho de los corsés, los tacones altos y el cuero elementos representativos de perversiones individuales y de las subculturas sexuales, estos le han aportado lúdica a la moda y, de paso, sus significados se han renovado. La explosión detonada en la década de 1970 por la Revolución sexual suscitó nuevas formas de expresión de la identidad individual, que dieron origen a una transformación

social e ideológica de las maneras de adornar el cuerpo y la exteriorización de las cargas eróticas del vestuario, conduciendo a la instalación de la *fantasía del tocador* en otros escenarios de la cultura popular como la música, la literatura, el arte y el cine. Este último, sin duda, un eficaz vehículo para narrar historias mediante de la creación y proyección de imágenes que se emplazan en lo más recóndito de la psique humana, del deseo y la imaginación.



Imágen número 4.0
Captura de vídeo, min 00:10:36.



El cine como medio de representación cultural puede ser un recurso para explicar cómo los deseos fetiches se insertan en la sociedad a través de la moda. Al respecto, la película *Amante, querida, puta* (Maîtresse) constituye nuestro objeto de revisión. Se trata de un drama erótico, producido y dirigido por Barbet Schroeder en 1976, que contó con la participación de Karl Lagerfeld como diseñador de vestuario, representa una conexión entre la imaginación extraordinaria y la realidad convencional recurriendo a imágenes de sadomasoquismo, tortura, *bondage*, juego de roles, entre otras prácticas sexuales.

Como objeto de estudio, este capítulo final analiza dos aspectos en dicha película. En primer lugar, expone un conjunto de circunstancias dadas hacia la década de 1970 que dan contexto a esta obra cinematográfica, y que permitieron al feti-

chismo permear los valores de una época a través de la ornamentación indumentaria. La segunda parte examina en la misma obra aspectos de carácter psicológico que inciden en la moda, la naturaleza de esta como decorado corporal y cómo la moda presentada en la película es atravesada por imaginarios existentes en torno

.....

**a la sexualidad y a los
deseos considerados
perversos,**

.....

por lo tanto, el objetivo general de este último capítulo busca comprender cómo *la fantasía del tocador* se han mantenido vigente en colecciones de alta moda, en la imaginería fetiche expuesta en medios de comunicación, en las artes y en la calle.

Las prácticas del deseo se insertaron en la moda por razón de la liberación sexual de la década de 1970, que fue posible por el surgimiento y la propagación de métodos anticonceptivos, sumado a la creciente práctica del aborto. Estos factores supusieron la reivindicación del cuerpo y su desnudez, detonando una reevaluación de las concepciones respecto a la sexualidad como algo connatural a la condición individual y social de la humanidad, permitiendo exponer formas transgresoras de expresión de la identidad. La fotografía y el cine, al ser poderosos mecanismos que contribuyen a la masificación de una determinada estética, hicieron posible y estético «reconocer

en público el atractivo seductor de la sexualidad perversa»¹; esto se materializó en objetos fetiches y clichés sexuales que fueron vinculados a la indumentaria cotidiana de la calle, desarmando prejuicios sociales y psicológicos que establecían líneas divisorias entre el cuerpo y la sexualidad, como la conformada por una concepción del cuerpo como mecanismo reproductor sin lugar al placer, a propósito de esto Valerie Steele escribe:

El cuero negro se puso de moda, precisamente porque evocaba imágenes de sexo sadomasoquista, al que se le consideraba como «el último tabú». Las películas pornográficas como *Angelique in Black Leather* y la

“Formas transgresoras de expresión”

homoerótica *Nights in Black Leather* contribuyeron al misterio, al igual que películas de corte artístico como *Amante, querida, puta*, que trata sobre una dominatriz en destacados trajes fetiches de cuero y caucho.²

El romance erótico *Amante, querida, puta* transcurre durante un encuentro inesperado donde Olivier, un ladrón de los suburbios francés, se tropieza con el mundo paralelo de sadomasoquismo en que vive Ariane, una dominatriz que presta servicios de *BDSM* (sigla en inglés para un conjunto de prácticas eróticas compuesto por bondage, disciplina, dominación, sumisión, sadismo y masoquismo) en su apartamento de dos

plantas, el cual, obra en la película como una metáfora de su vida personal y profesional. Ambas plantas están conectadas a través de una escalera metálica y cada una representa una versión de Ariane: una planta contiene lo inmaculado de una vida ordinaria, cómoda y relativamente lujosa; la otra, representa la frialdad del vicio desplegado. Del encuentro entre Olivier y Ariane surge una relación de amor teñido de violencia y sexualidad. El director de la película, Barbet Schroeder, en entrevista realizada con motivo de la presentación de una retrospectiva suya, explicó a José Antonio Pérez que utilizaba el cine «para explorar las cosas de la humanidad».³

“Reivindicación
del
Cuerpo”





Imagen número 4.2
Captura de vídeo, min 1:39:50.

Ese es un principio que Schroeder logra desarrollar en *Amante, querida, puta* pues creando un vínculo que desdibuja límites entre fantasía y realidad, decadencia y privación, coincidiendo así con un momento histórico por su apertura ideológica respecto al cuerpo vestido de fetichismo, como lo fueron los años 1970, cuando, como explicaba Steele, estaba de moda la ropa que evocaba imágenes de sexo sadomasoquista. Sin embargo, a pesar de esa apertura, la película tuvo sus rechazos, como en 1976, cuando fue desclasificada en Reino Unido debido a sus escenas de violencia mutilación y deformación; de hecho, apenas en el año 2003 llegaría a recibir clasificación como película apta para mayores de edad.⁴ Esta circunstancia revela el talante transgresivo de *Amante, querida, puta* y, probablemente, la resistencia social frente a la imagería fetichista, por lo que cabe inferir que para la segunda mitad de la década de 1970 su aceptación social todavía estaba en transición.

El personaje Ariane representa el profundo cambio comportamental de la sociedad durante la Revolución sexual. Ella desafía los códigos habituales en torno a la conducta y la moral sexual, los roles de género y las relaciones amorosas; rechaza los parámetros de la sexualidad tradicional y promueve el amor libre como expresión de la individualidad humana. A pesar de tener un núcleo familiar tradicional, compuesto por esposo e hijo, Ariane se permite controlar sus propias relaciones afectivas, su propio cuerpo y el ejercicio de su profesión. Del otro lado, el personaje de Olivier puede entenderse como una representación, tradicionalmente falo-centrista, de las relaciones de poder, esto debido a su constante afán por cambiar el rumbo de vida de Ariane. Así, esta obra de Schroeder no procura promover la pornografía explícita; por el contrario, pretende explicar las relaciones de dominación y sometimiento que se dan constantemente en la vida cotidiana, las cuales, pueden llegar a ser incluso más estremecedoras que las prácticas sexuales desviadas del *BDSM*.



Imágen número 4-3
Captura de vídeo, min 00:17:05.

Imágen número 4.4
Captura de vídeo, min 00:15:50.



III

Entrando a la segunda parte de este análisis, que involucra la moda de los años 1970, la indumentaria fetiche y el vestuario de la película en cuestión, viene a lugar apoyarse en las reflexiones del psicoanalista británico John Carl Flügel, particularmente las de su libro *Psicología del vestido* (1929). Una obra, si bien antigua, pertinente aún hoy por tratarse de un estudio basado en comprender dos principios fundamentales del vestir: los propósitos de adornar el cuerpo y la descripción de las formas o modos de adorno sobre este. También es pertinente como base teórica para explorar el personaje de Ariane ya que es la vestimenta lo que le permite a ella revelar su otra identidad y sumergirse en los confines de su inconciencia; allí el peso simbólico del vestuario el da peso al erotismo de una Ariane cuyo deseo perverso toma forma de objeto

fetiche, materializado en prendas de cuero, caucho, látex y malla.

El estudio de Flügel propone una serie de motivaciones por las cuales el ser humano adorna el cuerpo: el adorno como elemento sexual, para aterrorizar, como trofeo, como distintivo de rango-posición u ostentación de riqueza, como signo de localidad o nacionalidad, como artículo imprescindible y como extensión del yo corporal, de estas determinamos que tres son factores psicológicos y sociales que inciden en el imaginario fetichista: *el elemento sexual, aterrorizar y la extensión del yo corporal*, siendo este último principio el de mayor incidencia psicológica sobre el cuerpo vestido, ya que, como expone Flügel, «el interés en el cuerpo desnudo se desplazó, en alguna medida, a la ropa».⁵

El primer principio es *el elemento sexual* presente en la ropa y los adornos con que intervenimos el cuerpo. Según explicaba Flügel, el vestido, en general, posee simbolismos sexuales porque «la ropa parece constituir un sustituto inconsciente de la cruda exhibición sexual»,⁶ así que ciertas prendas pueden tener la finalidad de realzar el atractivo y recurrir al simbolismo fálico para soslayar la naturaleza del interés sexual. Ariane posee una cámara de torturas donde el uso de ropa y ornamentos fetichistas enriquecen el simbolismo del lado erótico

de sus prácticas de sometimiento y tortura, las cuales reemplazan el deseo sexual genital. Pero además de enriquecerlo, la ropa también obra allí como objeto fetiche que desdibuja la idea de acto sexual como contacto genital.

El segundo principio, de los tres empleados en este análisis, es *aterrorizar*. El autor escribe que proviene del deseo de infundir en el enemigo o en otras personas sensaciones de profundo miedo, causándolas con objetos reales o imaginarios. Flügel da como ejemplo las máscaras

“Vicio desplegado”

grotescas y feroces que expresan fuerza y agresividad, utilizadas tradicionalmente en rituales o danzas guerreras. En resumen, se refiere a atemorizar, y ese resultado lo logra Ariane en su cámara de tortura recurriendo a prendas como capas, botas altas, tocados y máscaras porque engrandecen y transforman el tamaño de su figura corporal generando una sensación de intimidación en la persona que la observa, de allí se infiere que pueden ser un medio para alarmar o impresionar a sus clientes, pero esas prendas también pueden ser agentes de ocultamiento que añaden mis-

terio a la presencia de Ariane ya que estas le permiten crear una identidad profesional de dominatriz ajena a su identidad pública y personal. De otro lado, sus clientes usan frecuentemente máscaras con las cuales ocultan su propia identidad, esto les permite expresar y liberar con espontaneidad sus propias emociones mientras, de paso y como Ariane, también separa su identidad de sometidos de aquella con la que se identifican en sus vidas cotidianas. Las máscaras y la ropa, les permiten a ambos un despliegue de sus inclinaciones y disfrute sexual.



“Magnífica la corporalidad”

El tercer principio de Flügel retomado para este trabajo de grado es *la extensión del yo corporal*. Como explica el autor, consiste en un motivo psicológico en el cual «la ropa, aumentando de un modo u otro el tamaño aparente del cuerpo, nos da una sensación mayor de poder».⁷ En *Amante, querida, puta* las prendas que constituyen el atuendo fetichista de Ariane, como el látigo, la fusta, la capa, las máscaras, las correas, las cadenas y los zapatos de tacón alto suponen una fijación de lo sexual en el objeto que a su vez extiende y magnifica la corporalidad de Ariane, generando la sensación de que tales objetos están integrados a su propio cuerpo. Ariane es percibida, entonces, como un todo vigoroso,

poderoso e invulnerable, ya que, como expone Flügel, «las diferentes partes de un todo (en este caso, el cuerpo y la ropa) deben, en alguna medida, fusionarse mentalmente en una unidad».⁸ Esta consideración se refleja en los momentos de transformación y travestismo que suceden en el filme en cuestión, donde los cuerpos vestidos al modo fetichista satisfacen psicológicamente y exteriorizan en esa ropa sus más recónditos deseos perversos. En otras palabras, allí el cuerpo físico se conecta con adornos de distintas materialidades cuyas características muestran rigidez, volumen o peso, o poseen texturas ásperas y lustrosas, facilitando no solo la extensión corporal sino la personalidad fetichista.



Como hemos visto, adornar el cuerpo tiene unos fines, lo cuales, fueron propuestos por John Carl Flügel y que son extrapolables a los propósitos de adornar el cuerpo para prácticas fetichistas. Flügel también disecciona dos categorías en que se materializan las formas de intervenir el cuerpo: la del aspecto corporal y la *externa*.

En cuanto a la primera categoría, el *aspecto corporal*, consiste en las maneras de «moldear o manipular el propio cuerpo» y está compuesta por cinco subcategorías: cicatrización, tatuaje, pintura, deformación y mutilación, todas son exteriorizaciones de las motivaciones psicológicas que impulsan a la especie humana a ornamentar el cuerpo transformando así su estado natural. A su vez son prácticas presentes en lo largo del desarrollo narrativo de *Amante, querida, puta* donde el objeto de deseo reside también en transformación la apariencia ya sea de manera temporal o permanente. Una forma de adorno temporal es la *pintura* que utilizan Ariane y sus dominados, estos se maquillan como

en un acto de metamorfosis de la apariencia, modificándose para responder a cómo quieren verse, sentirse y ser percibidos; dominante y dominado. La *cicatrización* aparece en el filme, si bien de forma superficial, como cuando Ariane le pide a Olivier que azote a una de sus clientas utilizando una correa y propinándole palmadas,

.....
**un castigo físico-erótico
que le deja aquellas
sendas huellas, diríamos,
cicatrices transitorias del
goce vivido.**
.....

También podemos ver escenas donde la *mutilación* o la *deformación* están en el centro de la narración y la construcción visual del filme, donde los cuerpos se golpean, azota, estiran, constriñen y perforan mediante agujas y clavos, entre otras manifestaciones de placer perverso.

Imagen número 4.7
Captura de vídeo, min 00: 41:42.

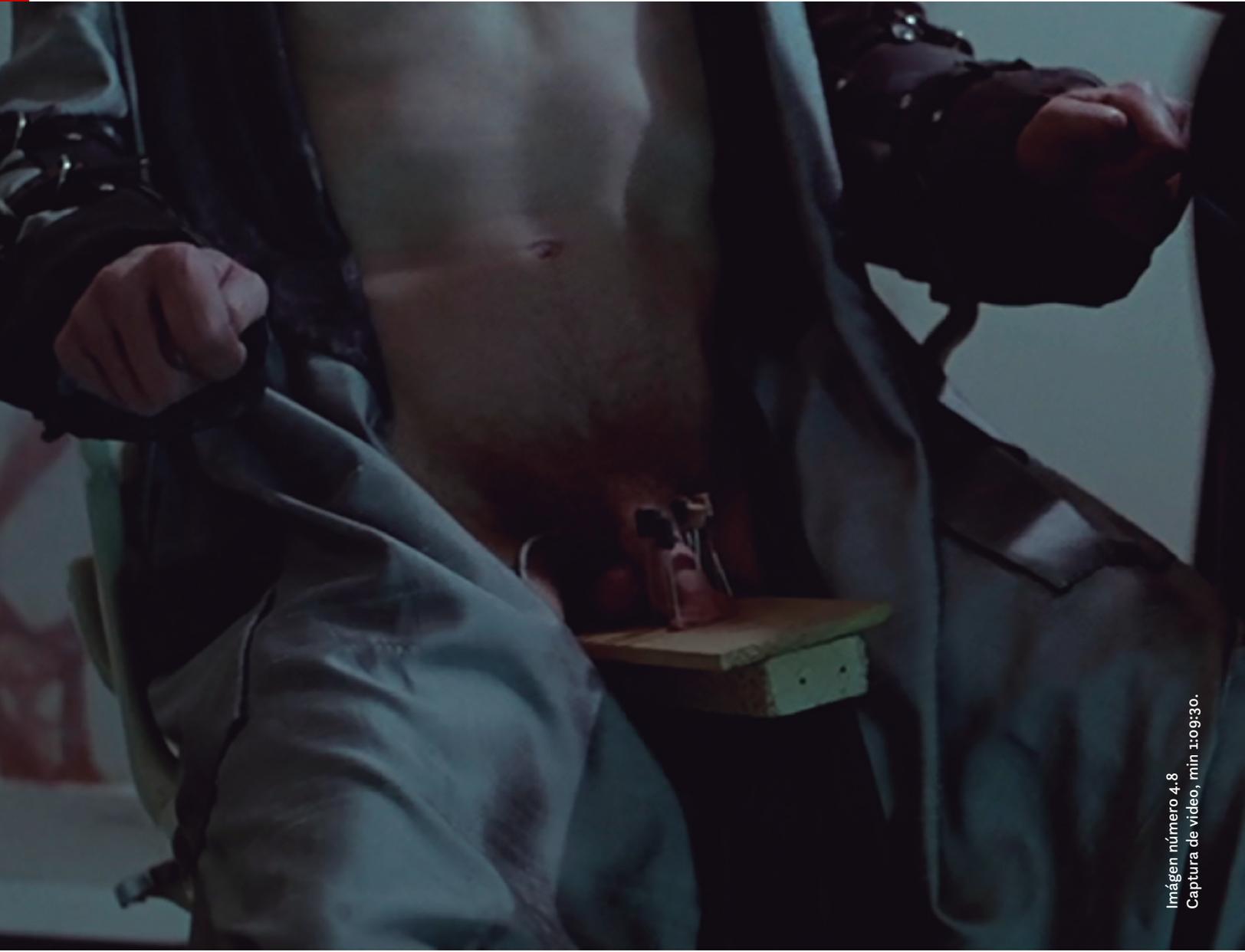


“*Confines*
de su
inconsciencia”



Luego, categoría *externa*, propuesta por Flügel, consiste en «agregarle (al cuerpo) ropa u otros objetos ornamentales»¹⁰ y está compuesta por seis subcategorías: *vertical, dimensional, direccional, circular, local y sartorial*, todas estrechamente relacionadas con el único fin de adornar el cuerpo y contribuir a lo que Flügel llama extensión del yo corporal, donde el vestuario y los ornamentos además de modificar la apariencia del cuerpo, generan la sensación de que este requiere y ocupa un espacio mayor al de su propia condición física. De hecho, eso sale a flote en el vestuario de *Amante, querida, puta*, donde más de una prenda interviene en el movimiento corporal de los personajes y en la relación de ese movimiento con el entor-

no y otros cuerpos. Se logra recurriendo a clichés sexuales como el *bondage*, el cual, tiene como centro del placer la restricción física mediante ataduras que restringen e inmovilizan el cuerpo, como cadenas, esposas, mordazas o cualquier otro tipo de objeto inmovilizador-sensitivo. Se trata, a su vez, de un ejemplo que expone el adorno como elemento sensorial pues interviene en la forma como el ser humano comunica y percibe sensaciones a través del vestuario. De una u otra manera la categoría *externa* nos permite concluir que la finalidad del vestido en la película puede ser restringir, crecer, destacar, localizar, y/o embellecer la figura corporal, ayudándose de objetos como pelucas, capas, vestidos, corsé o máscaras.



Imágen número 4.8
Captura de vídeo, min 1:09:30.



Imágen número 4.9
Captura secuencia video, min 00:47:12 - 00:58:31.

“Autoexpresión corporal y vestimentaria”

En conclusión, este filme puede considerarse una expresión cinematográfica temprana donde la estética fetichista quedó visibilizada. Allí la indumentaria fetiche se manifestó libremente gracias a una transformación en la percepción social de la sexualidad que facilitó la inserción de nuevas manifestaciones formales de autoexpresión corporal y vestimentaria, esto a través de un proceso de renovación de que incluye a la moda y a otras formas de expresión artística, como la música y el cine, un proceso que promueve la «salir del clóset» de lo que hemos llamado *fantasías de tocador*, las cuales sirven de material creativo para

diseñadores, directores y artistas. Esto promueve, de paso, la difusión de otras formas de embellecimiento corporal antes relacionadas exclusivamente con el terreno de la sexualidad, el dolor y la violencia; son formas que ahora pueden encontrarse en prendas de consumo masivo, altamente comerciales y normalizadas por la industria de la moda. En ese sentido la película *Amante, querida puta* abrió camino para que unos códigos vestimentarios otrora exclusivos de una subcultura sexual y fetiche, pudieran naturalizarse y configurar nuevos códigos del vestir cotidiano. Códigos que han venido pasando de la alcoba a la calle.

Conclusiones

Las prácticas sexuales transgresivas y confinadas a lo más recóndito de la habitación fetichista fueron caracterizarlas como *perversas* y, en ese proceso, separadas de lo socialmente aceptado como connatural al acto sexual. Bajo esa perspectiva, el concepto clínico de la *parafilia* expresaba el rechazo a la angustia que provocaba experimentar el propio cuerpo como objeto fetiche y la indumentaria como revelación de ensueños íntimos. Luego, hacia los años 1970, una actitud subversiva y de autoexpresión se instaló en la cultura dominante bajo la influencia del fenómeno de la moda, en parte por su efecto democratizador del estilo y dinamizador de los cambios de la apariencia.

Los conceptos de *moda* y *fetichismo* permiten entender supuestos en torno a prácticas fetiches y el cuerpo vestido como medio para la exteriorización de la identidad sexual, involucrando al vestido como fetiche configurado en ornamentos cuya materialidad y simbolismos fálicos generan cambios en la estructura mental del individuo y dotan al objeto de cargas sexuales.

El atractivo seductor del sexo y la violencia que se desplegó en la cultura de la década de 1970 incluyó la valoración de la juventud y las determinaciones que representaba la revolución cultural. Eso se manifestó en el surgimiento de subculturas que enriquecían

las dinámicas de la moda con una estética agresiva, difundida por distintos diseñadores que tradujeron conductas y manifestaciones fetichistas a las pasarelas de la moda internacional y progresivamente al vestuario callejero. Adornos como las gargantillas, las correas, los corsés y las botas sobre la rodilla, así como la implementación en el atuendo diario de materiales como el charol, el cuero y el vinilo, fueron la manifestación material de este asunto.

Por último, la película *Amante, querida puta* es una asertiva ejemplificación cinematográfica de la relación de los conceptos clave: *fetichismo, moda* donde gracias

a la participación del diseñador de moda Karl Lagerfeld, se representa la indumentaria fetiche como manifestación de la liberación sexual, siguiendo este razonamiento, mediante el escrito *Psicología del vestido* del psicólogo J.C Flügel se logró definir las relaciones de poder que rigen los propósitos de adornar el cuerpo y la descripción de las formas o modos de adorno sobre este, teniendo en cuenta que las ideologías sociales de la década de 1970 constituyeron un aspecto esencial en la transformación de una mentalidad colectiva guiada por la seducción que genera la fantasía de aquellas prácticas antes consideradas como perversas.

Notas

Introducción

¹ Joanne Entwistle, «Moda, Adorno y Sexualidad», cap. 6 en *El Cuerpo y la moda: Una Visión Sociológica* (Barcelona: Paidós Contextos, 2002).

² *El Cuerpo y la moda: Una Visión Sociológica*, 20.

1. Indumentaria del poder

¹ Karl Marx, «El Fetichismo de la Mercancía y su Secreto», en *El Capital* (Barcelona: Sarpe, 1984): 52.

² William Cruz Bermeo, «La Moda», en *Medellin, Medio Siglo de Moda: 1900-1950* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019): 23.

³ *El Capital*, 52-53.

⁴ Anthony Sullivan, «Karl Marx, Fashion and Capitalism», en *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorist*. (Londres: Tauris, 2013): 40.

⁵ Rosa Liliana de Simone, «Deseos Urbanos: Género, Erotismo, y Consumo en la Ciudad Contemporánea». *PLANEÓ*, no. 26 (2016): 16.

⁶ Janice Miller, «Sigmund Freud: More than a Fetish: Fashion and Psychoanalysis», en *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorist*. (Londres: Tauris, 2013).

⁷ *Ibíd.*, 55.

⁸ Yuniya Kawamura, *Fashion-ology* (Nueva York: Bloomsbury, 2005).

⁹ Valerie Steele, *Fashion Theory: hacia una teoría cultural de la moda* (Argentina: Ampersand, 2017), (Citado a partir de ahora en el texto como FT).

¹⁰ *The Corset: A Cultural History*.

2. Más liberadora que restrictiva

¹ FT, 22.

² *Ibíd.*, 28.

³ *Fashion-ology*, 5.

⁴ Paul Laurent Assoun, *El Fetichismo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1994).

⁵ *El Capital*, 51.

⁶ *El Cuerpo y la moda: Una Visión Sociológica*, 221.

⁷ FT, 69.

⁸ *El Cuerpo y la moda: Una Visión Sociológica*, 232, 236, 238.

⁹ FT, 219.

¹⁰ «Moda y género», cap. 5 en *El Cuerpo y la moda: Una Visión Sociológica*, 174.

3. De la alcoba a la calle

¹ Valerie Steele, «Anti-fashion», cap. 4 en *Fifty Years of Fashion: New Look to Now* (New Heaven y Londres: Yale University Press, 2009): 79-80.

² Valerie Steele, «Subculture and Style», cap. 2 en *Gothic: Dark Glamour* (New Heaven y Londres: Yale University Press, 2008): 33.

³ *Fifty Years of Fashion*, 94.

⁴ William Cruz Bermeo, «Fetichismo y Moda en el Cine» (Entrevista de las autoras con el asesor de trabajo de grado, 30 de septiembre de 2019).

⁵ FT, 219.

⁶ *Gothic: Dark Glamour*, 46.

⁷ *Ibíd.*, 33.

⁸ *Fifty Years of Fashion*, 100.

⁹ «Zana Bayne: New York Los Angeles», Todd Pendu, Zana Bayne, acceso el 29 de septiembre de 2019, <http://zanabayne.com/bio#>.

4. Identidad subversiva

¹ FT, 216. 9

² *Fifty Years of Fashion*, 97.

³ Barbet Schroeder, «Presentación de la retrospectiva» (Entrevista por Jose Antonio Pérez Guevara, 1 de febrero de 2019).

⁴ «IMDb: Reino Unido», Col Needham, IMDb, acceso el 14 de Octubre de 2019, <https://m.imdb.com/title/tt0074883/>.

⁵ John Carl Flügel, *Psicología del Vestido* (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2015): 47

⁶ John Carl Flügel, *Psicología del vestido*, 63.

⁷ *Psicología del vestido*, 24

⁸ *Ibíd.*, 27.

⁹ *Ibíd.*, 29.

¹⁰ *Ibíd.*, 29.

Índice de imágenes

Cubierta: *Lanee Bird* para *Altar Magazine*, octubre 2019. Todos los derechos reservados / altarmag.com.

Portada: *Miley Cyrus* en *Venez Prototype* para el video "Mother's Daughter", julio 2019. Todos los derechos reservados / Venezprototype.com.

Imagen 1.00: *Saddle III*; por Helmut Newton. 1974. Todos los derechos reservados / Sothebys.com.

Imagen 1.01: *Woman with Chained Man*; por Chris Von Wangenheim. 1970. Todos los derechos reservados / Christies.com.

Imagen 1.02: Camiseta Punk de *Vivienne Westwood*, *Malcom McClaren* y *Jamie Reid* en *Jamie Reid Archive*, Londres, 1976. V&A's Collections.

Imagen 1.03: Modelo en *Thierry Mugler*; por Helmut Newton, 1998. Imagen de dominio público / Flicker.com.

Imagen 2.00: *Berlin Nude*; por Helmut Newton. 1977. Todos los derechos reservados / Bukowskis.com.

Imagen 2.01: *Lady Gaga* en *Zana Bayne* para el video «You and I»; por Inez & Vinoodh, 2011. Todos los derechos reservados / Zanabayne.com.

Imagen 2.02: Zapatos de *Christian Louboutin*. Francia 2007. ©The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Imagen 2.03: *Fotografía de moda*; por Helmut Newton. De *Sigourney Weaver* in *Alien III*. Monte Carlo, 1991. Todos los derechos reservados / Lempertz.com.

Imagen 2.04: *Gabrielle, Kings Road in London*; por Derek Ridgers. Londres, 1982. Todos los derechos reservados / Dita.com.

Imagen 3.00: *Liza*; por Derek Ridgers, 2015. Imagen de dominio público / Vice.com.

Imagen 3.01: *Sid Vicius y Nancy Spingen*. Estados Unidos, 1978. Themindcircle.com.

Imagen 3.02: Tienda SEX de *Vivienne Westwood* y *Malcom McClaren*; por Jordan. Chelsea, 1974. Marziomartel.blogspot.com.

Imagen 3.03: *Chicas* para *Vogue Paris*; por Guy Bourdin. Paris, 1985. Todos los derechos reservados / Strip-project.com

Imagen 3.04: *Kendall Jenner* en *Richard Quinn*; por Alberto E. Rodríguez, L.A, 2019. Todos los derechos reservados / Vogue.es © Alberto E. Rodríguez via Getty Images.

Imagen 3.05: *Beyonce y bailarinas en el Superbowl* por Zana Bayne, 2016. Todos los derechos reservados / Zanabayne.com.

Imagen 3.06: *Outfit N. 18 de la colección masculina otoño/invierno para Moschino* de Jeremy Scott; por Luca Tomboline. Francia, 2018. Todos los derechos reservados / Vogue.co.uk.

Imagen 3.07: *Outfit N. 37 de la colección masculina otoño/invierno para Moschino* de Jeremy Scott; por Luca Tomboline. Francia, 2018. Todos los derechos reservados / Vogue.co.uk.

Imagen 4.00: Captura de video, min 00:10:36. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.01: Captura de video, min 00:15:11. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.02: Captura de video, min 1:39:50. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.03: Captura de video, min 00:17:05. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.04: Captura de video, min 00:15:50. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.05: Captura de video, min 1:07:18. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.06: Captura de video, min 00:9:54. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.07: Captura de video, min 00:41:42. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.08: Captura de video, min 1:09:30. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Imagen 4.09: Captura secuencia video, min 00:47:12 – 00:58:31. *De Amante, querida puta*, Dir. Barbet Schroeder. Francia, 1976. Todos los derechos reservados.

Biblio grafía

Cruz Bermeo, William. «La Moda». *Medellin, Medio Siglo de Moda: 1900-1950* Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019.

Cruz Bermeo, William «Fetichismo y Moda en el Cine». Entrevista de las autoras con el asesor de trabajo de grado. Septiembre 30, 2019.

De Simone, Rosa Liliana. «Deseos Urbanos: Genero, Erotismo, y Consumo en la Ciudad Contemporánea». *PLANEO*, no. 26, 2016.

Entwistle, Joanne. «Moda, Adorno y Sexualidad». Cap. 6 en *El Cuerpo y la moda: Una Visión Sociológica*. Barcelona: Paidós Contextos, 2002.

Flügel, John Carl. *Psicología del Vestido*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2015.

Kawamura, Yuniya. *Fashion-ology*. Nueva York: Bloomsbury, 2005.

Laurent Assoun, Paul. *El Fetichismo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.

Marx, Karl. «El Fetichismo de la Mercancía y su Secreto». *El Capital*. Barcelona: Sarpe, 1984.

Miller, Janice «Sigmund Freud: More than a Fetish: Fashion and Psychoanalysis». *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorist*. Londres: Tauris, 2013.

Schroeder, Barbet «Presentación de la retrospectiva». Entrevista por José Antonio Pérez Guevara, 1 de febrero de 2019.

Steele, Valerie «Anti-fashion». Cap. 4 en *Fifty Years of Fashion: New Look to Now*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 2009.

—«Fashion and Fetishism: The Votaries of Tight-Lacing». Cap. 4 en *The Corset: A Cultural History*. Londres: Yale University Press, 2005.

—*Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Argentina: Ampersand, 2017.

—«Subculture and Style». Cap. 2 en *Gothic: Dark Glamour*. New Heaven y Londres: Yale University Press, 2008.

Sullivan, Anthony. «Karl Marx, Fashion and Capitalism». *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorist*. Londres: Tauris, 2013.

Fantasias
del **tocador**
1970 a la actualidad

Universidad Pontificia Bolivariana
Escuela de Arquitectura y Diseño
Facultad de Diseño de Vestuario
Medellín, Antioquia
2019