



**Diseñando el género:
un estudio desde las dimensiones del vestuario**

Maria Alejandra Gutiérrez Posada

Trabajo de grado presentado para optar al título de Diseñadora de Vestuario

Asesora

Claudia Fernández Silva, Doctor (PhD)

Universidad Pontificia Bolivariana

Escuela de Arquitectura y Diseño

Diseño de Vestuario

Medellín, Antioquia, Colombia

2024

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad.

Dedicatoria

A mi familia, con amor.

Agradecimientos

A Claudia Fernández, por enseñarme los valores que construyen a una buena investigadora y alentarme a indagar sobre las cuestiones epistemológicas dentro de la disciplina del diseño. Su asesoría durante este año ha sido fundamental para abarcar este proyecto y agradezco infinitamente la incidencia de su cátedra en mi crecimiento como diseñadora.

También quiero agradecer a la Facultad de Diseño de Vestuario y los profesores que la conforman. La orientación que me brindaron durante el recorrido de la carrera me ha hecho entender que tipo de profesional y persona quiero ser.

Quiero agradecer a mis padres y mi hermana por ser mi respaldo y apoyo inquebrantable. Su amor incondicional representa gran porcentaje de cada uno de mis logros.

Finalmente, quiero resaltar y agradecer a todos los autores que menciono en esta investigación. Su labor y aportes teóricos para el diseño de vestuario y otras disciplinas son extremadamente valiosos y apreciados. No veo la hora de indagar aún más en ellos.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
Capítulo 1: Discontinuidad entre el fenómeno cultural del género y los atributos biológicos del sexo.....	17
Capítulo 2: Los matices de las dimensiones del artefacto vestimentario	21
Capítulo 3: Intersecciones entre el género y las dimensiones del artefacto vestimentario: Metodología	24
3.1 Transgrediendo el género: Manipulación de prendas en la cultura pop.....	25
Figura 2	33
Figura 3	35
Figura 4	37
Figura 5	39
Figura 6	40
Figura 7	40
Figura 8	41
Figura 9	41
3.2 Requerimientos generizados: Mecanismos diferenciables según género y ocasión de uso .	42
3.3 Códigos que construyen género: elementos generizados dentro de las prendas	60
Capítulo 4: La naturaleza generizadas de las prendas. Hallazgos y discusión.....	81
Conclusiones	90
Referencias	93

Lista de tablas

Tabla 1	Análisis fotográfico Kim Kardashian.....	28
Tabla 2	Análisis de la cultura material.....	44
Tabla 3	Análisis multidimensional de la cultura material.....	62

Lista de figuras

Figura 1 Dennis Rodman, Bad Boy for Life	30
Figura 2 Zendaya´s Schiaparelli Lobster Skirt is a Literal Feast for the Eyes.....	33
Figura 3 Jacquemus new campaign starring Bad Bunny «LE SPLASH» new collection preview	35
Figura 4 Billie Eilish: Confessions of a Teenage Superstar.....	37
Figura 5 Kristen Stewart June 2012 issue of Elle.	39
Figura 6 Taylor Swift	40
Figura 7 Boygenius	40
Figura 8 Playtime with Harry Styles	41
Figura 9 Troye Sivan- One of your girls (Official video).....	41
Figura 10 Military Uniform	47
Figura 11 Suzanne Lenglen, France's foremost tennis player, playing in Forest Hill in the 1920s.	51
Figura 12 Orange worsted wool suit by Thierry Mugler 1985-1987	54
Figura 13 Calvin Klein, Marky Mark	57
Figura 14 Corte princesa	69
Figura 15 Bolsillo de pantalón	70
Figura 16 Bolsillo de pantalón	71
Figura 17 Perilla camisa con botones.....	73
Figura 18 Pliegue y locker loop, ubicados en la espalda de una camisa de botones	75
Figura 19 Bolsillo de pecho	77
Figura 20 Camisa con textil tartán	79
Figura 21 Mapa de clasificación de los elementos que connotan género en las prendas.....	80

Resumen

Esta investigación reconoce el género y el vestuario como agentes que legitiman y construyen la identidad del cuerpo y, por tanto, aborda el estudio del género como un concepto diseñado en las dimensiones del vestuario. El objetivo de esta indagación es determinar las maneras en las que el género es diseñado en las dimensiones estético-comunicativa, funcional-operativa y tecno-productiva del vestuario y como este fluctúa entre sus interdependencias, para evaluar sus connotaciones en el proceso del diseño de vestuario. Comprender la incidencia del género (o la falta de esta) en todas las dimensiones del vestuario, permitiría reconocer la complejidad de los códigos y marcadores de género que se aplican de manera consciente e inconsciente en el acto de diseño. A través de una metodología basada en el análisis de imagen y de la cultura material, se estudia la transgresión de género mediante la manipulación de prendas. Además, se hace una lectura de los mecanismos que han surgido en distintos momentos históricos como alteraciones de las prendas generizadas para una ocasión de uso específico. Por último, se realiza un análisis de los mecanismos, insumos, materiales, técnicas y modelos de producción que connotan género en las prendas. Como resultado de esta exploración se establece una reflexión sobre las tensiones que atraviesan la materialización de la masculinidad y feminidad, así como las implicaciones que tiene reconocer la discontinuidad entre sexo biológico y género como un fenómeno condicionante de la relación entre cuerpo y vestido. Finalmente, se concluye que el artefacto vestimentario tiene una naturaleza generizada, la cual se construye mediante la lectura que la sociedad y la disciplina del diseño tienen de los diversos códigos visuales, materiales, mecanismos y modelos de producción que inciden en el vestuario.

Palabras clave: género, vestido funcional, dimensiones del diseño de vestuario, masculinidad y feminidad.

Abstract

This research recognizes gender and clothing as agents that legitimize and construct the identity of the body and, therefore, it approaches the study of gender as a functionally designed concept within the dimensions of clothing. The objective of this investigation is to determine the ways in which gender is functionally designed in the aesthetic-communicative, functional-operational and techno-productive dimensions of clothing and how it fluctuates between its interdependencies, to evaluate its connotations in the clothing design process. Understanding the incidence of gender (or lack thereof) in all dimensions of clothing would allow us to recognize the complexity of gender codes and markers that are applied consciously and unconsciously whilst designing. Through a methodology based on image and material culture analysis, gender transgression is studied through the manipulation of clothing. Furthermore, an interpretation of the mechanisms that have emerged in different historical moments as alterations of gendered garments for a specific occasion of use is made. Finally, an analysis of the mechanisms, inputs, materials, techniques, and production models that connote gender in the garments is carried out. As a result of this exploration, the study reflects on the tensions that go through the materialization of masculinity and femininity, as well as the implications of recognizing the discontinuity between biological sex and gender as a phenomenon that conditions the relationship between body and clothing. Ultimately, it is concluded that clothing has a gendered nature, which is constructed through the reading that society and the design discipline have of the various visual codes, materials, mechanisms, and production models that influence the artefact.

Keywords: gender, functional clothing, clothing design's dimensions, masculinity, femininity.

Introducción

El género (un concepto relativamente nuevo pero cuyo fenómeno ha persistido por siglos) es uno de los aspectos identitarios más determinantes en como una persona es percibida por su entorno, por tanto, se ha constituido como una guía sobre cómo las personas deben verse, gesticular, hablar y comportarse. Butler, pionera de la teoría queer y dedicada a los estudios del género, concibe el fenómeno como una reiteración estilizada de actos, un performance en constante construcción, pues:

El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. (Butler, 1990, p. 273)

Es fácil concluir entonces que el vestuario, un artefacto que complementa al cuerpo y modifica su apariencia, es vital en la construcción de la apariencia de género de quienes lo portan, como afirman Eicher & Roach-Higgins:

Sólo el nombre de un individuo (cuando se distingue por género) puede competir con la vestimenta como medio social eficaz para comunicar el sexo de un bebé (o de una persona de cualquier edad) a otros, quienes luego saben qué expectativas de género aplicar al dar sus respuestas al individuo vestido. (1992, p. 17)

Por tanto, el propósito de esta investigación es determinar si el género es un concepto inseparable de la consideración del usuario al momento de diseñar y, además, un elemento construido a través de componentes no solo estético-comunicativos sino funcionales-operativos y tecno-productivos del vestuario, tanto en relación con el cuerpo como con la lectura de este en su entorno.

Para este propósito, se encuentra necesario identificar los mecanismos funcionales-operativos que codifican en las prendas el posible género del usuario y, a su vez, los atributos socio-culturales que se le asignan en cuestión de los mismos. Esta indagación funciona, por supuesto, bajo la suposición de que las soluciones diseñadas en el atuendo no son inmunes a caer en connotaciones 'generizadas' y que conceptos como la ergonomía, biomecánica y practicidad no puede escapar la clasificación milenaria del binarismo de género y tampoco pueden ser desligadas completamente de su consideración política, estética, social y productiva.

En la teoría del diseño esto se evidencia, concretamente, bajo el análisis de las definiciones patriarcales que les adjudican a lo femenino o masculino ciertas categorías de valor, por un lado: lo decorativo, lo delicado y lo natural, por el otro, el buen diseño, el funcionalismo y lo serializado (Buckley, 1986). Es bajo estos y más conceptos que las prendas o artefactos diseñados son leídos y, por tanto, relacionados, consciente o inconscientemente, a cierto género binario.

En este trabajo de investigación se considerarán siempre las distintas esferas del artefacto diseñado y su relación de interdependencia, pues, como describe Juan David Mira en su tesis de maestría:

Quando nos referimos a la característica funcional de un vestido, debemos comprender que dicha calificación no solo se debe interpretar como la capacidad de eficiencia operativa vinculada a los aspectos fisiológicos que tiene un artefacto vestimentario en relación al cuerpo, sino que también incluye la relación de eficiencia de las funciones comunicativas vinculadas a las comprensiones simbólicas del cuerpo- vestido y además debe abarcar las funciones técnicas que describen el comportamiento morfológico y la estructura material para lograr dicha relación eficientemente. (2020, p. 96)

Comprender la incidencia del género (o la falta de esta) en todas las dimensiones del vestuario, permitiría reconocer la complejidad de los códigos y marcadores de género que se aplican de manera consciente e inconsciente en el acto de diseño. Así como indagar sobre el género de ciertas tipologías o mecanismos vestimentarios, sobre la apariencia funcional y su expresión de género, o sobre si es posible o no que las operaciones del vestuario varíen según los cuerpos que viste y su género.

En consecuencia, con lo abordado anteriormente, la pregunta de investigación que plantea este trabajo es ¿de qué maneras se puede entender el género como un concepto diseñado en todas las dimensiones del vestuario? La naturaleza de la pregunta, al indagar sobre todas las dimensiones del vestuario lleva a una hipótesis que trata de abordarlas de manera interdependiente.

Es por eso que la hipótesis plantea que para comprender el género como un concepto diseñado en las distintas dimensiones del vestido se debe, primero, reconocer que la funcionalidad no es solo aplicable a la dimensión operativa del vestuario, sino que debe ser comprendida como un factor inseparable de todas las dimensiones del vestuario, tanto la estética como la técnica. Es importante recalcar esto puesto que, si solo se analiza desde una dimensión, se va a perder la riqueza

de mecanismos diseñados que tambalean entre la interdependencia de las dimensiones y la comprensión de la expresión de género en ellos va a ser parcial.

Por ejemplo, cuando se habla del vestido funcional actual (Mira, 2020), el cual comprende el vestuario como un artefacto meramente operativo, que se define mediante la antropometría, fisiología, parametrización y tecnología, podría deducirse que no tiene relación alguna con temáticas socioculturales como el género. Sin embargo, vale la pena preguntarse por la incidencia que el género puede tener en las operaciones del vestido funcional (con relación al cubrir, dar acceso, sostener y ajustar al cuerpo), por cuál es considerado como el cuerpo funcional a la hora de racionalizar el vestido y cómo esto afecta el rendimiento del otro cuerpo y género, menos considerado en el estudio de la dimensión operativa.

Por otro lado, en relación con la dimensión tecno-productiva, que podría parecer la más compleja de relacionar con el género, ya que está más ligada a materiales y técnicas de producción, podríamos contemplar los materiales, procesos y técnicas de manufactura más ligadas a los hábitos de consumo de cada género e indagar por qué son aquellos, cómo construyen de manera fortuita el género y las implicaciones políticas, ambientales, económicas y sociales que traen consigo.

Por último, la esfera estético-comunicativa pareciera ser el lugar para que el género sea diseñado, al permitir la aglomeración de una multiplicidad de códigos y signos que, asociados a las otras dimensiones del vestuario, permiten una lectura llena de connotaciones de los atuendos: el color, las siluetas, los cortes y patrones.

Para responder la pregunta de investigación y comprobar la veracidad de la hipótesis planteada se propone el objetivo de determinar las maneras en las que el género es diseñado en las dimensiones estético-comunicativa, funcional-operativa y tecno-productiva del vestuario y como este fluctúa entre sus interdependencias, para evaluar sus connotaciones en el proceso del diseño de vestuario. Por sí mismo, el objetivo exige a su vez:

1. Determinar si el vestuario funcional actual es aquel que logra escapar el género, pues se le considera limpio, científico y parametrizado, y cómo la propuesta de definición de vestuario funcional para el diseño sí lo contempla.

2. Detectar los elementos generizados de los materiales, procesos y modelos de producción involucrados en la dimensión tecno-productiva del vestuario.

3. Reconocer los códigos estéticos-comunicativos que, en el vestuario, suelen connotar más tradicionalmente el género, para así reconocer los arquetipos de vestuario que se gestan alrededor de ellos en distintos Universos del Vestuario.

Para realizar esta investigación se hizo un rastreo en los repositorios institucionales de diferentes universidades de la ciudad que contuvieran trabajos de grado, ligados a los fenómenos del género, el diseño, el vestir y la moda.

Dentro de la búsqueda se hallaron seis trabajos de grado. El primero, de las estudiantes Herrera y Palacio de la Universidad Pontificia Bolivariana, titulado *Género y Sexualidad: Estudio de caso de las prácticas de prostitución masculina y el vestuario como evidencia de la discontinuidad heteronormativa* (2018), esta investigación aborda la construcción de género en la prostitución masculina y como hay una creencia de que la identidad masculina no se niega al tener sexo con hombres siempre y cuando se presente un papel de virilidad y dominancia, construyendo así unos roles espejados a los heteronormativos. Para respaldar su problemática las autoras hicieron un rastreo de la definición de género, del que concluyen que es un hacer que toma como herramienta principal el cuerpo y la apariencia y, por consecuencia, el vestir.

El análisis de esta investigación es realizado mediante el estudio de los gestos, las actitudes, los signos y el vestuario que hacen más deseables y vendibles a los trabajadores sexuales. Las áreas del estudio son tanto la prostitución masculina en Medellín como películas basadas en esta temática.

Por tanto, el objetivo del trabajo de grado es lograr comprender “cómo el cuerpo vestido refleja la construcción de género en la prostitución masculina en contraposición a la heteronormativa” (Herrera & Palacio, 2018, p. 8)

Por otro lado, Acevedo en *Estilismo, sensualidad y poder en la apariencia de la mujer: análisis de imagen de los fashion films de la marca Chanel* (2021) de la Universidad Pontificia Bolivariana, identifica los elementos del estilismo que contribuyen a la construcción de la apariencia poderosa y sensual de una mujer en los fashion film de la marca Chanel. Aunque la investigación no pareciera muy concentrada en los temas de identidad de género, sí se hace una evaluación de conceptos como la apariencia:

El cuerpo ajusta su apariencia a esas experiencias a las cuales se adscribe como poseedor (al menos simuladamente) de unas ideas de vida, de prácticas en relación con un contexto... Dicho ajuste lo hace a través de la apropiación de una serie de dispositivos de transformación corporal

que constituyen la parafernalia estética con la cual cada individuo se presenta ante el otro en el espacio público (Fernández, Velásquez, 2011, p.1; citados por Acevedo, 2021)

Es así como la investigación, aunque esté enfocada en la sensualidad y el poder de la mujer al abordar los conceptos principales, también resalta la posibilidad de la construcción de lo femenino y lo masculino mediante dispositivos de transformación corporal que están determinadas por un contexto

Otro trabajo de grado hallado fue Liberación femenina: análisis del vestuario como elemento vehiculizador de este proceso en Colombia, visualizado en la Revista Cromos (2018), de la misma universidad y escrito por Gallego y Ríos. En este se contempla el vestuario como un posibilitador de la igualdad de género en Colombia y se tratan tres puntos principales mediante los cuales ocurrió este fenómeno en nuestro país: transgrediendo lo masculino, asumiendo el rol femenino para crear revolución o exhibiendo lo prohibido y así adquiriendo autonomía sobre su cuerpo. Del primero, se resalta un juego entre las identidades de género, del cual las autoras dicen:

La masculinización del cuerpo femenino le sirve de vehículo al feminismo para expresar sus problemáticas, es en este tipo de rebeldías que se expresan los recursos que han tenido las mujeres para liberarse, y demuestra cómo el vestuario ha sido un elemento comunicativo y representativo en el traslado de las concepciones tradicionales del cuerpo de la mujer. (García & Restrepo, 2018, citados por Gallego & Rios, 2018, p. 23)

Las representaciones de las masculinidades y feminidades de la moda en los registros fotográficos de los años 70 (2022), escrito por Martínez y Rua, de la Universidad de Antioquia, es un trabajo que hace una contribución al entendimiento del vestir según la masculinidad y la feminidad, las cuales hacen parte de un sistema en donde se refleja lo que se ha delegado como perteneciente a los distintos géneros. A pesar de ser un trabajo de periodismo, se encarga de investigar responsablemente las definiciones alrededor del fenómeno de la moda y del vestir, citando a autores como Pastrana que dice:

Entiende por vestido cualquier aplicación de elementos al cuerpo, con distintas finalidades: protección, belleza, aumento de las habilidades del cuerpo, comunicación de la identidad o actividad de la persona. Señala además que todo ha de interpretarse en un contexto determinado que tenga en cuenta las relaciones sociales, políticas y culturales en las que el vestido se produce y se usa (Pastrana,2022, citado por Martínez Arenas & Rua Tovia, 2022)

Así mismo, define, desde la antropología, conceptos como feminidad y masculinidad y, dentro de sus hallazgos, hablan sobre el juego entre la moda masculina y la femenina, y como el cuerpo masculino se erotiza mientras el cuerpo femenino tiende a masculinizarse alrededor de los años 70.

Por último, se abordaron dos trabajos de grado de la Institución Universitaria Pascual Bravo. El primero, titulado Transversalidad de género (2015), escrito por Giraldo, estudia y utiliza las estrategias de *mainstreaming gender* del PNUD para la creación de una marca de moda con “prendas híbridas, que representen la unisexualidad, desarrollando la capacidad de reconocimiento de la misma y la inocuidad de su contravención para la sociedad patriarcal” (Giraldo, 2015, p. 10) Aunque gran parte del texto es dedicado al estudio del mercado y la estructura de la marca (valores, visión, políticas y estrategias), así como la definición de diversas bases textiles utilizadas en los prototipos de las prendas, el marco teórico es rico en definición de conceptos relacionados con la desigualdad de género y en estrategias políticas, que posteriormente son traducidas al diseño, para contrarrestarla.

El siguiente trabajo, escrito por Betancur, también de la Institución Universitaria Pascual Bravo, es titulado La moda neutra (2020). En él se aborda el diseño de una prenda de moda neutra que rete los roles representados por el sistema moda con respecto al género en la sociedad: la ambigüedad triunfa en las prendas para evitar la cortante separación en binarismo de género. Mediante análisis de imágenes y encuestas, esta investigación se pregunta por el fenómeno de la moda neutra en Medellín: sus patrones de consumo, su demografía target y las siluetas, patrones y materiales que se distinguen en ella.

En conclusión, los anteriores trabajos de grado exploran la feminidad y la masculinidad en relación con la apariencia y la identidad, construidas a su vez por la indumentaria. Sin embargo, todos abordan la relación entre el género y su construcción en la indumentaria desde puntos diferentes, mientras el primero lo hace en relación con la prostitución masculina, el segundo lo hace para analizar el prototipo de mujer de una marca, el tercero, para hablar de la liberación de la mujer en Colombia, la siguiente para enfocar la identidad de género en el vestuario a una década en específico y, los dos últimos desde un análisis de patrones de consumo y diseño de indumentaria.

Pero ninguna de estas investigaciones pone en relación directa la disciplina del diseño con el género, es decir, no se estudia como las dimensiones del artefacto impactan directamente en la construcción del género sobre el cuerpo del usuario, ni mucho menos cuestiona la relación del

género en el oficio como un concepto funcional no fortuito, lo que lo hace un tema poco indagado en los pregrados de los últimos años de la ciudad.

Por tanto, este trabajo de grado se realiza en pro de expandir los conocimientos del diseño de vestuario con respecto al género en relación con las dimensiones del artefacto diseñado. Además, permitiría observar desde un lente generizado las tipologías, mecanismos, materiales, procesos y operaciones involucradas a la hora de vestir y de diseñar atuendos, develando los códigos, desde los más recurrentes y notorios hasta los más sutiles, que construyen el género del usuario vestido.

De igual manera, esta investigación haría un aporte a la definición de vestuario funcional en relación con la presencia o ausencia del género en su arquetipo, cuestionando los atributos femeninos y masculinos que inciden en el mismo.

Reconocer la relevancia de esta temática en nuestra profesión es necesario al entender que el vestuario es una de las herramientas más potentes para otorgar género a los cuerpos, por lo cual el diseñador debe entender la función existente tras los códigos que imprima en los artefactos que diseñe y, en consecuencia, en los cuerpos que los porten.

Esto beneficia tanto a diseñadores como usuarios, porque permite la constitución de un artefacto más sintonizado con su contexto sociocultural y político, otorgando flexibilidad a la expresión de género y la comprensión de los atuendos que se portan.

Esta investigación llena un vacío frente a las ya abordadas por los trabajos de grado mencionados en el estado del arte, puesto que el género es un tema de gran interés contemporáneo, pero es poco abordado directamente en su relación con el diseño y sus interrelaciones, sino más bien desde el vestuario como fenómeno cultural inherente al contexto.

Por tanto, con este trabajo de grado, se busca indagar sobre la naturaleza del género en las prendas, para lograr entender cómo se diseña y construye constantemente con el vestuario que el cuerpo porta

Capítulo 1: Discontinuidad entre el fenómeno cultural del género y los atributos biológicos del sexo

Para entender el género como un concepto diseñado en las dimensiones del vestuario es vital, primero, definir el concepto de género. Sin embargo, esto implica aceptar no llegar a una definición no adoptada en su totalidad por la academia. Recolectar y enfrentar las distintas definiciones que cada década y corriente feminista o queer ha dejado es, indiscutiblemente, probar la naturaleza inestable del término.

El calificativo inestable no es un intento de invalidar el potente impacto que el género tiene en nuestra sociedad, especialmente si se reconoce como uno de los primeros roles que al ser humano se le asigna, sino más bien una invitación a cuestionar su universalidad y a reconocer su mutabilidad. Como Butler menciona:

El género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas. Así, es imposible separar el «género» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. (1990, p. 4)

Es quizá fútil tratar de definir qué significa ser mujer, ser hombre, ser queer... pues más que ser un factor independiente que indica la identidad del ser, es una pieza de un complejo sistema social de categorización. Cuando se busca definir el género, entonces, el objetivo está dirigido a la comprensión del fenómeno más que de los síntomas que arroja.

Un elemento recurrente en la comprensión del género es, en primer lugar, su diferenciación del sexo. Según Oakley (1976) el sexo se refiere a las diferencias biológicas entre hombre y mujer, visibles en la genitalidad y función reproductiva. El género, sin embargo, lo entiende como producto de la cultura (citado por Entwistle, 2000). Esta diferenciación es abordada en mayor profundidad por Butler en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), un texto fundamental en la teoría Queer y en feminismo dentro de la academia. Butler argumenta que “la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos” (1990, pág. 54), niega así la causalidad entre ambos conceptos y entiende el género como ambiguo, una categoría que puede aplicar lo femenino o masculino a cualquier tipo de cuerpo sexuado.

Esta idea puede entenderse como una extensión de la célebre tesis de Simone de Beauvoir (1949): “no se nace mujer, llega una a serlo” (citada por Butler, 1990, p. 223). Butler contempla que tal vez la filósofa francesa no comprendía las dimensiones de definir el género como una construcción mutable en el tiempo y no necesariamente dual. Esta indagación la asume entonces Butler, quien plantea al género como un acto performativo:

El género no debe considerarse una identidad estable o un sitio donde se funde la capacidad de acción y de donde surjan distintos actos, sino más bien como una identidad débilmente formada en el tiempo, instaurada en un espacio exterior mediante una reiteración estilizada de actos. El efecto del género se crea por medio de la estilización del cuerpo y, por consiguiente, debe entenderse como la manera mundana en que los diferentes tipos de gestos, movimientos y estilos corporales crean la ilusión de un yo con género constante. (Butler, 1990, p. 273)

Además, en el texto se comprende al género como una actividad, una sucesión de acciones constantes y repetidas (no un sustantivo estático). Como un conjunto de signos, gestos y actos corporales y discursivos con el objetivo de legitimar la apariencia de sustancia, la naturalidad supuesta del ser (Butler, 1990). Butler revela una dinámica en la cual las expresiones de género son quienes constituyen la identidad, más que ser un resultado de esta, constituyendo así tres dimensiones distintas que el cuerpo asume: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación de género. Esta diferenciación se explica cuando entendemos que, usualmente, al ver una persona creemos que estamos viendo su sexo, cuando en realidad vemos su apariencia de género y lo asumimos como la realidad natural (Entwistle, 2000).

Las tres dimensiones mencionadas anteriormente suelen ser ejemplificadas simultáneamente en el travestismo o *cross-dressing*. En un performance drag coexisten las tres realidades: la anatomía del sujeto, el género del sujeto y el género del acto/ personaje, factores que, recurrentemente, no siguen el hilo conductor que la matriz heterosexual predica. En su texto *Adorned in Dreams* (2003) Wilson advierte sobre el poder y peligro del travestismo, donde las prendas y gestos nos permiten coquetear con él, desarmándolo. Garber, por su parte, lo entiende como un “espacio de posibilidad que estructura o confunde la cultura; es el elemento disruptivo que interviene, no solo una crisis de categoría de masculino y femenino, sino la crisis de categoría misma” (Garber, 1992, citado por Entwistle, 2000), para develar un espacio en el que el género binario no es un factor dominante o, incluso, se convierte en obsoleto.

Pero, es posible decir, que una de las revelaciones más revolucionarias de la práctica (la cual ha sido altamente criticada por el movimiento feminista desde el siglo XX) es que “imitando al género, el drag revela la estructura imitativa del género mismo” (Butler, 1990, pág. 137). Referirse a la estructura del género como una imitativa, permite contemplar como este es un concepto diseñado en las prendas, creando expresiones de género en la superficie del cuerpo: la indumentaria del performance del género.

Ahora bien, partiendo de la definición inicial del género como fenómeno resulta necesario, a su vez, comprender sus expresiones, en este caso feminidad y masculinidad. Los atributos relacionados a este sistema binario están en constante evolución y, principalmente, alto contraste. Al entender las complejidades que los términos arrojan, Badinter advierte que “no hay una masculinidad universal sino múltiples masculinidades, tal como existen múltiples femineidades. Las categorías binarias son peligrosas porque desdibujan la complejidad de lo real en beneficio de esquemas simplistas y condicionantes” (2003, citado por Bautista Branz, 2017, p. 4)

Reconocer el peligro del carácter universalista que se le atribuye a la masculinidad y feminidad no elimina, sin embargo, la necesidad de mencionar las connotaciones que los conceptos han tenido en el imaginario colectivo, en la cultura material y en los roles de género. Confrontar diversas definiciones que los teóricos han otorgado en múltiples campos intelectuales es, precisamente, develar la multiplicidad y “complejidad de lo real” que Badinter nombra.

Sin embargo, construir las definiciones de masculinidad desde la antropología y los estudios de género supone una mayor dificultad puesto que, al ser considerada una expresión dominante, se ignora la necesidad de definirla, equiparando entonces el género (como concepto) con las mujeres y no hombres. Gutmann (1999) resume las distintas maneras en las que la antropología suele definir la masculinidad, pero también señala la fluidez y falta de rigor del concepto al ser usado simultáneamente dentro de la disciplina:

El primer concepto de masculinidad sostiene que ésta es, por definición, cualquier cosa que los hombres piensen y hagan. El segundo afirma que la masculinidad es todo lo que los hombres piensen y hagan para ser hombres. El tercero plantea que algunos hombres, inherentemente o por adscripción, son considerados “más hombres” que otros hombres. La última forma de abordar la masculinidad subraya la importancia central y general de las relaciones masculino-femenino, de tal manera que la masculinidad es cualquier cosa que no sean las mujeres (Gutmann, 1999, p. 246)

Estas definiciones, sin embargo, no hacen alusión a los atributos que la sociedad generalmente asocia con lo masculino, categorías que nos permiten discernir entre los códigos visuales, los comportamientos, las corporalidades que son entendidas como masculinas. Con respecto a la masculinidad hegemónica “nos referimos a que lo que, en tendencia, nuestras sociedades (patriarcales, profundamente machistas, sexistas y homofóbicas) interpretan, adhieren, garantizan y legitiman: ser hombre es ser fuerte, vigoroso, proveedor, corajudo, viril” (Bautista Branz, 2017, pp. 10–11)

Ahora bien, esto podría ser ejemplificado fácilmente en el mundo de la moda del vestir, puesto que, como dice Entwistle, “la ropa es uno de los ejemplos más inmediatos y efectivos de la forma en que los cuerpos se generizan, se hacen femeninos o masculinos” (Entwistle, 2000, p. 141). Este fenómeno de diferenciación de género mediante el vestuario fue enfatizado con la gran renuncia masculina del siglo XIX, cuando una apariencia rígida y sombría para los hombres nace de la lucha por el poder político entre clase media y la aristocracia (Entwistle, 2000). Sin embargo, como explicó Edwards, la renuncia de la ornamentación y elevación del ser no es un equivalente a la eliminación de códigos que expresen la masculinidad, pues:

El principal ejemplo de la utilidad de la ropa masculina, a saber, el traje, es tanto un símbolo de la sexualidad masculina en términos de ensanchar los hombros y el pecho y conectar la laringe a la entrepierna a través del cuello y la corbata, como es un uniforme práctico (aunque históricamente incómodo) de respetabilidad (Edwards, 1997, citado por Entwistle, 2000, p. 173)

Este juego en el que la cultura “utiliza o exagera de muchas formas específicas, los potenciales biológicos” (Gilmore, 1994, citado por Bautista Branz, 2017, p. 5) es una muestra de la exaltación del cuerpo y sus características para materializar los atributos adjudicados a determinada relación entre objeto/sujeto, en oposición al género contrario. Tanto en códigos visuales como en roles de género, la identidad masculina “se emparenta con el hecho de poseer, tomar, penetrar, dominar y afirmarse...mientras que la identidad femenina ha de asociarse a las características de docilidad, pasividad, sumisión y a la búsqueda de ser poseída” (Bautista Branz, 2017, p. 4). Es por esto por lo que, al definir la femineidad, es importante enfatizar que la definición del término es determinada por el sistema patriarcal en el que se inscribe, en el cual la biología ha sido llamada para justificar la exclusión de las mujeres de los espacios “naturalmente masculinos”. Así afirma Lagarde, pues:

Las características de la feminidad son patriarcalmente asignadas como atributos naturales, eternos y ahistóricos, inherentes al género de cada mujer. Contrasta la afirmación de lo natural con que cada minuto de sus vidas, las mujeres deben realizar actividades, tener comportamientos, actitudes, sentimientos, creencias, formas de pensamiento, mentalidades, lenguajes y relaciones específicas en cuyo cumplimiento deben demostrar que en verdad son mujeres. (1990, citado por Martínez Arenas & Rua Tovia, 2022)

Como se evidencia en el trabajo de grado de Gallego y Ríos, Liberación femenina: análisis del vestuario como elemento vehiculizador de este proceso en Colombia, visualizado en la Revista Cromos (2018), al entender los conceptos por sí mismos, es posible analizar sus intersecciones, el vaivén que facilitan en la dinámica del género: su uso como mecanismo de expresión, seducción y liberación; en esta investigación se explica cómo transgrediendo el vestuario masculino mediante la apropiación de prendas tradicionalmente asignadas a los hombres, el feminismo traslada las concepciones tradicionales del cuerpo de la mujer, mostrando no solo el potencial discursivo del vestuario sino también el carácter mutable de la expresión de género.

Esto evidencia el carácter funcional que el género asume en el vestuario, permitiéndole al usuario mutar entre expresiones según cada ocasión convenga y necesite. Además, reafirma que la imitación del género que hacemos en nuestro día a día la reforzamos con el vestir, una de las herramientas más potentes y claras para reflejar códigos generizados.

Capítulo 2: Los matices de las dimensiones del artefacto vestimentario

Para comprender la incidencia del vestuario en la construcción del género, es útil nombrar las configuraciones propias del artefacto vestimentario. “En el proceso proyectual, los análisis de las relaciones entre sujetos y objetos en el fenómeno de uso se da desde tres dimensiones: estético-comunicativa, funcional -operativa y tecno-productiva” (Fernández-Silva et al., 2020). Estas dimensiones son interdependientes, pues actúan simultáneamente y con recíproco impacto sobre el artefacto diseñado. Son solo divisibles para su análisis teórico y vitales en el oficio del diseñador de vestuario, puesto componen las soluciones que propone el artefacto diseñado. Fernández-Silva explica la labor del diseñador como:

Un estudio profundo del cuerpo del usuario o portador; la definición de un problema o requerimiento de este con relación a sí mismo y a su entorno, un análisis de los múltiples

objetivos de su acción y la definición de las soluciones desde lo funcional, lo técnico y lo comunicativo (Fernández-Silva, 2015, citada por Fernández-Silva et al., 2020)

La dimensión estético-comunicativa, por su parte, hace referencia a las configuraciones simbólicas de los objetos y de su relación con el cuerpo, considerando su potencial comunicativo, político, social e histórico. Es quizá la dimensión más inmediatamente percibida de los objetos, dado que actúa desde su exterioridad y en relación con su contexto, construyendo así connotaciones.

Por otro lado, la dimensión tecno-productiva está precisamente relacionada con los procesos de producción de los objetos. Cada operación dedicada a la preparación, transformación y ensamble de materiales con el fin de la creación de un artefacto hace parte de esta dimensión. Por tanto, está directamente relacionada con los factores económicos, políticos, comerciales y técnicos que regulan la producción, sin importar si se trata de producción masificada o artesanal. Según Medina “la dimensión técnica permite comprender al objeto como un todo completo, un conjunto compuesto de la suma de partes, entendidas como piezas operativas que se producen y se diseñan de manera independiente” (2005, citado por Mira, 2020, p. 19)

La tercera dimensión es la funcional-operativa, la cual se compone por la suma de funciones de un objeto y está ligada a la intención tras la creación de este. Dentro de ellas se puede identificar la función que determina la identidad del objeto, “la razón por la cual el creador hizo el artefacto” (Parente & Crelier, 2015, citados por Mira, 2020, p. 18) y el resto de las funciones individuales, que cada parte cumple, para permitir el funcionamiento del conjunto. Para el estudio de esta dimensión, el diseño suele recurrir a disciplinas como la ergonomía, la antropometría y la biomecánica (Fernández-Silva et al., 2020)

Conocer las definiciones de cada una de las dimensiones del objeto diseñado da lugar a poder identificar las áreas potenciales en las que el género puede estar inmerso en los artefactos. Así mismo, con el propósito de determinar las maneras en las que el género es diseñado en las dimensiones estético-comunicativa, funcional-operativa y tecno-productiva del vestuario es vital definir, en primer lugar, qué se reconoce como vestido funcional en la disciplina.

Suele existir confusión sobre a qué se refiere el diseño con vestuario funcional puesto que no es común el uso de una definición formal, ya que no existe una gran cantidad de textos académicos dedicados al tema. Según Gupta:

La «ropa funcional» puede definirse como un término genérico que incluye todos los tipos de prendas o conjuntos diseñados específicamente para ofrecer al usuario un rendimiento o una funcionalidad predefinidos, más allá de sus funciones normales. Normalmente, estas prendas de vestir se fabricarían con una mezcla de materiales innovadores, y la funcionalidad en este caso implicaría el valor añadido o la función que se espera que desempeñe una prenda. (2011, p. 321)

En su texto *Functional clothing— Definition and classification* (2011), la autora propone seis categorías de clasificación del vestuario funcional: el protector (de riesgos ambientales, biológicos/químicos/ radioactivos o de lesión), médico (actividades terapéuticas, de biodetección, atención de emergencia y rehabilitación), la ropa deportiva (prendas que mejoran el rendimiento del deportista), la ropa de vanidad (para esculpir el cuerpo artificialmente), ensamblajes de ropa multifuncionales y ropa para necesidades especiales (mujeres embarazadas y lactantes, bebés, niños, ancianos, discapacitados, autistas, parapléjicos)

Sin embargo, este tipo de categorización es cuestionada en *El Vestido Funcional: Una Revisión al Concepto de Vestido Funcional para el Diseño* (2020), pues sugerir que la funcionalidad es exclusiva de ciertas tipologías vestimentarias es, también, asegurar que existan vestidos funcionales y otros sin función y, como explica el autor:

Dicha atribución sería extraña para un objeto de diseño, ya que desde su diferenciación con el arte se plantea que sus objetos cumplan la función para la cual fueron creados, aun cuando su función principal sea comunicar y no posean la intención de accionar como un objeto operativo. (Mira, 2020, p. 12)

Por tanto, en la búsqueda de lo que se entiende por vestido funcional en la actualidad, Mira determina los atributos con los que se le suelen asociar en la academia. Además, identifica como varía la definición del vestuario funcional en el campo de las ciencias de los materiales e ingeniería de la definición que proponen el diseño y el campo de la ergonomía. La definición de vestuario funcional actual, entonces:

Describe una categoría de análisis que entiende el vestido como un artefacto de carácter operativo. Desde su relación con el cuerpo es concebido como una máquina que lo transforma, enfocada en la eficiencia biológica y ordenada en funciones determinadas por una racionalización, parametrización y sistematización que buscan la eficiencia de la relación fisiológica entre cuerpo y vestido, mediada por funciones tecnológicas. Este

concepto nos permite entender el vestido morfológicamente como un objeto geométrico, anatómico y biomecanizado. Medible en relación directa con la antropometría, la fisiología, las ciencias de la biomecánica, las ciencias cognitivas y la medicina. Donde una apariencia vinculada a la higiene, la tecnología, la mecanización, el gesto del movimiento cinético del cuerpo humano y la configuración de prótesis, definen la idea de vestido funcional actual (Mira, 2020, pp. 78–79)

Esta definición, sin embargo, les da supremacía a las funciones operativas del artefacto, despojando de poder a las dimensiones comunicativa y técnica, descuidando así las funciones simbólicas de la relación entre cuerpo y vestido, tanto como los factores técnicos que configuran la estructura material del objeto. Por tanto, el vestido se considera funcional cuando se evidencia en sí “todas las dimensiones implicadas en su uso, las cuales no se reducen a la prestación de servicios más allá de los prescritos por la cultura, su linaje artefactual y los contextos específicos en los que se inserten los cuerpos” (Fernández-Silva et al., 2020)

Para proponer una alternativa a la definición de vestuario funcional actual, la cual excluye partes vitales de la identidad de los artefactos, nace la definición de vestuario funcional para el diseño, la cual “permite estudiar los problemas concernientes a las relaciones fisiológicas, anatómicas, biomecánicas, antropométricas, químicas, físicas, técnicas, operativas, sensoriales y psicológicas que tiene el vestido, y que finalmente desembocan tanto en la función como en la funcionalidad del artefacto” (Mira, 2020, p. 20)

Capítulo 3: Intersecciones entre el género y las dimensiones del artefacto vestimentario: Metodología

La metodología que se abordará para determinar las maneras en las que se puede entender el género como un concepto diseñado en todas las dimensiones del vestuario, ha sido diseñada según los objetivos específicos, que buscan (1) detectar los elementos generizados de los materiales, procesos y modelos de producción involucrados en la dimensión tecno-productiva del vestuario; así como (2) reconocer los códigos estéticos-comunicativos que, en el vestuario, suelen connotar más tradicionalmente el género, para así reconocer los arquetipos de vestuario que se gestan alrededor de ellos en distintos Universos del Vestuario; y en consecuencia (3) determinar si el vestuario funcional actual es aquel que logra escapar el género, pues se le considera limpio,

científico y parametrizado, y cómo la propuesta de definición de vestuario funcional para el diseño sí lo contempla.

Según requieren estos objetivos, se han determinado tres categorías a ser exploradas en esta sección. La primera categoría se interesa por el vestuario como herramienta de transformación que altera la percepción del cuerpo en su contexto, por tanto, el énfasis será puesto en la prenda en su momento de uso, cuando está a disposición del usuario para ser alterada, transgredida y poseída. Para esta categoría se hará uso del análisis de imagen como herramienta investigativa.

La segunda categoría está interesada en la respuesta que los objetos de vestuario deben otorgar a las cambiantes necesidades del cuerpo según su género, se hace hincapié en los mecanismos funcionales que se han integrado a las prendas generizadas, con ocasiones de uso específicas, a través de la historia.

La última categoría busca categorizar insumos, materiales, procesos y códigos que connotan género en complementos o modificaciones corporales. Tanto en esta categoría como en la anterior se ha de aplicar un análisis de la cultura material, cuyos factores a analizar serán rescatados del marco teórico ya propuesto.

Es importante dar a entender que las categorías no se encuentran dirigidas a un objetivo específico en particular, sino que, en su conjunto, pretenden acoger las interdependencias que existen entre las distintas dimensiones del vestuario, puesto que en un objeto vestimentario coexisten las dimensiones tecno-productiva, estético-comunicativa y funcional-operativa simultáneamente.

3.1 Transgrediendo el género: Manipulación de prendas en la cultura pop.

Esta categoría está diseñada para analizar el vestuario como vehículo que impulsa las transformaciones en la percepción del género en la sociedad. De esta manera, se reconoce el potencial creador del usuario portador de las prendas, quien accede a distintas expresiones de género mediante la manipulación del vestuario, al combinar atuendos, fusionar universos del vestuario y moldear las prendas a su antojo.

Se analizan 5 corporalidades pertenecientes a la cultura popular que transgredan el género mediante la manipulación de sus prendas, códigos visuales, comportamientos, y corporalidad y, en consecuencia, la connotación generizada preexistente en su contexto.

El método escogido para llevar a cabo esta categoría es el análisis de imagen, el cual se realizará de acuerdo con los parámetros registrados en el texto *Una propuesta de Análisis de la Imagen Fotográfica mediante la Utilización de Tecnologías Digitales e Informacionales*(2005), el cual fue diseñado como un estudio de la imagen fotográfica y la generación de recursos educativos para el mismo.

Este sistema de análisis textual de la fotografía consiste en cuatro niveles encargados de contemplar todas las dimensiones que se involucran en la concepción de una imagen fotográfica, desde información sobre el autor, el contexto social, las condiciones de producción, hasta la distribución y recepción de la obra.

El primer nivel que el texto aborda es el contextual, el cual apunta a mejorar la competencia lectora de la imagen para que el investigador no imprima prejuicios, gustos, preferencias o convicciones en su análisis. El nivel contextual contiene: título, autor y su nacionalidad, año, procedencia de la imagen, si es B/N o a color, genero, datos biográficos del autor y del retratado, y comentarios críticos que se le hicieron a la obra.

El segundo nivel es el del análisis morfológico de la imagen. Aunque tiene una intención descriptiva, las connotaciones de índole valorativo pueden resultar impresas en la lectura de elementos como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala y el color. Por tanto, es importante considerar la complejidad de estos conceptos mientras se lleva a cabo su descripción. Para esta investigación, solo se hará énfasis en la descripción del motivo fotográfico, la escala y la iluminación.

El tercer nivel para tratar es el compositivo, el cual examina “cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen” (Marzal Felici, 2005, p. 64). Para esta investigación se harán uso de los parámetros de: proporción, interior/ exterior, abierto/ cerrado (habla sobre si la imagen captura la totalidad del sujeto), habitabilidad (indica el grado en que el espectador podría ocupar el espacio en la imagen), atemporalidad (indica la ausencia de elementos materiales que podrían situar a una fotografía temporalmente) y puesta en escena.

El último nivel, cuyo abordaje es crucial en esta categoría, es el interpretativo. Este permite conocer las connotaciones, signos, discursos y visión del mundo que la fotografía contiene. Debido a su relevancia para el análisis, se tendrá en cuenta: punto de vista físico, actitud de los personajes y mirada de los personajes.

Sin embargo, este mismo nivel se ampliará según las necesidades que la categoría demanda. Al tener un énfasis en la transgresión del género mediante la manipulación del vestuario, se debe tener en cuenta que:

Incluso cuando las formas de vestir y sus propiedades son en gran medida compartidas o similares para ambos sexos, las distinciones de género pueden comunicarse claramente mediante un mínimo de manipulaciones de la vestimenta. Por ejemplo, si se espera que el cabello de los hombres sea corto y el de las mujeres crezca largo en una sociedad en particular, la forma y el volumen del cabello comunican inmediatamente a los observadores el género del individuo bajo escrutinio. (Eicher & Roach-Higgins, 1992, p. 16)

Por tanto, en este nivel también se abordará una descripción del vestuario representado en las fotografías y las prendas que lo componen, así como la clasificación de tipología de prendas según el *Sistema de clasificación de tipos de vestimenta y sus Propiedades* (Eicher & Roach-Higgins, 1992), el análisis de los procesos de cocreación del usuario sobre las prendas (Fernández Silva, 2015) y, las connotaciones del vestuario sobre el género del usuario.

Por su parte, el sistema de clasificación de tipos de vestimenta y sus propiedades de Eicher y Roach-Higgins “une dos actos humanos principales (modificar el cuerpo y complementar el cuerpo) que invitan a respuestas sensoriales e interpretaciones de las semejanzas y diferencias externas resultantes de los seres humanos” (1992, p. 17). Este sistema describe propiedades como color, volumen y proporción, forma y estructura y, sabor y sonido. Sin embargo, en este análisis solo se tendrán en cuenta aquellas propiedades que puedan ser visualmente registradas.

Por otro lado, Fernández-Silva explica que “el objeto-vestido, a diferencia de otros objetos de la cultura material, tiene la capacidad particular de crear cuerpo a partir de unos procesos de cocreación que se dan entre creadores (diseñadores) y usuarios” (2015, p. 89). Por tanto, en este análisis se hará la distinción entre las operaciones sobre el vestido creado que la autora propone: combinación, adaptación, alteración del uso y traslado o subversión de la ocasión de uso.

Por último, para mayor rigurosidad en el proceso investigativo, se hará un rastreo de diez imágenes donde personajes de la cultura popular transgreden el género mediante modificaciones o complementos corporales, de las cuales se hará el análisis de cinco.

Las imágenes elegidas se destacan por ser ricas en recursos con connotaciones generizadas, desde su composición y contexto, hasta los elementos representados en ellas. La mayoría de las fotografías seleccionadas no fueron espontáneas, lo que significa que todos los elementos dentro del encuadre fueron controlados y planeados minuciosamente para lograr su intención. Además, se priorizaron las piezas de las que se conociera información complementaria, ya fuera los artículos que las acompañaban, la opinión pública o los fenómenos culturales que se gestan alrededor de ellas.

Aplicación de la técnica

Tabla 1

Análisis fotográfico Kim Kardashian



Nivel Contextual			
Título	GQ's Tycoon of the Year	Autor	Jack Bridgland
Año	2023	Tonalidad	Color
Procedencia	Manning, S. (2023) <i>What Kim Kardashian Learned from Her Father</i> . GQ.	Género	Retrato
Datos biográficos			

Kim Kardashian nacida el 21 de octubre de 1980 en Los Ángeles, California es una de las celebridades y empresarias más conocidas del mundo. Inició su carrera como una estilista de celebridades y, para 2007, empezó las grabaciones de su *reality* de televisión *Keeping up with the Kardashians*, el cual siguió la vida de su familia por 20 temporadas.

Junto con su ahora exesposo, Kanye West, logró convertirse un nombre prominente en el mundo de la moda, incluso llegando a ser la cara de Balenciaga. Para 2017 fundó KKW Beauty y dos años después creó SKIMS, una marca de fajas que ahora está valorada por aproximadamente 3.2 billones de dólares y que revolucionó la industria con inclusión de tallas y tonos de piel en sus productos. En 2021 logró asociarse con el equipo olímpico de Estados Unidos para proveerles ropa interior, pijamas y *loungewear*. (Kim Kardashian, s. f.)

Jack Bridgland es un fotógrafo y director creativo británico que se inspira en el apogeo de los personajes de los años 90, en este proceso combina colores animados, iluminación exagerada e iconografía cultural. Sus fotos son una neblina surrealista de juventud nostálgica, intrigante y divertida.

Ha trabajado con clientes como Nike, Mugler, Ray-Ban, Jean Paul Gaultier, Adidas, Diesel, Savage X Fenty y SUPREME. Además, su trabajo se ha publicado en DUST, Playboy, Dazed & Confused y GQ. (*Jack Bridgland*, s. f.)

Comentarios críticos

Kardashian fue protagonista de la portada *GQ's Men of the Year 2023* al tiempo que *Skims*, su marca de *shapewear*, lanzó una línea de boxers, camisetas y ropa interior masculina. Además de firmar un contrato para ser la marca de ropa interior oficial de la NBA, WNBA y USA Basketball.

La portada fue recibida con controversia pues, mientras muchos la aplaudieron por desafiar las normas de género, otros criticaron la decisión de incluirla en una lista reservada para hombres.

Sin embargo, esta no ha sido la primera vez que una mujer hace parte de la lista. Entre las mujeres que han pertenecido a la edición se encuentran: Jennifer Aniston (*Woman of the Year*, 2005), Scarlett Johansson (*Babe of the year*, 2010), Rihanna (*Obsession of the Year*, 2012) y Serena Williams (*Champion of the Year*, 2018) (Lee, 2023)

Nivel morfológico		
Motivo fotográfico	Fotografía para la portada de la edición de <i>GQ's Men of the Year (2023)</i> , en la cual Kim Kardashian fue nombrada <i>Tycoon of the year</i> , que traduce a “magnate del año”.	
Escala	Plano medio	
Iluminación	Plana y artificial	
Nivel compositivo		
Espacio de la representación	Abierto/cerrado	Abierto
	Interior/ exterior	Interior
	Habitabilidad	Menor grado de habitabilidad del espacio por parte del espectador
	Puesta en escena	El fondo azul da una ilusión de naturalidad suficiente para resaltar a la retratada. La bolsa de comida que carga sirve tanto para ambientar la escena como para condicionar su actitud.
Atemporalidad	La imagen, al ser la portada de la revista, está cargada de símbolos temporales que ubican a la imagen en 2023, como indica la inscripción que dice “ <i>The men of the year 2023 issue</i> ”. Sin embargo, esta noción se ve reforzada por la bolsa de <i>Cheetos</i> y la mera presencia de Kim Kardashian, una de las celebridades más prominentes de las últimas décadas.	
Proporción	3:4	
Nivel Interpretativo		
Punto de vista físico	Ángulo normal	
Actitud de los personajes	Kim Kardashian exude un aire de confianza en esta fotografía. Se le ve relajada, poderosa e innegablemente masculina, acompañada de prendas formales tradicionalmente masculinas y una postura ligeramente encorvada. Logra crear un juego entre seducción y poder, partiendo de un gesto tan mundano (que rompe la “etiqueta” y los buenos modales) como chuparse los dedos al comer.	
Mirada de los personajes	Al dirigir su mirada a la cámara, está rompiendo el verosímil fotográfico, enfrentando al espectador con una actitud desafiante, que podría ser leída como seductora, dado su semblante.	
Nivel interpretativo: análisis del vestuario		
Descripción	Clasificación de tipos de vestuario	Procesos de cocreación del usuario sobre las prendas
Blazer (<i>The Row</i>) formal negro	Complemento corporal que envuelve el cuerpo	Combinación

Camisa (<i>Brioni</i>) blanca con rayas	Complemento corporal que envuelve el cuerpo	Combinación
Corbata (<i>Paul Stuart</i>) negra con patrón geométrico blanco	Complemento corporal que se suspende del cuerpo	Combinación
Cabello ondulado de apariencia húmeda	Transformación corporal del cabello	Subversión de ocasión de uso
Bolsa de <i>Cheetos</i> (se analiza como parte del vestuario por su condicionamiento del cuerpo y su potencial comunicativo)	Complemento corporal sostenido por el usuario	Subversión de ocasión de uso
Connotaciones del vestuario sobre el género del usuario		

Para el análisis de este atuendo es importante recordar que en esta imagen Kim Kardashian está, esencialmente, representando un personaje: el magnate del año. La masculinización de la empresaria no recae únicamente en el título que se le otorga, sino en el uso de prendas que un hombre usaría en un ambiente empresarial, así como la actitud irreverente de estar comiendo chucherías en este contexto.

Pareciera que la masculinización de Kim fue la herramienta destinada en esta foto para transmitir el éxito aplastante de sus negocios. Sin embargo, elementos como el cabello mojado (el cual perturba la narrativa construida) y la mirada seductora que porta, reducen el potencial castrante de esta representación.

Ya presentado el instrumento que se usó para el análisis de cada imagen, se omitirán los niveles morfológicos y compositivo, y se presentarán los resultados del nivel contextual, los datos biográficos, comentarios críticos, actitud de los personales y análisis del vestuario del nivel interpretativo.

Figura 1

Dennis Rodman, Bad Boy for Life



Nota. Adaptado de *Dennis Rodman, Bad Boy for Life*, de Denzel Smith, M (2021), GQ Sports.

Datos biográficos

Dennis Rodman, nacido el 13 de mayo de 1961 en Trenton, NJ; es uno de los “rebotadores” más prominentes del basquetbol profesional de Estados Unidos, asegurándole un lugar en el Basketball Hall of Fame. Considerado un defensor tenaz, lideró la NBA en rebotes durante cuatro años consecutivos y ganó, junto con sus equipos, cinco campeonatos de la NBA.

Sin embargo, este atleta es conocido por sus apariciones tanto dentro como fuera de la cancha. Con cabello colorido, tatuajes y piercings por todo su cuerpo, romances escandalosos y outfits que transgreden las barreras del género (adentrándose incluso en el cross-dressing) logró convertirse en un icono estilístico y de la cultura pop. (*Dennis Rodman Biography*, s. f.)

Comentarios críticos

Dentro de todas las representaciones del *cross-dressing* que ha hecho Dennis Rodman, una en especial quedó impresa en el imaginario colectivo sobre el atleta: en 1996 el basquetbolista paseaba por *Fifth Avenue* usando un vestido de novia, en camino a un evento publicitario para su libro. Este hecho no solo impulsó su estatus de superestrella, sino que también lo llevo a enfrentar inmensas olas de críticas, como cuando fue presentado como un ejemplo de la caída de la cultura negra en la película *Undercover Brother* (2002)

No fue el primer hombre negro en el ojo público en abrazar la extravagancia y la feminidad (ya había muchos músicos, como Little Richard y Prince), pero era un hombre negro corpulento en una profesión tradicionalmente masculina... Ayudó a establecer el escenario para una comprensión y aceptación más amplias de diversas formas de masculinidad negra, por superficial que esa aceptación pueda ser en ocasiones. (Denzel Smith, 2021)

Actitud del personaje

Dennis se encuentra parado, en el centro de la foto, con los brazos cruzados pero relajados, sus pies alineados con sus hombros y apuntando hacia fuera de sí. Su postura, acompañada de su cabello vibrante y prendas con carácter fuerte, le dan una apariencia rebelde e irreverente, la cual

se respalda por su reputación. En general, puede decirse que se ve *cool*, defensivo y seguro de sí mismo.

Análisis del vestuario

El chaleco (*Gucci*) de textura peluda color verde y la falda (*Thom Browne*) tipo puffer Negra son un complemento corporal que envuelve el cuerpo y el proceso de co-creación del usuario sobre las prendas es la combinación. Por su parte, las botas (*Timberland*) para senderismo negras con cordones son un complemento corporal preformado y el proceso de co-creación del usuario sobre la prenda es la subversión de la ocasión de uso. Por último, el cabello teñido color naranja y los piercings/tatuajes son transformaciones corporales, una sobre el cabello, las otras sobre la piel; mientras el cabello teñido se puede considerar una alteración de usos sobre el cuerpo (al transformarlo a un color que no es natural) la operación de uso de los piercings y tatuajes es la combinación.

Connotaciones del vestuario sobre el género del usuario

El vestuario que Dennis Rodman porta en esta imagen resulta excéntrico y potente. Aunque se hace uso de prendas de tipología femenina, como lo suelen ser la falda y el chaleco de textura peluda, la expresión de género que refleja no va precisamente alineada a la femenina. La combinación de prendas, piercings, tatuajes, además de la actitud y postura del sujeto, configuran una percepción rebelde, desafiante y masculinizada de Rodman.

Mediante la manipulación de las prendas, el atleta impone su propia narrativa de expresión de género, sin importar las tipologías para las cuales fueron inicialmente diseñadas, probando las posibilidades de masculinización del cuerpo aún mediante elementos atípicos frente a las convencionalidades dictaminadas para este género.

Figura 2

Zendaya's Schiaparelli Lobster Skirt is a Literal Feast for the Eyes



Nota. Adaptado de *Zendaya's Schiaparelli Lobster Skirt is a Literal Feast for the Eyes*, de Velasco, M. (2023), *W Magazine*

Datos biográficos

Zendaya Coleman nació el primero de septiembre de 1996, en Oakland, California. Es una actriz que ha participado en franquicias como *Spiderman* y *Dune*, así como en una de las series de *streaming* más importantes de HBO, *Euphoria*.

Su carrera, que fue impulsada por *Disney*, le ha permitido desarrollarse tanto en la actuación como en el baile y la música, llegando incluso a publicar un álbum. Sin embargo, también ha colaborado con marcas como *Lancôme* y *Tommy Hilfiger*, construyendo una imagen elegante y llamativa que elevó su nombre en la industria de la moda.

Comentarios críticos

Los artículos de *Harper's Bazaar* (2023) y *W Magazine* (2023) que hablan sobre esta fotografía alaban el *look* surrealista que Zendaya porta, haciendo mención del claro homenaje de la marca Schiaparelli al vestido de langosta que su creadora diseñó junto a Dalí.

Sin embargo, la respuesta en redes no fue tan positiva. En un *post* de Instagram de la cuenta Up Next (@upnextdesigner) fue publicado un video de Zendaya en este conjunto de Schiaparelli y, aunque obtuvo más de 230 mil *likes*, también hubo centenas de comentarios

burlándose de como la langosta ubicada en la parte central de la falda parece un falo, cuestionando la decisión estilística y preguntándose si la actriz estaba tratando de ocultar algo.

Análisis del vestuario

Tanto la Camisa de esmoquin (*Schiaparelli*) en popelina de algodón de seda crudo y la falda larga (*Schiaparelli*) fruncida en punto crudo decorada con bordado de langosta 3D en el mismo tono en la parte delantera; son complementos corporales que envuelven el cuerpo, y el proceso de co-creación del usuario sobre las prendas es la combinación.

Connotaciones del vestuario sobre el género del usuario

El elemento crucial en el análisis de cómo este atuendo trasgrede el género es la falda, específicamente la langosta textil que se ubica en la parte delantera de esta. Aunque el estilista de Zendaya aclaró en sus redes que la langosta fue elegida referencia a los gusanos de arena extraterrestres de la película *Dune*, el contexto del diseño y, en consecuencia, su percepción, es mucho más complejo.

Esta pieza de Schiaparelli es una clara referencia al vestido de langosta creado por su fundadora en 1937, en pleno movimiento surrealista (Rubenstein, 2020). La pieza original resultó de una colaboración entre la diseñadora y el artista Salvador Dalí, para quien las langostas tenían fuertes connotaciones sexuales:

“Para la Exposición Universal de Nueva York de 1939, Dalí creó una experiencia multimedia titulada *The Dream of Venus*, que consistía en parte en vestir a modelos desnudas en vivo con 'trajes' hechos con mariscos frescos... El artista utilizó una langosta para cubrir los órganos sexuales femeninos de sus modelos” (*Lobster telephone*, s. f.)

En el caso de Zendaya el uso de estas simbologías dio lugar a interpretaciones de doble sentido, al hacer una obvia trasgresión a como su anatomía es percibida mediante la alusión de órganos sexuales en sus prendas.

Figura 3

Jacquemus new campaign starring Bad Bunny «LE SPLASH» new collection preview



Nota. Adaptado de *Jacquemus new campaign starring Bad Bunny «LE SPLASH» new collection preview*, de Kneller, T. & Radford, Z. (2023), Jacquemus

Datos biográficos

Bad Bunny, cuyo nombre de nacimiento es Benito Antonio Martínez, es un compositor y cantante nacido el 10 de marzo de 1994 en Puerto Rico.

Ha logrado establecerse como uno de los reggaetoneros más importantes de la historia de la música latina pues, con su álbum *El Último Tour del Mundo* (2020), se convirtió en el primer latino en tener un álbum en español en el número uno de la lista Billboard 200. También fue el artista más escuchado globalmente en Spotify de 2020 a 2022.

Además de su evidente impacto en la industria musical urbana, el puertorriqueño también ha destacado por su estilo. Para el video de la canción *Yo perreo sola* (2020), Bad Bunny apareció en *drag*, dando pie a comentarios de admiración de unos y centenares de críticas de otros. (Cabrices & Villaseñor, 2021)

Comentarios críticos

Bad Bunny ha sido foco de múltiples críticas por los atuendos que suele usar. Tanto en esta fotografía (en la que posa con vestido y tacones), como en otras ocasiones, se ha convertido en tendencia por la ola de opiniones que su forma de vestir desata.

Sin embargo, esa misma deconstrucción de la masculinidad y la ruptura de los roles de género que caracteriza su estilo, lo ha convertido en un referente urbano de libertad de expresión y la moda neutra, al no diferenciar las tipologías masculinas y femeninas en las prendas que usa (Romero Martínez, 2023)

En un artículo de Vogue México, Cabrices y Villaseñor dicen que “aunque no es el primer hombre de la música en llevar una falda o en explorar con su estilo la fluidez del género, Benito Martínez ha sido de los primeros cantantes urbanos latinos en dar a su vestir una intención de activismo” (2021). Para ejemplificarlo, hacen mención del atuendo que Benito usó como protesta al asesinato de una mujer trans de Puerto Rico, durante *The Tonight Show* en 2020.

Actitud del personaje

Bad Bunny se encuentra parado con los pies separados, portando un par de tacones de aguja. Su torso está ligeramente inclinado hacia atrás y está flexionando los músculos de sus brazos, en una postura aparentemente ruda y de demostración de poder físico. Su semblante es serio, con los labios ligeramente fruncidos, acompañando la firmeza de su lenguaje corporal.

Análisis del vestuario

El vestido (*Jacquemus*) mini de lino rosado es un complemento corporal que envuelve al cuerpo que fue adaptado al mismo. Por su parte, los tacones azules (*Jacquemus*) de aguja destapados y medias blancas a la pantorrilla son un complemento corporal preformado cuyo uso fue alterado por el usuario. Por último, el corte de pelo desvanecido con rizos, adornado con una trenza y dije en forma de corazón representa una transformación corporal cuyo proceso de co-creación por parte del usuario es la combinación.

Connotaciones del vestuario sobre el género del usuario

Esta fotografía hace parte de la campaña de ropa femenina de *Jacquemus*. En consecuencia, todo el estilismo y combinación de prendas representado está en pro de una expresión femenina de la moda, materializándose en un vestido corto rosado y tacones, que se adaptan a la corporalidad de Bad Bunny mediante el ajuste de las prendas o su alteración.

En este conjunto de prendas, el cantante está condicionado a un juego de cubrir y desnudar el cuerpo, buscando un equilibrio entre los escotes del vestido y la piel cubierta por las medias, para limitar lo que el espectador puede o no ver.

Enfrentando la tipología de prendas, e incluso al estilismo general en la imagen, la actitud corporal de Bad Bunny logra crear una tensión contundente. La exhibición de músculos y vello corporal es una trasgresión a la manera habitual en que un cuerpo con este tipo de prendas se exhibe. Por tanto, se podría concluir que esta imagen es una representación de expresiones de género en conflicto.

Figura 4

Billie Eilish: Confessions of a Teenage Superstar



Nota. Adaptado de *Billie Eilish: Confessions of a Teenage Superstar*, de Levitt, D. (2020), British GQ

Datos biográficos

Billie Eilish es una cantante estadounidense nacida en 2001. Alcanzó su popularidad en 2017 con su EP *Don't Smile at Me*, el cual mostraba su habilidad para tratar temas oscuros e incómodos sobre ritmos pegadizos. Gracias a sus colaboraciones musicales con su hermano, Finneas O'Connell, logró acumular siete premios Grammy antes de cumplir los veinte años, pues en 2020 se convirtió en la primera mujer en ganar las cuatro categorías más importantes: álbum del año, canción del año, grabación del año y mejor artista nueva. (Billie Eilish, 2024)

Billie también cuenta con premios Oscar gracias a las canciones que escribió para las películas de James Bond titulada *No time to die* (2020) y *Barbie* (2023).

Comentarios críticos

Desde que su carrera musical la convirtió en una artista famosa, Billie Eilish ha sido el foco de críticas respecto a su forma de vestir, caracterizada por su estilo *tomboy* y *oversized* radicalmente distinto al de sus colegas. Al respecto, la cantante ha comentado que la relación quebrantada con su propio cuerpo fue la que la motivó a usar ropa holgada en primer lugar, lo cual solo se ha acrecentado por la constante exposición mediática que ha enfrentado por su imagen corporal. En una historia de Instagram en 2023, la cantante escribió:

“Pasé los primeros 5 años de mi carrera siendo absolutamente ELIMINADA por ustedes, tontos, por ser juvenil y vestirme como lo hacía y constantemente me decían que sería más sexy si actuara como una mujer. Y ahora, cuando me siento lo suficientemente cómoda como para usar cualquier cosa remotamente femenina o ajustada, CAMBIÉ y soy una vendida” (citada por Jackson, 2024)

Actitud del personaje

Billie se encuentra recostada en el suelo, cruzando una pierna sobre la otra. Se le ve relajada y, al considerar su estilo alterno y el espacio que habita, innegablemente *cool* y juvenil. Estos atributos se ven reflejados por el contraste de colores oscuros con toques de colores vibrantes, así como por las gafas que porta, las cuales ocultan su mirada y le dan un semblante cautivante pero frío.

Análisis del vestuario

La camisa blanca, la camiseta tie-dye y los jeans con estampado, son complementos corporales que envuelven el cuerpo y el proceso de co-creación del usuario sobre las prendas es la combinación. Por su parte, los tenis de plataforma con pedrería y las gafas negras son un complemento corporal preformado, cuya operación de uso es la combinación. Por último, el cabello negro con raíz verde neón es una transformación corporal que representa la alteración de usos sobre el cuerpo, especialmente al tratarse de una combinación y técnica de tintura no tradicional.

Connotaciones del vestuario sobre el género del usuario

El vestuario que Billie Eilish porta en esta fotografía encapsula perfectamente su estilo *streetwear*, con siluetas holgadas, patrones de hologramas, graffiti y toques neón. Sería difícil tratar de enmarcar su forma de vestir en una u otra corriente estilística, pero si se pudiese describir como la antítesis de una estrella del pop corriente.

La cantante es reconocida por crear tensiones en su expresión de género mediante el vestuario, especialmente porque expresa abiertamente su desconexión con la feminidad pues: “A veces me visto como un niño. A veces me visto como una chica elegante. Y a veces me siento atrapada por esta persona que he creado, porque a veces creo que la gente no me ve como una mujer” (entrevistada por Heaf, 2020)

Esa incertidumbre que Billie describe resulta en combinaciones de prendas que no pueden definirse como masculinas, femeninas ni andróginas, sino en una estética maximalista, alterna, hiper urbana y arriesgada, tan única en la industria como la música que la artista propone. A continuación, se muestran las imágenes halladas en el rastreo que no fueron incluidas en el análisis.

Figura 5

Kristen Stewart June 2012 issue of Elle.



Nota. Adaptado de *Kristen Stewart June 2012 issue of Elle*, de Munro, Tom (2012) *The Fashion Court*.

Figura 6
Taylor Swift



Nota. Adaptado de *Taylor Swift*, de Mills, J. (2014), Wonderland Magazine

Figura 7
Boygenius



Nota. Adaptado de *Boygenius*, de Pfluger, Ryan (2023), Rolling Stone.

Figura 8

Playtime with Harry Styles



Nota. Adaptado de *Playtime with Harry Styles*, de Mitchell, T. (2020), Vogue.

Figura 9

Troye Sivan- One of your girls (Official video)



Nota. Adaptado *Troye Sivan- One of your girls (Official Video)*, de Von Steiner, G. (2023) Youtube.

3.2 Requerimientos generizados: Mecanismos diferenciables según género y ocasión de uso

Con esta variable, se pretende hacer una lectura de los artefactos y mecanismos que han surgido en distintos momentos históricos como alteraciones de las prendas generizadas para una ocasión de uso específico. Esto implica, como objetivo, diferenciar las variaciones en las necesidades del usuario según su género y contexto, y las soluciones de diseño que se han propuesto a partir de ellas.

Las categorías para llevar a cabo el análisis de la cultura material se plantearon para construir una comprensión compleja de la naturaleza e intenciones del artefacto, así como de su relación con el usuario, las connotaciones e impacto en su contexto y la configuración visual del género a la que aporta.

Entre los elementos de análisis están la ocasión de uso del vestuario, su contexto histórico, geográfico y sociocultural. De igual forma se analiza la tipología del artefacto según el Sistema de Clasificación de Tipos de Vestimenta (Eicher & Roach-Higgins, 1992) , que incluye en el análisis del vestido tanto las modificaciones corporales como los complementos del cuerpo.

Así como se abordaron en el marco teórico, las dimensiones del vestuario se tendrán en cuenta para este análisis. En función de su abordaje teórico, se dividen en la estético-comunicativa, la cual hace referencia a las configuraciones simbólicas de los objetos y de su relación con el cuerpo; la tecno-productiva, que incluye cada operación dedicada a la preparación, transformación y ensamble de materiales con el fin de la creación del artefacto (lo que supone reconocer la maquinaria, herramientas o medios disponibles en el contexto para su realización) y, por último, la funcional-operativa, la cual se compone por la suma de funciones de un objeto y su relación con el cuerpo desde su anatomía y fisiología. Esta última dimensión también está ligada a la intención tras la creación del artefacto.

Las categorías de análisis también incluyen la mención de los símbolos y connotaciones sociales del objeto y los roles de género que el artefacto perpetúa o transgrede, siempre sustentadas por material teórico sobre la época para no permitir que sesgos actuales permeen el análisis.

Por otro lado, la selección de los periodos temporales de los cuales los mecanismos y artefactos a analizar provienen se concentra en los puntos de inflexión con alta carga simbólica

para la relación entre vestuario y género. En primer lugar, se parte del siglo XIX como el periodo histórico en el que se gesta una notoria ruptura entre los valores estéticos que rigen como se presenta el género masculino a diferencia del femenino.

Conocido como “la gran renuncia masculina”, el fenómeno de simplificación del vestuario masculino marcó el abandono del adorno en función de la democratización de la apariencia y se suele asociar con la aparición de la burguesía a final de siglo XVIII e inicios del XIX. Según Fúgel:



El espíritu fraterno y democrático que arrasó Europa y Norteamérica hizo que la ropa masculina, que anteriormente había servido para enfatizar las diferencias, hiciera hincapié en la solidaridad y la uniformidad; y, en lugar de una complejidad exagerada, que antes había separado a los ricos de los pobres, tuvo lugar una creciente simplificación en el traje masculino (citado por Entwistle, 2000, p. 176).

Además de tomar el siglo XIX como punto de partida, gracias a su incidencia en el vestuario generizado, también se le adjudica la adaptación de la indumentaria femenina a la actividad física, criterio vital para abordar esta variable. A este criterio se suman la masculinización de los estilos femeninos y la inclusión de signos feminizados a universos del vestuario dedicados a las masculinidades, como el militar y sartorial.

Aplicación del método

Tabla 2

Análisis de la cultura material

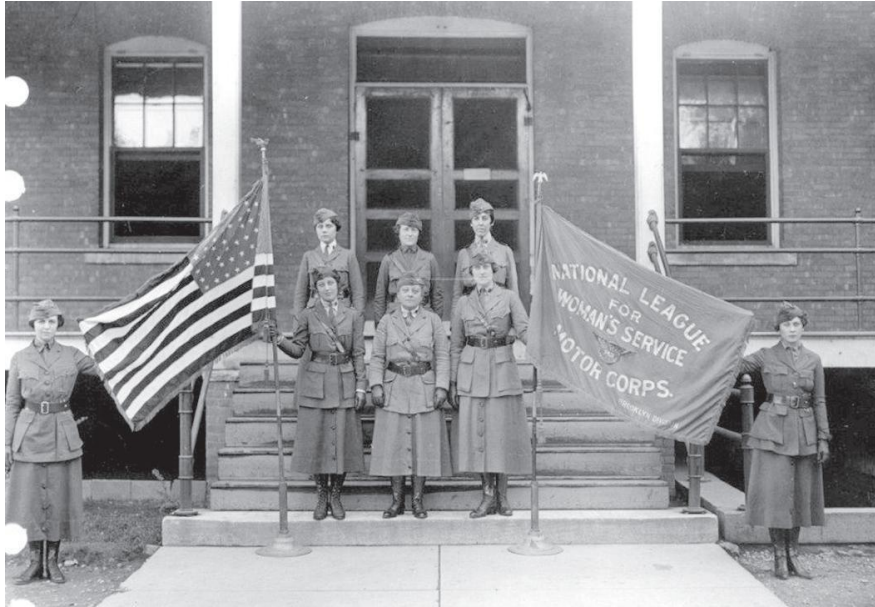
Análisis de la cultura material	
Ficha técnica	
	
<p>Fig 10. (<i>Walking dress</i>, s. f.) <i>Walking dress, American</i>, ca. 1865 The Met</p>	<p>Fig 11. Adaptada de David, J. (1864) <i>Le moniteur de la mode</i> 1864</p>
Walking dress (vestido para caminar) Siglo XIX	
Ocasión de uso	La falda del vestido tiene un mecanismo especialmente diseñado para salir a caminar (como se evidencia en el vestido a la derecha de la <i>Figura 11</i>)
Contexto histórico, geográfico, y sociocultural	<p>La era victoriana (1837-1901) indica el periodo de mandato de la Reina Victoria en el Reino Unido. Fue un periodo marcado por los desarrollos industriales y la expansión del imperio británico, donde la sociedad burguesa y el comercio demostraron el poder del capitalismo moderno.</p> <p>La segregación de las vidas de mujeres y hombres marcó aún más la relación entre feminidad y domesticidad, lo cual se vio reflejado en el vestuario, pues las mujeres de las clases altas se encontraban prácticamente inmovilizadas por el uso de la crinolina.</p> <p>“El economista estadounidense Thorstein Veblen interpretó la magnificencia indumentaria femenina de la época como un símbolo del ocio forzado de la mujer victoriana: la encarnación viva del consumo ostentoso, representativo de la riqueza de su marido”(Ed.) Fogg, 2020, p. 147)</p>
Tipología del artefacto según el Sistema de Clasificación de Tipos de Vestimenta (Eicher & Roach-Higgins, 1992)	Complemento corporal que envuelve el cuerpo.
Dimensión funcional-operativa	En la década de 1860 este tipo de vestidos para caminar se popularizaron por su practicidad. Esta prenda contaba con un sistema de lazos para levantar la capa externa de la falda sobre los tobillos de quien lo llevaba, para así poder caminar

	<p>cómodamente y evitar que la tela se ensuciara con la tierra de los caminos.</p> <p>El sistema se componía por "dos bucles de elástico a cada lado en la superficie interior, con una pequeña hendidura a través de la cual se pueden sacar y enganchar a botones unidos justo debajo de la cintura" (Cunnington, 1990, p. 500)</p> <p>Esto hacía que la parte de atrás del vestido se abultara más, pues el exceso de tela debía ajustarse en la cola de este (<i>Walking dress</i>, s. f.)</p>
Dimensión estético-comunicativa	<p>Las enaguas, ahora visibles gracias a los lazos que levantan la falda, se podían encontrar adornadas con cintas, bordados, lazos, borlas y boleros a lo largo del dobladillo, revelando también colores y patrones llamativos, posibilidad potenciada por el efecto de la falda doble.</p> <p>Como se ha evidenciado, la falda (y las estructuras que le daban soporte) fue el elemento prominente de la época, donde se concentraba toda la atención y evolución en la producción de prendas, por lo cual la parte superior de los vestidos no marcó diferencias distinguibles en la década.</p> <p>En general, este conjunto y la ropa de mujer de la época consistían en un corpiño ajustado, variedad de estilos de mangas amplios y llamativos, y faldas anchas y largas. Los corsés se hicieron más cortos y menos ajustados, pues el volumen de las faldas cumplía con la misión de hacer más visualmente pequeña la cintura.</p>
Dimensión tecno-productiva	<p>Gracias a los avances tecnológicos del siglo, como la creación de la máquina de coser y la invención de las tintas de anilina (que ayudaron a incluir mayor variedad de colores al mercado masivo) el panorama de la producción de vestuario cambió radicalmente. ((Ed.) Fogg, 2020)</p> <p>Además, en 1856, se inventó la primera crinolina, la cual se deshizo de la necesidad de tener enaguas compuestas por exageradas cantidades de tela. Este artefacto, hecho de materiales como caña y acero, podía suspenderse de la cintura con cintas o ser cosido a las enaguas.</p> <p>En el caso de este vestido para caminar, al contar con mecanismos de lazos para levantar la falda, las enaguas se hacen visibles, lo cual demanda materiales más valiosos y elegantes, como cachemira, tafetán, alpaca, los cuales contaban con detalles bordados o enriquecidos con terciopelo (Cunnington, 1990)</p>
Símbolos y connotaciones sociales del objeto	<p>El hecho de que exista un mecanismo incorporado en las prendas para facilitar la incorporación y tránsito de las mujeres en la vida pública es un signo del cambiante panorama frente a la percepción del rol de la mujer en la sociedad.</p> <p>Esta adaptación también posibilitó visualizar los pies y tobillos de las mujeres, que usualmente se mantenían ocultos bajo extensas capas de tela. Al parecer, esta ocurrencia fue extremadamente fascinante para los hombres</p>

	<p>del momento, al ser una manera de desnudar el cuerpo femenino en espacios públicos.</p> <p>“Tales cambios, junto con la creciente moda de usar sombreros en lugar de gorros para el uso diario por parte de la nueva generación, coincidieron con una ruptura con la domesticidad pasiva. Pero parece que todavía no estaban dispuestas a sacrificar el tamaño dominante de la falda; “a pesar de las maldiciones de los maridos y padres de familia, las dimensiones de los vestidos de las mujeres no están disminuyendo”(Cunnington, 1990, p. 501)</p> <p>Al ser relativamente baratas, las crinolinas fueron una moda extremadamente popular y frecuente e hizo que las mujeres ocuparan cada vez más espacio en lugares públicos, haciéndolas sujeto a constante burlas. Sin embargo, su auge también supuso una negativa, pues al ser altamente inflamables, fueron responsables de la muerte de cientos de mujeres que las portaban.</p>
Roles de género que perpetúa o transgrede	<p>El hecho de que el vestuario del siglo XIX inmovilizara a tal nivel a la mujer, además de la diferenciación extrema entre vestuario femenino y masculino que la industrialización trajo consigo, llevo a consideraciones sobre la percepción del género en la época:</p> <p>“Los hombres eran serios (llevaban trajes oscuros y pocos adornos), las mujeres, frívolas (llevaban colores pastel, cintas, encajes y lazos); los hombres eran activos (su ropa les permitía el movimiento), las mujeres pasivas (su indumentaria inhibía el movimiento); los hombres eran fuertes (sus prendas realizadas o amplio pecho y hombros), las mujeres eran delicadas (sus vestidos acentúan sus caderas, sus hombros caídos y su suavemente redondeada silueta); los hombres eran agresivos (su ropa tenía unas líneas marcadas y definía claramente la silueta), las mujeres eran sumisas (su silueta indefinida, su ropa comprensiva)” (Roberts, 1977, citado por Entwistle, 2000, p. 179)</p> <p>Sin embargo, la creación de los vestidos para caminar, con lazos que recogen la falda, puede leerse como señal de un cambio en el paradigma: las mujeres requerían poder moverse aún al usar vestidos aparatosos, como herramienta de integración en la sociedad.</p> <p>De hecho, a partir de esta década, sí empezó a decrecer el uso de la crinolina, pero sería irresponsable adjudicarlo ciegamente a un cambio en la percepción del género. Según Cunnington:</p> <p>“Podemos atribuir la derrota final de la crinolina a tres factores: su carácter común, de modo que ya no significa rango social; la creciente actividad de las damas al aire libre; y el impulso de expresar simbólicamente un instinto sexual mediante curvas debido a los crecientes obstáculos para una forma más normal de satisfacción” (1990, p. 532)</p> <p>La satisfacción de la que la autora habla se vio reflejada en el estilo mediante el uso exagerado de cabello artificial y las nuevas técnicas para hacer las faldas estrechas y escasas.</p>

Uniforme militar estadounidense para mujeres en la Primera Guerra Mundial

Figura 10
Military Uniform



Nota. Adaptado de National League for Women's Service personnel at stretcher training, Fort Totten, NY, circa 1918. Brooklyn Public Library, Brooklyn, NY; *Women's Motor Corps of America Coat, 1917–1920* (Sammis, 2018)

Contexto histórico, geográfico, y sociocultural

La Primera Guerra Mundial, la cual inició en 1914, marcó el inicio del siglo XX de manera violenta. La llamada Gran Guerra involucró a todas las potencias mundiales, cuyas rivalidades previas y armamento de destrucción masiva (producto de la industrialización del siglo anterior), llevaron a una catástrofe en la que se vieron directamente afectadas 30 millones de personas. (Zeinert, 2001)

Este conflicto estuvo situado en el continente europeo, pero Estados Unidos se unió a los esfuerzos de la guerra en 1917.

No fue hasta 1918, cuando Alemania aceptó las condiciones del armisticio, que dio fin a la guerra.

Para las mujeres, el inicio de siglo y las condiciones que la guerra propuso marcó un cambio en su papel en la sociedad. Por una parte, con el siglo XX, las modas femeninas pasaron a ser más racionales y simples, ajustándose a sus nuevos roles profesionales como secretarias y administradoras y, en general, a una vida más agitada y activa en la esfera social.

Los avances e innovaciones representaron un cambio significativo en el cambio hacia la vestimenta práctica para el nuevo siglo, presagiando en cierta medida por su liberalismo y utilidad la eventual emancipación de la población femenina, tanto física como políticamente, y en la que la Primera Guerra Mundial también jugó su papel ((Ed.) Fogg, 2020, p. 205)

El uniforme por analizar, por su parte, pertenecía a *The Women's Motor Corps of America*, un voluntariado de mujeres conductoras y mecánicas, el cual se estableció a finales de 1917. Su función principal era transportar a enfermos y heridos, pero también podían encargarse del transporte de municiones e insumos para la guerra.

Dimensión funcional-operativa

La falda más corta (al tobillo) y de silueta amplia pero firme, ayudaba a la libertad de movimiento, haciéndola más práctica de lo habitual.

La diferenciación por uniformes ayudaba a distinguir claramente a que organización hacían parte las mujeres, otorgando también un sistema de rango similar al del ejército americano. En el caso de las Motor Corps: “La insignia azul oscuro es para menos de seis meses de servicio. El galón rojo es un galón de baja honorable que se usa al revés y en la manga opuesta según el reglamento” (Sammis, 2018, p. 87)

Las insignias, entonces, cumplen una función indicativa en el sistema del uniforme. En cuestión a los accesorios, por ejemplo, la gorra es ligeramente profunda, para acomodar fácilmente el cabello y taparlo con la prenda. Además, las polainas protectoras fueron diseñadas para usarse sobre botas cortas y brindar soporte y protección y, por último, los bolsillos militares estándares cuentan con pliegues de expansión, mejorando su capacidad de contención. ((Ed.) Fogg, 2020)

Dimensión estético-comunicativa

El uniforme militar para las mujeres de la época nace de una fusión entre la sastrería militar masculina y las tendencias femeninas de inicios de siglo XX, logrando un balance entre el carácter institucional y la vestimenta civil femenina.

Además de la función comunicativa de estandarizar visualmente a las mujeres de la corporación, los uniformes también crearon sentido de pertenencia e identidad entre las mujeres, aumentando la moral en tiempos de guerra.

La masculinización de los uniformes se justifica en la estética militar que requerían, lo cual se puede evidenciar en la corbata, que replica la del uniforme masculino.

Dimensión tecno-productiva

Según el artículo *Women's Motor Corps of America Coat, 1917-1920* (2018), este traje fue elaborado por *Franklin Simon & Company*, una tienda de departamento de Nueva York en la que se podía comprar el uniforme, hecho a la medida.

Sammis, autor del texto, también indica que el corpiño del traje no está forrado, y el conjunto fue cosido a máquina. Con respecto a los materiales:

El traje de dos piezas está cortado siguiendo las líneas del ya popular traje hecho a medida, pero está confeccionado con gabardina de lana verde militar en lugar de tweed, y presenta botones militares de metal en lugar de uno hecho de hueso o cuero ((Ed.) Fogg, 2020, p. 207)

Símbolos y connotaciones sociales del objeto

Como era requerido en tiempos de guerra, donde más de 4 millones de hombres americanos fueron reclutados, las mujeres blancas tomaron un papel más activo en los distintos oficios que la crisis demandaba lo cual, de manera predecible, causó revuelo en la población:

Mientras las mujeres jóvenes se ofrecían como voluntarias, algunos estadounidenses cuestionaban el alistamiento femenino. Aunque un gran número de mujeres ya no trabajaban sólo en su hogar, algunos estadounidenses todavía pensaban que era allí donde debían estar para estar protegidas del lado indecoroso de la vida. Cuando los críticos clasificaron los sitios de empleo fuera del hogar, decidieron que la industria textil no era saludable, la oficina era sospechosa y la Marina era inaceptable. (Zeinert, 2001, p. 42)

Sin embargo, el rechazo frente a la idea de mujeres enlistadas no detuvo a profesionales de clase media y alta a participar en distintas organizaciones que requerían de su servicio, como la Marina.

Los uniformes militares y masculinizados, entonces, cumplieron la función de evocar respetabilidad y atención del resto de los ciudadanos hacia las mujeres que los portaban. Así mismo, intensifica el sentido de pertenencia a la organización y disuelve la identidad individual.

Roles de género que perpetúa o transgrede

En este caso, conociendo el contexto y percepción del artefacto en su momento, se puede inferir que se instrumentaliza la masculinización del uniforme para evocar respetabilidad. La validación visual de su labor como voluntarias y ciudadanas ejemplares puede considerarse uno de los antecedentes los de la lucha por la igualdad de derechos entre mujeres y hombres, pues la labor de las mujeres a la causa revalorizó su rol en la sociedad. Por tanto:

Este impulso por un reconocimiento igualitario se vio reforzado aún más por los ecos de la vestimenta militar masculina en los uniformes, lo que ayudó a suprimir las distinciones de género al alinear a las mujeres más estrechamente con los valores masculinos del ejército (*Women's Uniforms*, s. f.)

En el artículo *Definition and Classification of Dress Implications for Analysis of Gender Roles*, el cual se ha aplicado en esta investigación para definir las tipologías del vestuario, Eicher y Roach-Higgins se refieren a los signos que connotan género en los uniformes militares, de manera que:

Cuando las mujeres han entrado en este reino tradicional de los hombres, generalmente se han adaptado a usar un uniforme preformado manteniendo al mismo tiempo las distinciones femeninas en las modificaciones del cabello o el color de la piel del rostro. Los uniformes, al cubrir el cuerpo, restan importancia a las características sexuales de quien los porta, al igual que los requisitos idénticos de color, textura, forma general y estructura (Eicher & Roach-Higgins, 1992, p. 21)

Ropa deportiva para tennis, portada por Suzanne Lenglen.

Figura 11

Suzanne Lenglen, France's foremost tennis player, playing in Forest Hill in the 1920s.



Nota. Adaptada de *Suzanne Lenglen, France's foremost tennis player, playing in Forest Hill in the 1920s*, de Rinhart, G (1921), *The Guardian*(2023)

Contexto histórico, geográfico, y sociocultural

Tras la victoria en la Primer Guerra Mundial, la década de los 20 se vio inmersa en una ola de nihilismo y consumismo desenfrenada. Las mujeres, quienes se adentraron a la vida pública mientras los hombres estaban en el frente, adoptaron hábitos usualmente reservados para los hombres.

Con respecto a la moda, el estilo flapper (la *garçonne*), materializó el ideal de mujer moderna. Las cinturas caídas, figuras delgadas, ruedos más altos y cabello corto fueron estilos atribuidos a Chanel, diseñadora que popularizó el estilo.

Sin embargo, no se puede adscribir los cambios en la moda de la época al impacto de la guerra, puesto que Paul Poiret, con sus influencias orientalistas, fue precursor de las prendas fluidas, cómodas y más naturales.

En general, la silueta se convirtió en una más atlética, lo cual se vio reflejado en los estilos de vida de la clase alta quienes, en pocas palabras, se obsesionaron con el deporte. En el caso de las mujeres el tennis fue particularmente popular y Jean Patou, encargado de vestir a la tenista

Suzanne Lenglen, la ayudó a convertirse en un nuevo ideal femenino, diseñando para ella la primera ropa especializada para el deporte ((Ed.) Fogg, 2020)

Dimensión funcional-operativa

Con este atuendo el diseñador Patou liberó a las mujeres de las limitaciones que la ropa que usaban al hacer deporte suponía. Los tejidos pesados y múltiples capas fueron reemplazadas por el concepto de “desnudez pública”, materializado en una falda de tablas a las rodillas blanca y un cárdigan sin mangas, usados sobre piernas cubiertas solo por medias veladas.

El conjunto, que permite la movilidad y flexibilidad necesaria para la práctica deportiva, es una evolución de la silueta garçonne. En el libro *The Story of Tennis* (1959) se habla del impacto que el diseño tuvo en la disciplina:

Suzanne adquirió fuerza y ritmo de tiro jugando con hombres, y para jugar un tipo de juego de hombres necesitaba libertad de movimiento. Se quitó el liguero y se sostuvo las medias con ligas por encima de la rodilla; se quitó la enagua y sólo llevaba una falda corta plisada; Se quitaron las mangas largas y se puso un elegante chaleco de manga corta. Su primera aparición en Wimbledon provocó muchos comentarios, pero el éxito de su conjunto hizo que otros lo adoptaran. (Abelarde,1959, citado por Koca & Öznan, 2017, p. 108)

Dimensión estético-comunicativa

Este estilo logró que la ropa deportiva usada de forma casual se volviera aceptable para las mujeres, algo que usualmente se reservaba a los hombres.

El color blanco, bastante común en la ropa de tenis, refleja la limpieza, elegancia y riqueza del deporte. La silueta andrógina y atlética, por su parte, apoyó la liberación y el ocio femenino, impulsando también un estándar de belleza de cuerpos más delgados y ligeramente bronceados.

Dimensión tecno-productiva

Dada la popularidad de sus estilos deportivos, Patou creó un departamento especializado en ropa deportiva dentro de su casa de moda.

Además, sus impulsos hicieron que las fábricas textiles obtuvieran alta demanda en los tejidos de punto, puesto que sus propiedades las hacen óptimas para las actividades al aire libre y otorgan una libertad de movimiento que otros textiles no ofrecen.

Símbolos y connotaciones sociales del objeto

Cuando Suzanne portó por primera vez este atuendo, de una naturaleza mucho más reveladora de lo que era acostumbrado en el tenis, fue un hecho escandaloso. Pero pronto, sumado a las evoluciones en la moda de la época, la tenista se convirtió en un referente de moda, incluso apareciendo en secciones de estilo de importantes revistas de moda.

La popularidad del estilo de Patou fue aplastante, “la ropa deportiva se ha desarrollado hasta tal punto que pueden ir a almorzar a los restaurantes de moda; de hecho, a menudo se usan hasta la hora del cóctel.”(Brooke. 1928, citada por Reddy, 2018)

Roles de género que perpetúa o transgrede

El estilo flapper de los años 20 es constantemente referenciado como uno de los primeros intentos de un estilo andrógino, por parte de las mujeres. No solo supuso cambios en las prendas, sino también en los gestos, comportamientos y moral de las jóvenes, quienes tenían una vida social y sexual más activa que nunca. Sin embargo, Steele dice que, aunque “la flapper con su pelo corto y vestido liso era considerada «masculina» en sus tiempos, el estilo tenía más que ver con lo juvenil que con la masculinidad o el androginismo (1985, citada por Entwistle, 2000, p. 195)

Por otro lado, Wilson compara las prendas de las mujeres con las de los hombres y concluye que el estilo de las primeras era mucho más racional y saludable que el de su contraparte:

Los hombres continuaron aprisionados en cuellos altos y rígidos, materiales pesados y trajes, ropa interior y botas ajustadas, sin mencionar los pantalones odiados por los reformadores del vestido, que creían que oscurecían la línea natural de la pierna además de impedir una ventilación suficiente. (Wilson, 2003, p. 218)

Power dressing

Figura 12

Orange worsted wool suit by Thierry Mugler 1985-1987



Nota. Adaptado de *Orange worsted wool suit by Thierry Mugler 1985-1987*, de Chase, J. (24 de enero de 2022) Olive Matthews Collection, Chertsey Museum [@ChertseyMuseum]

Contexto histórico, geográfico, y sociocultural

Conocida como la época de los excesos y la decadencia, los 80 estuvieron marcados por una explosión de excentricidad y color. Esta década fue dominada por una postura política conservadora, el libre mercado y el capitalismo extremo.

En cuestión de la moda, los 80 trajeron consigo un nuevo arquetipo, los yuppies, jóvenes profesionales en las grandes urbes del mundo. Por tanto, las grandes tendencias estuvieron enfocadas en el universo sartorial y business casual. El nuevo propósito de los consumidores de moda era “vestirse para el éxito”.

Para las mujeres, esto se tradujo en un nuevo ideal: “la glamazon perfectamente afinada y arreglada, caminando por la pasarela con sus tacones de aguja, representaba el poder y la sexualidad de la mujer de negocios contemporánea” ((Ed.) Fogg, 2020, p. 436)

Denominado power dressing, las mujeres empezaron a portar blazer con hombreras, accesorios atrevidos, colores vibrantes y peinados voluminosos, con el propósito de verse seguras y apropiadas de su sexualidad en ambientes laborales mayoritariamente masculinos. Margaret

Thatcher, elegida como la primera ministra mujer de Inglaterra en 1979, fue precisamente conocida por este estilo.

Thierry Mugler, diseñador del conjunto a analizar, fue conocido por su representación ultra sexualizada y dominante de la mujer, creando tensiones interesantes con el creciente movimiento feminista de la época.

Dimensión funcional-operativa

La silueta del blazer está destinada a resaltar y exagerar las curvas del cuerpo que las usa y, a su vez, mediante hombreras que se unen a las mangas tipo raglan, alude a hombros y brazos grandes, que transforman visualmente la anatomía de quien lo porta.

El acceso y cierre están dados por tres broches en la aletilla. Por otro lado, los cortes de la chaqueta acentúan la cintura mediante curvas, las cuales se encuentran con bolsillos que se asoman partiendo de la forma natural de la cadera.(Brown, 2012)

En general, esta dimensión del artefacto se preocupa por usar su estructura para construir un nuevo cuerpo, sin restringir los movimientos del usuario.

Dimensión estético-comunicativa

El conjunto se balancea entre una imagen castrante y seductora. Somete a aquellos a su alrededor mientras los seduce, resultando en una mujer que no solo triunfa en un ambiente de hombres, sino que se ve fantástica haciéndolo.

Thierry Mugler confecciona su traje para crear un arquetipo femenino estilizado: hombros cuadrados, cintura ceñida y caderas pobladas. Típicamente elaborado en colores fuertes, este conjunto parecía completamente moderno en su día. Esta falda corta y ceñida a las nalgas llamaba la atención, pero desafiaba a cualquiera a tocarla(Brown, 2012, p. 396)

Es importante añadir que este tipo de prendas entraron en conflicto con lo que muchos pensaban era propio de los ambientes empresariales. Según Molloy, quien hizo estudios sobre la etiqueta propia para la oficina, las mujeres necesitaban establecer un uniforme común, compuesto de traje de falda oscuro y una blusa en contraste. En su texto, explica que: “Si llegas a la oficina con un color exótico, serás la envidia de los fans de la moda con los que trabajas, pero los ejecutivos masculinos no confiarán en ti” (Molloy, 1978, p. 54)

Es evidente que sus consejos no fueron precisamente obedecidos por las empresarias modernas.

Dimensión tecno-productiva

El blazer naranja tiene una base textil de lana, está forrado con poliéster naranja y cuenta con 3 botones de presión en la perilla. La falda a la rodilla, por su parte, está hecha de lana negra.

Los yuppies daban alta importancia a que los materiales fueran de excelente calidad, para respaldar su posición social y económica. Por la misma razón, las marcas de diseñador aumentaron sus ventas.

Símbolos y connotaciones sociales del objeto

El concepto de *dressing for success* y, en consecuencia, el *power dressing* fueron contruidos en gran parte por el libro del mismo nombre de John T. Molloy, publicado en 1977. La investigación que se llevó a cabo en el texto explicaba cómo vestirse de una manera que reflejara autoridad y confianza.

Sin embargo, los consejos que escribió para las mujeres no se vieron precisamente reflejados en la moda, la cual tomó un rumbo contrario. Según Molloy:

La apariencia de imitación de hombre” no se refiere a verse dura o masculina... Cuando una mujer usa cierta ropa con colores o patrones masculinos, su feminidad se acentúa. Con frecuencia parece más diminuta. Y esto reduce su autoridad. Mis pruebas mostraron que algunos hombres encuentran sexy al "hombre de imitación". Otros hombres están completamente desanimados por esto. En cualquier caso, la autoridad de la mujer queda disminuida (Molloy, 1978, p. 28)

A pesar de sus advertencias, a partir de la mitad de la década los estilos de los hombres empezaron a tomar la misma ruta de los femeninos, mediante trajes a rayas, solapas y corbatas anchas.

Por otro lado, es importante añadir que el éxito de las hombreras y los atuendos estructurados se puede atribuir a la influencia de Michael Jackson, la Princesa Diana y Oprah en la cultura pop.

Finalmente, aunque el power dressing fue un estilo mainstream, fue adoptado por contraculturas y minorías lésbicas, quienes encontraron en el estilo andrógino un mensaje político. ((ed.) Steele, 2016)

Roles de género que transgrede o perpetúa

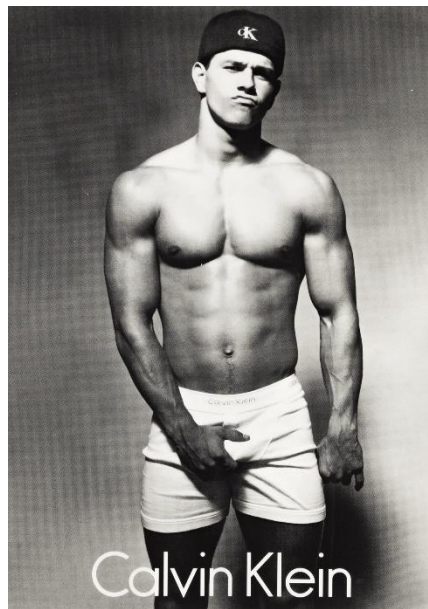
Este traje de Mugler, el cual obedecía a la tendencia de los 80, altera visualmente la anatomía de la mujer, resultando en un coqueteo entre la masculinización de su cuerpo y su sexualización.

En *The Fashioned Body: Fashion, dress and modern social theory*, Edwards habla de la naturaleza sexual del traje masculino, el cual ensancha los hombros y conecta la laringe con la entrepierna a través del cuello. Al apropiarse de la tipología de esta prenda, la sexualización de las mujeres se realiza de manera virtual, en un cuerpo que no poseen, pero aluden.

Calvin Klein Boxer Briefs

Figura 13

Calvin Klein, Marky Mark



Nota. Adaptado de *Calvin Klein, Marky Mark*, de Ritts, (1992), Swann Auction Galleries

Contexto histórico, geográfico, y sociocultural

Como se mencionó en el análisis anterior, los años ochenta se distinguieron por su opulencia y excesos, y las prendas masculinas no fueron la excepción. Esta década representó una ruptura de las masculinidades tradicionales (residuos de la Gran Renuncia Masculina) con el nacimiento de representaciones más sexuadas del cuerpo masculino.

El *New Man* que propuso la década cambió por completo la percepción que los hombres tenían sobre su propio cuerpo, lo que impulsó a que adoptaran hábitos de consumo normalmente asociados a lo femenino. La circulación del nuevo hombre se gestó en cuatro lugares clave que

según Sean Nixon fueron “la publicidad televisiva, los anuncios de la prensa, las tiendas de ropa y las revistas para hombres” (Entwistle, 2000, p. 198)

Fue precisamente a través de estos medios que la línea de ropa interior masculina de *Calvin Klein*, lanzada en 1982, se popularizó y se cimentó como icónica en la industria. Es importante aclarar que, aunque la fotografía de Mark Wahlberg que se está analizando es de 1992, todos los fenómenos involucrados en su concepción se adjudican al sentimiento cultural ochentero.

Dimensión funcional-operativa

El bóxer brief nace como una combinación del largo del bóxer con el ajuste del brief. En el caso de los bóxer brief de Calvin Klein, se caracterizaron por tener mayor ajuste en el posterior (para resaltar los glúteos) y priorizar la sensualidad sobre la practicidad. Es decir, la función principal del producto es resaltar los genitales, más que concentrarse en el confort. (*A brief history of men's underwear*, s. f.)

Sin embargo, la base textil del producto sí aportaba a la comodidad del usuario al usarlo, puesto que:

Al igual que los calzoncillos deportivos que se desarrollaron durante el período de entreguerras, se diferenciaban de los boxers tejidos tradicionales porque estaban hechos de algodón tejido (como los calzoncillos) y por lo general contenían un porcentaje de spandex (o Lycra) tejido en la tela para darle un elemento de estiramiento para mayor comodidad (Cole, 2010, p. 118)

Dimensión estético-comunicativa

Además de encargarse de resaltar los genitales, tanto por su construcción como por su destellante color blanco, la ropa interior masculina de Calvin Klein se destacaba por un detalle vital: el logo de la marca se encontraba tejido repetidamente en las pretinas de las prendas.

Este detalle se convirtió en una jugada publicitaria ganadora cuando se popularizaron imágenes del rapero Mark Wahlberg usando jeans descaderados, los cuales exhibían la pretina de sus bóxer Calvin Klein.

Aunque el estilo de los jeans caídos se adjudica a la comunidad afroamericana de los noventa, fue el rapero blanco el que se convirtió en protagonista de la campaña de Calvin Klein

(Fig. 15) que popularizó la ropa interior con logos, tanto en otras marcas de esta tipología como en los atuendos de los jóvenes alrededor del mundo (Cole, 2010).

Dimensión tecno-productiva

Los principales factores de producción de la ropa interior de Calvin Klein, en sus inicios, era su uso de jacquard tejido con el logo de la marca para la pretina de sus productos, así como la construcción de tejidos de algodón y spandex para la base textil de la ropa interior. Otro factor importante es que trabajaban con la misma empresa de manufactura de su competencia Jockey, quienes solían ser líderes en el mercado global.

Símbolos y connotaciones sociales del objeto

Anteriormente se había hablado de los cambios de percepciones de la masculinidad que se gestaron en los años ochenta, especialmente sobre como las representaciones del cuerpo de los hombres se erotizaron en medios publicitarios y de comunicación.

En el caso de Calvin Klein, la publicidad y el culto al cuerpo masculino fueron claves para el éxito de su línea de ropa interior. En primer lugar, la marca generó revuelo con su campaña del atleta olímpico Tom Hintnaus, donde los ángulos de la fotografía no dejaban lugar a duda del erotismo que buscaban construir y, en los noventa, con la campaña en la que Walhberg se agarra los genitales a través de sus bóxer brief.

La combinación de enfoque en los genitales y músculos que caracterizaban a la marca lograron que las ventas escalaran exponencialmente, mientras aportaban a la “aparición de una erotización más abierta de la forma masculina, particularmente con relación a la mirada femenina (opuesta a la mirada homosexual)” (Entwistle, 2000, p. 198)

Por tanto, aunque se puede decir que estas fotos fueron bastante populares entre los hombres gay, el verdadero hito fue que las campañas lograron captar a mujeres y hombres hetero de una manera que la ropa interior masculina no había logrado antes.

Es decir, a pesar de la gran carga homoerótica de estas propuestas, se mantuvieron lo suficientemente ambiguas como para apelar a todo tipo de consumidor.

Roles de género que perpetúa o transgrede

El nuevo hombre de los ochenta, la percepción que tiene sobre su cuerpo, sus patrones de consumo y su representación en los medios, cambiaron completamente el paradigma de la moda masculina y las consideraciones alrededor del cuerpo que viste. Según Valerie Steele, en *Fetish: fashion, sex and power*:

El surgimiento de la ropa interior masculina como moda refleja el cambio de roles de los hombres y una continua ruptura de los tabúes sexuales. Sin embargo, todavía existe un tabú contra la exposición del pene, por lo que la exposición de la ropa interior es lo más cercano que se puede llegar a la desnudez masculina. También está el factor estilo. La moda se ha vuelto cada vez más consciente del cuerpo y la ropa interior sugiere el cuerpo más de cerca que cualquier otra prenda (Steele, 1996, p. 129)

Además, la transgresión de roles de género no se gestó únicamente en el producto, sino también en su representación visual y cultural a través de la publicidad. Por ejemplo, se podría decir que, si la marca Calvin Klein no hubiera propuesto esa versión erótica de masculinidad que se ha analizado, su impacto en la industria de la ropa interior no habría sido el mismo.

3.3 Códigos que construyen género: elementos generizados dentro de las prendas

Con esta categoría se pretende abordar un análisis de los mecanismos, insumos, materiales, técnicas y modelos de producción que connotan género en las prendas. Como tal, se busca rastrear la incidencia que el género puede tener en las operaciones del vestido funcional (con relación al cubrir, dar acceso, sostener y ajustar al cuerpo) y, en consecuencia, cómo modifican la experiencia de uso del usuario. Es decir, si es posible o no que las operaciones del vestuario varíen según los cuerpos que viste y su género.

Esta categoría permite comprender el objeto como un conjunto compuesto de la suma de partes que, tanto por sí solas como llevadas al conjunto, construyen significado. En general, es un estudio de la naturaleza del género en las prendas, para lograr entender los elementos y códigos que la componen. La necesidad de este tipo de análisis reside en que “hacer visible el género en la vida social es un proyecto político porque el poder del género sólo permanece mientras el género permanezca invisible” (Kimmel, p. 2, citado por Whalen, 2000, p. 186)

Por otro lado, es importante aclarar que, al hablar directamente de la morfología, composición y materialidad de la prenda, es necesario reconocer la relación que tiene con el cuerpo del usuario y, por tanto, los atributos biológicos del sexo que se suelen adjudicar a determinada expresión de género.

Entonces, aunque en la investigación se reconoce que existe una discontinuidad entre el fenómeno cultural del género y el sexo biológico, es preciso recordar que las prendas dentro del sistema moda no suelen disrumpir el binarismo hegemónico de género.

Con respecto a la selección de las prendas a analizar el criterio principal era que estas contaran con elementos que afectan las operaciones de uso o el aspecto de quien las porta, en relación con su género. Para delimitar la recopilación, se priorizan las prendas dentro del sistema moda de las que se conoce información sobre su origen y composición, y se optó por la elección de artículos que pertenecieran a dos usuarios adultos, una mujer y un hombre.

Las categorías para el análisis multidimensional de la cultura material, en este caso, incluyen una descripción de la prenda a la que pertenece el elemento a analizar, la cual acompaña la foto de la prenda. Así mismo, se realiza una descripción global del elemento, su función y su correspondencia anatómica en el cuerpo.

Además, en congruencia con la variable anteriormente abordada, se incluye un análisis de las dimensiones funcional-operativa, tecno-productiva y estético-comunicativa del elemento. Finalmente, se determinan y justifican las connotaciones generizadas que el elemento propone dentro de la prenda.

La propuesta de esta categoría de análisis retoma algunas de las nociones abordadas en el artículo *Gender, Clothing Fasteners, and Dress Practices in Houston's Freedmen's Town, ca. 1880–1904*, el cual establece el potencial connotativo que los mecanismos de sujeción de las prendas pueden tener, pues la autora narra que:

Entre 1880 y 1904, los residentes afroamericanos de Freedmen's Town en Houston, Texas, fueron enterrados en el cementerio de la Tercera Ciudad Nueva. Utilizando un conjunto de cierres de ropa recuperados durante las excavaciones del cementerio, intento identificar patrones de uso e interpretar los tipos de conjuntos de ropa representados entre hombres y mujeres. (Franklin, 2020, p. 2)

El estudio de Franklin se concentra en este tipo de insumos porque, por su composición, son comúnmente los únicos restos arqueológicos que evidencian lo que las personas tenían puesto al ser enterradas. Como resultado, el artículo arroja diversos tipos de categorización de botones, cierres de puños y cuellos, hebillas y herrajes, cierres de gancho y ojal, y ganchos.

Esta investigación, que busca patrones generales de uso de sujetadores por género, demuestra que tipificar las prácticas del vestido según el tipo de insumos utilizados para prendas femeninas y masculinas permite relacionar materiales, operaciones, tipologías, tipos de sujeción y correspondencia anatómica de este tipo de elementos con el cuerpo generizado.

Es por tanto que, el fin último de la categoría *Códigos que construyen género: elementos generizados dentro de las prendas*, es diseñar un sistema de categorización de elementos generizados en las prendas, si es posible.

Aplicación del método

Tabla 3

Análisis multidimensional de la cultura material

Análisis multidimensional de la cultura material	
Prenda femenina	

Chaleco crochet



Descripción de la prenda	Chaleco marca <i>Top's</i> elaborado en lana acrílica mediante la técnica de crochet.
Elemento	
	Tejido crochet
Descripción del elemento	Crochet como método de producción de prendas. Esta técnica de tejería manual consiste en el uso de un gancho para hacer puntadas entrelazadas de hilo, en forma de bucles. Por la naturaleza de las puntadas, este tipo de técnica es completamente artesanal, ya que hasta el momento no puede ser replicada por ninguna máquina.
Función del elemento	Construcción de tejidos

Correspondencia anatómica	Cubre el torso
Dimensión funcional-operativa	<p>Al no ser ajustada al cuerpo, esta prenda no sigue las líneas naturales del cuerpo, sino que se sostiene de los hombros y cae sobre el torso en una silueta holgada.</p> <p>Para acceder la prenda, esta cuenta con un par de tiras que unen el frente delantero, que se puede atar y desatar para ajustarla al pecho.</p>
Dimensión estético-comunicativa	<p>El motivo floral y el diseño intrincado del tejido construyen una malla que cubre el cuerpo, pero a su vez permite ver a través de la prenda, por los agujeros en el patrón. En este caso el diseño pareciera incluir puntadas como el punto alto, medio alto, doble, triple y cadeneta.</p> <p>Al ser considerada una práctica matronal, típica de mujeres de la tercera edad, las prendas en crochet pueden dar una apariencia tradicional y hogareña.</p> <p>En este caso, el color morado mantiene una apariencia llamativa en la prenda.</p>
Dimensión tecno-productiva	<p>El crochet, al ser una técnica artesanal, suele ser un proceso que requiere mucho tiempo, por lo cual sus costos de producción tienden a ser elevados.</p> <p>Sin embargo, al conllevar el uso de un material único, el hilo, es un proceso que no consume muchas herramientas y diversidad de insumos.</p>
Connotaciones generizadas del elemento	<p>Dentro de la disciplina del diseño, se ha priorizado el estudio de los métodos de producción industriales sobre los artesanales. Este sesgo ha invisibilizado directamente las prácticas de diseño favorecidas por las mujeres a través de la historia, pues:</p> <p>“Para muchas mujeres, los modos de producción artesanal eran los únicos medios de producción disponibles, porque no tenían acceso a las fábricas del nuevo sistema industrial ni a la formación ofrecida por las nuevas escuelas de diseño. De hecho, la artesanía brindó a las mujeres la oportunidad de expresar sus habilidades creativas y artísticas fuera de la profesión del diseño dominada por los hombres. Como modo de producción, se adaptó fácilmente al entorno doméstico y, por tanto, era compatible con el papel femenino tradicional.” (Buckley, 1986, p. 7)</p> <p>Estas nociones, que definen a las artes decorativas como femeninas, resultan en que el uso y creación de estos artefactos sea relegado principalmente a las mujeres.</p>

Dobladillo fruncido/ enrollado (*lettuce hem*)

Fig. 18

Ruedo con dobladillo fruncido



Es una puntada de fileteadora que utiliza 2 hilos, la cual se realiza enrollando y sobreorillando la tela. Su uso es para telas ligeras, como el lino, la gasa o la organza; pero funciona mejor en los tejidos de punto o en telas con elongación, puesto que mantienen mejor el efecto ondulado que la puntada genera en las prendas.

Dimensión funcional-operativa

Evita que las telas se deshilachen y suaviza las terminaciones que tendrían contacto con la piel. A su vez, la densidad de la puntada la hace resistente y los hilos texturizados con elongación generan, en sí, un ruedo con mayor capacidad de ser estirado y recuperar su forma.

Dimensión estético-comunicativa

Esta puntada, conocida en inglés como *lettuce hem* crea en las prendas, precisamente, una apariencia similar a la de una hoja de lechuga. Este tipo de ruedo fue inventado en los setenta por el diseñador afroamericano Stephen Burrows:

Como diseñador, a Burrows le encantaba celebrar y exagerar las costuras y los hilos coloridos en lugar de ocultarlos tradicionalmente, y al principio de su carrera la puntada en zig-zag se convirtió en su estilo característico. Para concebir su característico *lettuce hem* fue pionero en una puntada en zig-zag estrecha y cerrada (Lawrence, 2020)

Es común que este tipo de puntadas, al ser decorativa, se realice con un color de hilo en contraste a al color de la prenda.

Dimensión tecno-productiva

Dependiendo de la base textil, esta puntada puede llevar hilos texturizados en poliéster, que garantice una elongación suficiente para no romperse.

Además, al tratarse de una operación simple, se reducen los tiempos de producción. Esta operación permite una manipulación más sencilla de textiles que suelen conllevar un grado de complejidad alto en acabados de confección.

Connotaciones generizadas del elemento

Esta puntada, cuyo efecto ondulado cumple un fin decorativo, se encuentra principalmente en el vestuario femenino.

Su uso está ligado a tipologías de prendas como faldas, vestidos y, más recientemente, *crop tops*, lo cual obedece, generalmente, a usuarios femeninos.

Sin embargo, la naturaleza ornamental que el dobladillo fruncido posee es lo que connota en él su feminidad. En el campo del diseño, el ornamento ha sido considerado un dominio intrínsecamente femenino; el cual escapa “el buen diseño” propuesto por el funcionalismo modernista, corriente que cuestionaba los adornos decorativos sin significado (Negrin, 2006).

Cremallera Invisible

Fig. 19 y 20

Cremallera invisible negra de nylon 20 cm



Dimensión funcional-operativa

Como otro tipo de cremalleras, su función es permitir el acceso y cierre de las prendas. Sin embargo, suele ser encontrada en prendas con mayor ajuste al cuerpo y del universo formal/ casual, puesto que los dientes y costuras que lo unen a la prenda enfrentan el interior de la prenda.

Dimensión estético-comunicativa

La función estética del cierre reside en su discreción, en su carácter de “invisible”. El mecanismo no es notorio en el exterior de la prenda, solo el tirador que permite abrir y cerrar queda expuesto. El color del cierre, en este caso, es negro, pero usualmente se encuentra en múltiples opciones de colores.

Dimensión tecno-productiva

Los dientes del cierre, al ser en espiral y más pequeños que los del resto de cremalleras, tienden a dañarse con mayor facilidad. Así mismo, este tipo de cremalleras son proclives a engancharse con la tela, puesto que la distancia entre los dientes y la tela de la prenda es muy pequeña.

Sin embargo, la operación para confeccionar un cierre invisible suele ser más rápida, pues no requiere muchas costuras. La máquina plana debe adecuarse con un pie especial para cremalleras invisibles.

Connotaciones generizadas del elemento

La cremallera invisible es un insumo que suele encontrarse en vestidos, faldas y pantalones de tipología femenina. Suele ser utilizada en prendas ajustadas o que requieran la discreción en el acceso/cierre que este insumo aporta.

Su uso, entonces, se relaciona con la apariencia formal femenina por excelencia. A este respecto Eicher y Roach-Higgings comentan que:

A finales del siglo XX, en áreas donde la tecnología está altamente desarrollada y el sistema económico está sustentado por una sociedad mayoritariamente de cuello blanco, la presencia biológica del trabajador de cuello blanco se ha visto disminuida por la forma y el volumen de su traje de negocios que enmascara los contornos de su cuerpo. En comparación, la forma y el volumen (en proporción al tamaño del cuerpo) de la vestimenta de negocios de las mujeres revelan los contornos del cuerpo más que la vestimenta de los hombres (Eicher & Roach-Higgings, 1992, p. 20)

Escote profundo V

Fig 21.

Escote vestido mini



Dimensión funcional-operativa

El cuello en V es una línea estilística que juega un gran papel en llamar la atención a la zona frontal de la prenda. Para su correcta adecuación al cuerpo debe considerarse su profundidad y los ángulos del pecho por donde debe cruzar.

El escote debe asegurar que las líneas de diseño contengan el busto y sea lo suficientemente ajustado como para mantenerse en contacto constante con el pecho, es decir, que ningún movimiento desnude el cuerpo inintencionalmente.

Dimensión estético-comunicativa

En el caso de este vestido, la profundidad del escote baja hasta el contorno submamario, 30 cm debajo del hombro. El dramatismo del escote culmina en un herraje circular, demostrando que la prenda busca llevar atención al busto.

El estudio de este estilo implica analizar el vestido que “desviste”, es decir, hablar de la ausencia del artefacto en puntos clave.

Dimensión tecno-productiva

Las condiciones tecno productivas de la prenda no se ven demasiado afectadas por los diferentes estilos de escote que existen. En realidad, un escote V es considerablemente sencillo de

llevar a cabo en procesos de confección y patronaje, pues elimina la necesidad de unir cuello a la prenda.

La profundidad del escote, sin embargo, puede implicar mayor desperdicio de tela, pero nada lo suficientemente agravante como para perjudicar la producción.

Connotaciones generizadas del elemento

El escote pronunciado, independientemente de su silueta, ha sido un elemento recurrente en la historia del vestuario femenino y, evidentemente, tiene una estrecha relación con el busto y su desnudez.

Sin embargo, sería un error adjudicar una única intención comunicativa en el desvestir o acentuar el busto, pues es una práctica que ha trascendido periodos geográficos y culturas diferentes. Al respecto, Reynolds dice que:

Es importante recordar que, aunque muchos aspectos de la moda femenina son más atrevidos en los tiempos modernos que en el pasado lejano, en muchas localidades europeas la exposición de los senos durante el período del Renacimiento superó con creces lo que es común hoy en día... De hecho, hasta el período victoriano, moralmente represivo, los escotes muy pronunciados estaban de moda en toda Europa. De hecho, los pezones expuestos aparecían con frecuencia en las placas de moda francesas del siglo XVIII (Duncan, 2012). (Reynolds, 2017, p. 117)

En la actualidad, aunque las prendas con escote profundos siguen estando presentes, sus connotaciones se agudizan al contemplarlas frente al universo formal masculino. En *Dress, Gender, and the Public Display of Skin*, Eicher escribe que:

En el caso del traje de negocios (...) las formas del cuerpo de los hombres quedan ocultas a la vista. Usan capas de ropa: ropa interior, camisa, chaqueta, pantalones, calcetines y zapatos que cubren su cuerpo desde el cuello para abajo, dejando solo la cabeza y las manos expuestas (Eicher, 2001, p. 243)

Como resultado se podría decir que, en la esfera pública, los cuerpos femeninos se sexualizan y redefinen constantemente mediante el vestuario, mientras la sexualidad del cuerpo masculino se da por sentada.

Corte princesa

Figura 14

Corte princesa



Los cortes son notorios tras la unión de las piezas delanteras, las cuales mediante su patronaje reemplazan las pinzas que moldean la prenda al cuerpo, especialmente al busto.

Dimensión-funcional-operativa

Estos cortes le dan a la prenda la horma necesaria para ajustarse correctamente a los volúmenes y curvas naturales del cuerpo de los usuarios. Se utilizan principalmente en prendas cuyo textil no tenga elongación.

Dimensión estético-comunicativa

El corte princesa crea un par de líneas limpias de busto a cintura, en reemplazo de múltiples pinzas en todo el corpiño. (Morton, s. f.)

Este mecanismo enfatiza las curvas naturales del cuerpo femenino y, como su nombre indica, es una silueta relacionada con la realeza.

Dimensión tecno-productiva

Aunque su uso puede implicar mayor consumo de tela y requiere la transformación de los patrones básicos de corpiño, este corte elimina la necesidad de pinzas y las operaciones

relacionadas. En este caso, la prenda es forrada, por lo cual el corte solo requiere máquina plana para ensamble y para el pespunte a 1/16”.

Connotaciones generizadas del elemento

La función de estos cortes es, esencialmente, permitir preformar el corpiño a los volúmenes que los cuerpos con busto requieren.

Por sí mismo, el cuerpo biológico con busto no exige ser percibido como un género específico. Sin embargo, como advierte Butler, la matriz heterosexual “da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer)”(Butler, 1990, p. 292).

Es así como, comúnmente, se relaciona al cuerpo con busto con lo femenino. En consecuencia, estos cortes, que enfatizan el volumen del busto, se suelen usar precisamente en prendas que buscan connotar la feminidad.

Bolsillo delantero de pantalón masculino

Figura 15

Bolsillo de pantalón



Figura 16
Bolsillo de pantalón



Dimensión funcional-operativa

El bolsillo cumple la función de cargar y guardar artículos. Su apertura es lo suficientemente ancha como para poder ser accedido fácilmente.

Sus dimensiones permiten guardar los objetos estándar que un usuario puede llevar, como un *smartphone*, billetera o llaves.

Dimensión estético-comunicativa

Al ser, esencialmente, una bolsa de tela que se une al interior de la prenda, la única parte visible del bolsillo es la “vista de bolsillo”. Esta parte consiste en unas pequeñas solapas hechas de la tela principal del pantalón, que se encargan de mejorar la apariencia del mecanismo.

Por otro lado, el forro del bolsillo es una tela en algodón de color crudo, lo cual suele ser el caso para este mecanismo.

Dimensión tecno-productiva

Los bolsillos, al ser un mecanismo interno, suelen realizarse en textiles sin acabados sofisticados, simplificando las operaciones y reduciendo costos. Para su confección se hace uso de la máquina plana y fileteadora.

Usualmente, cuando se trata de producciones de moda rápida, los bolsillos son los primeros mecanismos en ser eliminados, para minimizar costos y tiempos de producción.

Connotaciones generizadas del elemento

Las connotaciones generizadas de los bolsillos provienen de su capacidad como contenedores en relación con sus dimensiones.

Tanto movimientos feministas como académicos de la industria han cuestionado la poca capacidad para guardar cosas que los bolsillos proveen en el vestuario femenino. En el artículo *The Power of Pockets*, Duprey denuncia el dominante masculino que los bolsillos imponen, y escribe que:

Las bolsas son el medio en el que se puede ver visualmente la desigualdad. Sin bolsillos no hay canal para guardar y transportar dinero o cualquier otro objeto. Los bolsillos son el espacio vestido entre el cuerpo privado y el mundo público y actúan como el umbral entre estas dos cosas (Duprey, 2014, p. 5)

Es importante recalcar que los bolsillos como artefacto político no son un tema de discusión reciente. En un artículo de New York Times de 1899, un filósofo teoriza que:

Suponiendo... que Adán y Eva comenzaron sus vidas sin bolsillos, me parece que la diferencia en el progreso de los sexos hacia los bolsillos ilustra y prueba la superioridad del varón. Los bolsillos del hombre se han desarrollado, mejorado y aumentado con los avances de la civilización (citado por Friedman, 2023)

Perilla camisa con botones

Figura 17

Perilla camisa con botones



Dimensión funcional-operativa

La perilla con botones, utilizada en las camisas, permite el acceso y cierre de la prenda. Los botones se distribuyen desde el cuello hasta un poco encima del ruedo de la camisa, sobreponiendo los frentes delanteros mediante un mecanismo que le da estabilidad a la prenda.

Los botones, de cuatro agujeros, permiten una costura de mayor sujeción y los ojales miden unos milímetros menos que los botones, para poder deslizarlos y sostenerlos con firmeza, dando seguridad.

Dimensión tecno-productiva

Los botones son fabricados en variedad de colores, materiales, tamaño y acabados. En este caso, la camisa a analizar cuenta con botones de color sólido, blanco, lo cual otorga un contraste frente a la base textil estampada.

Los botones también reflejan un acabado perlado, y tienen un grabado que indica el nombre de la marca en su superficie.

Dimensión tecno-productiva

Para asegurar que el mecanismo sea duradero y funcional, la perilla que sostiene los botones tiene entretela que refuerza el centro de la prenda. El estilo de la perilla es de un frente dobladillado, es decir que está integrada a la prenda (Keers, 1987)

Los botones, por su parte, son ligeros y más pequeños, puesto que las telas ligeras suelen requerirlo así. Tanto los ojales como los botones están confeccionados en máquinas industriales, una práctica común en la producción masiva de prendas.

Connotaciones generizadas del elemento

La diferenciación generizada de este mecanismo se relaciona con su posición en la prenda. Tradicionalmente, los botones de las camisas de tipología masculina se abotonan izquierda sobre derecha, mientras las femeninas suelen abotonarse en el sentido contrario.

Existen varias teorías que buscan explicar este fenómeno. Según Moore:

Cuando se inventaron los botones en el siglo XIII, eran, como la mayoría de las nuevas tecnologías, muy caros...Las mujeres ricas de aquel entonces no se vestían solas, sino sus criadas. Como la mayoría de las personas eran diestras, esto hacía que fuera más fácil para alguien que estaba frente a ti abrocharte el vestido (entrevistada por Finney, 2016)

En el caso de los botones de los hombres su ubicación se relaciona a razones militares, pues tenerlos a la derecha permitía que abrieran el abrigo con la mano izquierda y sacaran su espada del otro lado de la cadera con la mano derecha.(Hackler, 1985)

Esta diferenciación se preserva por costumbre, es decir, no existe actualmente una necesidad para que las posiciones de los botones varíen según la tipología masculina o femenina de un producto.

Pliegue y locker loop de camisa

Figura 18

Pliegue y locker loop, ubicados en la espalda de una camisa de botones



Pliegue en “caja” de 3,5 cm de ancho y locker loop de 5 cm de largo en el centro espalda, embonados en la almilla. El pliegue permite que la prenda se adapte mejor al cuerpo, otorga mayor amplitud en la tela y así facilita en movimiento. El bucle (locker loop) está ahí para poder colgar la prenda sin necesidad de un gancho.

Dimensión funcional-operativa

Este mecanismo consiste en dos pliegues que crean una pinza rectangular de tela que corre a lo largo del centro de la espalda, lo cual le da amplitud a la prenda si un movimiento lo exige. Es especialmente adecuado para cuerpos anchos o inclinados, ya sea personas de tallas grandes, postura encorvada o musculosas.

El bucle, por su parte, no atiende las operaciones de vestir la prenda sino de su almacenamiento. Colgar este tipo de camisas es vital para no generar arrugas en el textil.

Dimensión estético-comunicativa

Con respecto a las camisas de botones, una prenda clásica, este estilo de pliegue suele considerarse más informal, por lo cual se asocia con camisas de manga corta o casuales.

Aunque los pliegues surgieron por necesidades ergonómicas, se suelen desarrollar distintos tipos de diseños que cambian completamente la apariencia de la espalda de la prenda. Sumando el *locker loop*, se le da una apariencia *Ivy*, un estilo americano que surgió de la vida universitaria.

Dimensión tecno-productiva

El pliege en “caja” suele ser favorecido en prendas ready-to-wear, o listas para usar, pues facilitan que la camisa se adapte a mayores tipos de cuerpos. Además, la confección de estos dos pliegues centrados es más rápida y sencilla que las otras opciones comunes en prendas formales, y solo requiere el uso de la máquina plana industrial.

Connotaciones generizadas del elemento

Los pliegues en “caja”, se asocian al tipo de anatomía del usuario de las prendas y, como los hombros anchos que los requieren suelen ser un código corporal de masculinidad, este desarrollo puede tener cargas simbólicas asociadas.

Con respecto al bucle que acompaña al pliege, apareció por primera vez en los años sesenta en la marca de menswear GANT, la cual propuso esta solución para que los estudiantes pudieran colgar sus camisas en los cambiadores de las universidades (De Souza, 2017) Por ejemplo, una publicidad de Chreighton Shirtmakers de 1962, escribía:

¡No sirve de nada el bucle de esta camisa de Creighton! Excepto en el locker room (a los deportistas les encanta). Tú también. Todas las camisas Creighton tienen detalles adicionales como el botón trasero del cuello para mantener la corbata recta... y la espalda plisada para un ajuste perfecto y comodidad...(Graham, 2010, p. 71)

También se cuenta que los locker loops se convirtieron en un símbolo romántico, pues los hombres le quitaban el bucle a sus camisas para mostrar que estaban en una relación amorosa (De Souza, 2017).

Aunque son elementos que pueden encontrarse (no comúnmente) en prendas de tipología femenina, su origen y función está fuertemente relacionada a connotaciones de movimientos masculinizados y desarrollos sartoriales de tipología masculina.

Bolsillo de pecho de blazer

Figura 19
Bolsillo de pecho



Dimensión funcional-operativa

Este bolsillo tipo ribete cuenta con un compartimiento interno sobre el pecho. Sin embargo, por costumbres y cuestiones de etiqueta, se suele reservar únicamente para guardar pañuelos y el resto de los artículos se ubican en los bolsillos internos del saco.

El bolsillo, por sí solo, hace alusión a su posibilidad de contener y llama la atención al área del pecho en la que está ubicado.

Dimensión estético-comunicativa

Como tal, su sistema es principalmente interno, por lo que la única área visible de este en la chaqueta es el ribete, el cual está fabricado en el mismo material.

Por tanto, la dimensión estética de este mecanismo suele depender del sistema que conforma con el pañuelo que se suele guardar en él, y que puede variar en patrones, materiales, colores y tipos de dobleces.

Dimensión tecno-productiva

El ribete del bolsillo está fabricado en la misma tela de lana del exterior de la chaqueta e internamente requiere el uso de entretela fusionable para darle estructura.

Internamente el bolsillo está hecho de la misma tela del forro de la chaqueta, un poliéster con apariencia brillante. Todas las operaciones para la confección del bolsillo están hechas en máquina plana, pero las costuras no son visibles.

Connotaciones generizadas del elemento

El bolsillo sobre el pecho y su uso en el universo sartorial (especialmente el sistema que forma con el pañuelo) es un signo tradicional de masculinidad.

Los manuales de conducta del siglo XVI indicaban que era necesario ocultar las funciones corporales, como limpiarse la nariz, por lo cual los bolsillos se convirtieron el lugar predilecto para los pañuelos (Purbrick, 2014).

Para el siglo XIX, con la popularización de los trajes, los pañuelos se transfirieron a los bolsillos del pecho, para evitar que se ensuciaran con otros artículos que el hombre podía llevar en sus bolsillos. El pañuelo limpio se convirtió, entonces, en un signo de respetabilidad y para el siglo XX la diversidad en estilos y dobleces lo hizo una pieza crucial en la apariencia.

La importancia de los bolsillos como mecanismo lleno de símbolos es descrito en el texto *Hands Deep in History: Pockets in Men and Women's Dress in Western Europe, c. 1480–1630*:

Aunque tendemos a pensar que la identidad de una persona se expresa a través de los aspectos más externos y visibles del vestido, los bolsillos demostraban la individualidad de quien los usaba a través de su contenido y la cuestión misma de su inclusión en las prendas, ya que permitían a las personas un espacio en su ropa que era verdaderamente suyo para utilizar en cualquier momento (Unsworth, 2017, p. 165)

De manera similar, Purbrick describe el pañuelo como mediación entre el usuario y el espacio que ocupa:

Los pañuelos, que se sostienen en el espacio entre diferentes dominios materiales, manifiestan una vida interior a un mundo exterior. Median lo físico y lo moral, lo privado y lo público, lo personal y lo político. Los sentimientos, deseos o necesidades de una persona se llevan y se guardan con bastante cuidado en un pañuelo: puede mostrar cortesía, demostrar amor o dolor; puede pedir simpatía (Purbrick, 2014, p. 117)

Aunque los pañuelos han sido reemplazados en la dimensión funcional por los desechables, en ocasiones formales el pañuelo de tela se preserva como pieza estilística para el vestuario masculino.

Franela con patrón de tartán

Figura 20

Camisa con textil tartán



Dimensión funcional-operativa

La franela de algodón es un textil suave, de peso mediano, con un acabado cardado. La suavidad se genera cuando se cepilla el material durante el proceso de producción, lo que hace que las diminutas fibras se eleven ligeramente.

Este acabado cumple la función de mantener el cuerpo cálido, porque el cepillado le permite al textil una mejor retención del calor. La franela de algodón es conocida por su frescura y su resistencia.

Dimensión estético-comunicativa

La base textil está compuesta de hilos de distintos colores (en este caso rojos, azules, blancos y marrones) que se cruzan vertical y horizontalmente en ángulo recto entre sí para crear una variedad de patrones de cuadros.

Este tipo de patrón se conoce como tartán, y la forma en la que están dispuestos los hilos resulta en intersecciones de colores. Si el mismo color se interseca entre sí, se crea un cuadro sólido, si se cruzan colores contrastantes, se da la ilusión de un tono distinto.

Dimensión funcional-operativa

Para la producción de esta base textil, el algodón se convierte en hilos apretados, creando un tejido más fino y hermético. Sin embargo, para lograr el acabado de la franela que se le da naturalmente a la lana, el algodón, debe “cepillarse”.

Los colores del patrón provienen de hilos teñidos, construyendo el patrón desde el tejido, no mediante una estampación posterior a la fabricación de la franela.

Connotaciones generizadas del elemento

Esta base textil, especialmente usada en la camisa clásica de botones, ha sido un signo de diversas expresiones de masculinidad a través de las últimas décadas, demostrando la maleabilidad del mismo material para connotar distintos significados.

Por un lado, la camisa de franela, también llamada leñadora, es asociada con el hombre trabajador americano. Para el siglo XX “la construcción de vías férreas en los Estados Unidos, la minería y las industrias manufactureras dominaron la escena económica. La fuerza laboral era movida por obreros que vestían camisas de franela”(Moda GQ, 2019)

Sin embargo, la leñadora no solo es un símbolo del hombre americano masculino, sino que fue apropiado por muchas mujeres lesbianas a mitades de siglo XX (convirtiéndose en un estereotipo hoy en día):

Faderman informa que las normas lesbianas se mantuvieron bastante constantes hasta el surgimiento del movimiento feminista en la década de 1970. En ese momento, la androginia reemplazó a butch/femme como estilo de apariencia aceptado. Camisas de franela, jeans azules, botas de trabajo, sin joyas ni maquillaje y el cabello corto se volvieron de rigor.

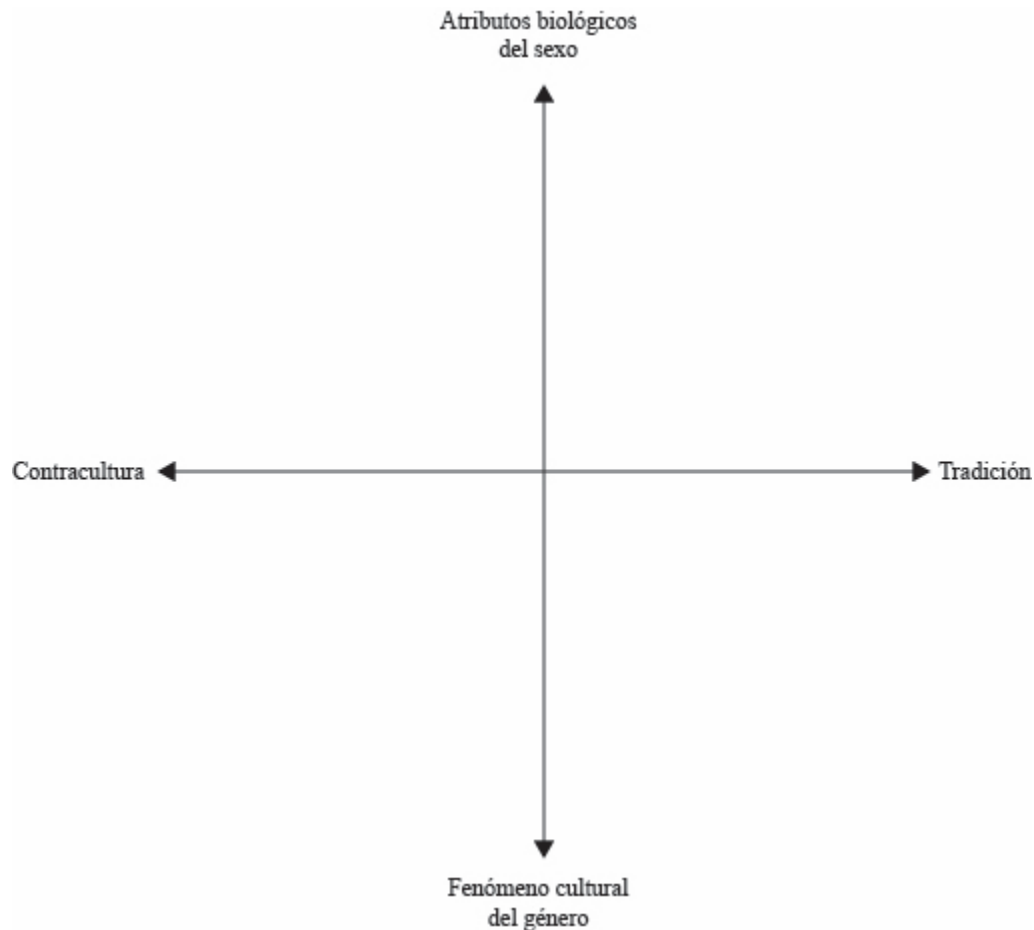
(Myers et al., 1998, p. 21)

Además de esta minoría, otras contraculturas adoptaron el *look*, como los grunge en los 90 y los hípsters del siglo XXI, cada uno representando su versión de masculinidad.

Diseño de mapa de clasificación de los elementos que connotan género en las prendas

Figura 21

Mapa de clasificación de los elementos que connotan género en las prendas



Este mapa de clasificación permite mostrar las esferas en las cuales un artefacto puede connotar género en el vestuario mientras se amplía el espectro de los fenómenos que lo atraviesan, dado los múltiples puntos de ubicación posibles en el mapa.

Capítulo 4: La naturaleza generizadas de las prendas. Hallazgos y discusión

A partir de las dos categorías y la variable abordadas en el marco metodológico se definieron siete hallazgos que serán enfrentados o respaldados por los conceptos discutidos en el marco teórico.

El primer hallazgo está relacionado con la *masculinidad formal como sinónimo de éxito*, y se puede evidenciar a lo largo de los resultados arrojados por los métodos aplicados para esta investigación. En este caso, el Universo del Vestuario formal masculino se condensa para su análisis en los artículos sartoriales euroamericanos que suelen remitir a él, como la corbata, el traje y la camisa.

Entender el traje como materialización del éxito conlleva reconocer su intrínseca relación con la masculinidad y describir las connotaciones que imprime en el cuerpo que lo usa. La función principal del traje suele estar relacionada con la uniformidad que construye en los contextos empresariales en los que su uso es recurrente, donde los miembros pertenecientes subyugan su expresión personal en pro de favorecer los signos de respetabilidad que construye mediante la homogenización de códigos visuales. El traje es un indicio de lo que haces, no de lo que eres.

Este símbolo de masculinidad, que suele alinearse con un orden patriarcal y capitalista, ha acompañado a los hombres desde su transición a prácticas económicas burguesas hasta la actualidad, como símbolo de progreso económico; pero también ha sido adoptado y adaptado a las prendas de tipología femenina. Aunque la investigación *Liberación femenina: análisis del vestuario como elemento vehiculizador de este proceso en Colombia, visualizado en la Revista Cromos* (2018) argumenta que la masculinización de las prendas femeninas fue una herramienta de emancipación, otros autores discuten que fue un fenómeno de imitación y no un intento de apropiación consciente de los derechos de los hombres:

Las mujeres que visten traje son un reflejo de sus colegas masculinos y, como tales, rinden homenaje a la masculinidad. La mujer con traje no indica igualdad, sino que simboliza sus aspiraciones (...) La imagen puede ser similar, pero la versión femenina del traje directivo es la colonización de la forma masculina. El acto de piratería basta para establecer un subtexto politizado. Sin embargo, sigue siendo una afirmación del poder masculino que sólo entonces puede alinearse con “hacer a la mujer” como periférica. En general, el traje de la mujer es un plagio de masculinidad en un intento de normalizar y/o asimilar a las mujeres en un lugar de trabajo a menudo dominado por los hombres. Proporciona una fachada aceptable dentro de un código social de reconocimiento. (Wright, 1996, p. 155)

Esta instrumentalización del traje por parte de las mujeres pudo ser analizada, por ejemplo, en la variable *Requerimientos generizados: mecanismos diferenciables según género y ocasión de uso*, con el análisis del uniforme militar de las mujeres americanas en la Primera Guerra Mundial. Allí se habla de la adaptación del uniforme militar masculino para que las voluntarias pudieran llamar la atención y demandar respeto, por su alineación a los principios masculinos de las fuerzas armadas.

Tiene sentido, entonces, que muchas veces el éxito de las mujeres en los campos dominados por hombres debe ser digerido a través de un lente masculinizado; como la sesión de fotos de Kim

Kardashian analizada en la categoría *Transgrediendo el género: manipulación de prendas en la cultura pop*; donde se personifica como magnate, de traje y corbata, para reflejar sus proezas empresariales.

Reconocer el traje como materialización del éxito es sugerir, también, la reconfiguración generizada del cuerpo para poder integrarse en la versión del éxito que la sociedad promueve, pues como dice Wright:

En última instancia, el traje mantiene el equilibrio de poder como ser masculino. El género es un principio de organización social; la demanda desarrolla esto dentro de un conjunto de formularios “dados”. Su transferencia a través del terreno masculino/femenino no le engendra suficiente significado nuevo para afirmar algo más que la hombría. (1996, p. 102)

El segundo hallazgo se relaciona con la *crisis de la ornamentación y lo femenino*. En este caso, la palabra crisis se refiere a una problemática epistemológica dentro del diseño para la definición y ponderación de los atributos relacionados a lo femenino y el adorno en la disciplina.

A través de la metodología y marco teórico de esta investigación, se ha indagado sobre la materialización de lo masculino y lo femenino en las prendas y la manera en que el diseño suele estudiar los fenómenos relacionados a esta. En consecuencia, fue posible evidenciar cómo múltiples mecanismos feminizados han sido delegados a un estatus inferior por su naturaleza artefactual.

Buckley, en su artículo *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design*, escribe sobre la marginalización que el diseño ha impuesto sobre las mujeres y las prácticas diseñísticas y de producción que han solido frecuentar a través de la historia. La autora les pide a los historiadores del diseño contemplar que, por mucho tiempo, las mujeres tuvieron que actuar desde el espacio que los hombres han dejado sin ocupar, e insiste que los atributos de diseño que se suelen reconocer como femeninos son solo un reflejo de los sesgos patriarcales (Buckley, 1986)

Es precisamente este último punto el que genera tensiones en la comprensión de lo femenino en la disciplina, las cuales se pueden ejemplificar concretamente en las consideraciones modernistas sobre el ornamento y las antítesis que se les enfrentan. El modernismo de inicios del siglo XX, y su doctrina funcionalista, contemplaba al ornamento como irracional, frívolo e innecesario, pues a su “obsolescencia” se le sumaba su relación con lo femenino. Para finales de

siglo, en los años ochenta, algunas teóricas feministas trataron de reivindicar el ornamento, como explica Negrin:

Los recientes defensores del ornamento lo defienden por su énfasis en lo sensual sobre lo racional y lo placentero sobre lo serio. Sus cualidades seductoras ahora son alabadas en lugar de difamadas como engañosas y superficiales, y el despliegue desinhibido de ornamentos se celebra como una forma de sacar a la luz la “parte inferior reprimida” del modernismo, revocando su desprecio de lo femenino. Sin embargo, si bien estas recientes defensas feministas del ornamento han problematizado con razón la denigración de lo femenino implícita en el funcionalismo modernista, todavía permanecen atadas a sus parámetros en la medida en que aceptan acríticamente su concepción del ornamento como adorno decorativo carente de significado. (2006, p. 220)

Entonces, los atributos relacionados a las prácticas masculinizadas del diseño se suelen posicionar sobre los femeninos en pro del “buen diseño”: lo funcional, esencial y racional son los cimientos del diseño, lo demás (lo “femenino”) es fachada.

Esta hipótesis ha sido causal de infinidad de debates que discuten la intención de lo femenino en los artefactos, los cuales se puede evidenciar en la práctica, la academia y la teoría feminista.... ¿Es lo femenino una herramienta de opresión que mantiene el orden patriarcal? ¿es lo femenino una acción política que cuestiona la hegemonía de la masculinidad? ¿deben entonces considerarse los atributos femeninos siempre y en todo lugar como antítesis de la practicidad? ¿es acaso el “buen diseño” de naturaleza masculina? ¿o se ha alineado a estos principios para minimizar la incidencia de lo femenino?

Con relación a los dos hallazgos explorados anteriormente, surge una tercera manifestación de las connotaciones generizadas de las prendas y los cuerpos que las visten: *La masculinidad como expresión neutral del ser*. Esta afirmación surge de fenómenos relacionados con el género, el cuerpo humano y el vestir; que reconocen la masculinidad como expresión dominante.

El cuerpo biológico masculino, por su parte, fue instaurado históricamente como la representación del cuerpo humano estándar, y actualmente esta institución se ve reforzada por su

baja carga sexual frente al cuerpo femenino, es decir, por la prevalencia de líneas rectas y “limpias” frente a la curvatura que el cuerpo biológico femenino suele sugerir. (Johansson, 2017)

Con la masculinidad como género ocurre algo similar. Como se explicó en el marco teórico, el género como concepto suele estar asociado a las mujeres y no-hombres, cuyas experiencias generizadas han sido condicionadas e invisibilizadas por la hegemonía patriarcal, la cual preserva y reconoce la masculinidad como dominante.

Ahora bien, en el universo del vestuario esto se puede ejemplificar en las prendas que inicialmente se consideraban masculinas y se han trasladado a todo tipo de cuerpos generizados, mientras las prendas femeninas usualmente no atraviesan el mismo proceso de homogenización. Aunque esto históricamente se explica como un proceso mimético para la adaptación de las mujeres a su contexto patriarcal, se debe reconocer que “el problema de adoptar una apariencia masculina para lograr la liberación de las mujeres y luchar por la igualdad de género es que en realidad enfatiza aún más la neutralidad del hombre como norma”(Johansson, 2017, p. 54)

El siguiente hallazgo se titula *el lugar del género en la definición del vestuario funcional*. La concepción del género y sus atributos dentro de la disciplina del diseño, así como las consideraciones alrededor del “buen diseño”, pueden desembocar en la masculinización de lo que es definido, actualmente, como vestuario funcional.

En el marco teórico se profundizó sobre esta categoría del vestuario con el propósito de determinar si el vestuario funcional es aquel que escapa el género, pues según Mira, su definición actual:

Describe una categoría de análisis que entiende el vestido como un artefacto de carácter operativo. Desde su relación con el cuerpo es concebido como una máquina que lo transforma, enfocada en la eficiencia biológica y ordenada en funciones determinadas por una racionalización, parametrización y sistematización que buscan la eficiencia de la relación fisiológica entre cuerpo y vestido, mediada por funciones tecnológicas. Este concepto nos permite entender el vestido morfológicamente como un objeto geométrico, anatómico y biomecanizado. Medible en relación directa con la antropometría, la fisiología, las ciencias de la biomecánica, las ciencias cognitivas y la medicina. Donde una apariencia vinculada a la higiene, la tecnología, la mecanización, el gesto del movimiento cinético del cuerpo humano y la configuración de prótesis, definen la idea de vestido funcional actual (Mira, 2020, pp. 78–79)

Sin embargo, es importante recordar (como proponía el hallazgo anterior) que la masculinidad se ha considerado una expresión neutra en cuestiones de anatomía y género, por lo cual sus sesgos pueden verse reflejados en las expresiones “limpias” que el vestuario funcional busca presentar. Entonces, se puede contemplar que lo que la definición de vestuario funcional actual propone en cuestiones de género no es la neutralidad, sino la ausencia de feminidad, al menos en lo que respecta a sus pilares.

Ahora bien, la propuesta de definición de vestuario funcional para el diseño que Mira propone en su tesis de maestría “permite estudiar los problemas concernientes a las relaciones fisiológicas, anatómicas, biomecánicas, antropométricas, químicas, físicas, técnicas, operativas, sensoriales y psicológicas que tiene el vestido, y que finalmente desembocan tanto en la función como en la funcionalidad del artefacto” (Mira, 2020, p. 20). Por tanto, contiene la consideración del género como un concepto diseñado en el vestuario, el cual atiende a requerimientos políticos, culturales, identitarios...

El cuarto hallazgo se titula *la anatomía de lo femenino y lo masculino*, pues discute las manifestaciones generizadas cuyo poder reside en el cuerpo sexuado, es decir, el conjunto de signos que proponen una continuidad entre el sexo biológico y el género vestido.

Para la consideración de este hallazgo se estudian las zonas erógenas y las configuraciones corporales que suelen resaltarse mediante el vestuario en pro de la manifestación del género. Un ejemplo de esto se estudia en la variable *Requerimientos generizados: mecanismos diferenciables según género y ocasión de uso*, con el análisis del *power dressing* de los ochenta, cuando las mujeres usaban hombreras para aludir al cuerpo sexuado masculino. Los hombros anchos y grandes son presentados como la encarnación de atributos masculinos. Precisamente, como dice Entwistle:

Las prácticas del vestir evocan los cuerpos sexuados, llaman la atención hacia las diferencias entre los hombres y las mujeres, que de otro modo podrían estar ocultas. El cuerpo se invoca tantas veces a través de la indumentaria, que tendemos a dar por sentado que la chaqueta que lleva un hombre exagera sus anchos hombros y el escote realza el cuello y el pecho de la mujer. (Entwistle, 2000, p. 162)

En *Taste and Fashion*, Laver discute los cambios de la zona erógena que el sistema moda propone, donde los potenciales biológicos están cargados de potencial significativo. Según él, la

moda ayuda a mantener el interés en el cuerpo femenino en un juego de cubrir y desnudar para crear tensiones eróticas sobre este, pues dice:

El cuerpo femenino se compone de una serie de zonas esterilizadas, que son las que expone la moda que acaba de pasar, y una zona erógena, que será el punto de interés de la moda que acaba de llegar. La zona erógena "siempre está cambiando, y el negocio de la moda es perseguirlo, sin siquiera ponerse al día". (Laver, 1937, p. 201)

Así pues, muchos mecanismos de las prendas responden a necesidades anatómicas del cuerpo sexuado, pero resultan convirtiéndose en connotaciones generizadas y eróticas potenciadas por las tensiones del sistema que les rodea y por las expresiones de género de la persona que las porta. Esta dinámica resulta interesante al enfrentarla con la definición del género como una identidad construida mediante una reiteración estilizada de actos, un acto performático no necesariamente ligado al sexo biológico; pues permite considerar cómo las prendas inciden en cada aspecto de la apariencia de género.

El quinto hallazgo reconoce el *género como condicionante de la gestualidad corporal* y, en consecuencia, de la manera en que el cuerpo interactúa con su contexto y es percibido en el mismo. Este hallazgo está fuertemente atado a la dimensión funcional-operativa, particularmente en cuestiones ergonómicas, y se preocupa por como el ajuste, las siluetas y los mecanismos que los universos del vestuario generizan la experiencia del vestir.

Los estudios del vestuario han rastreado la ruptura entre los valores estéticos que rigen cómo se presenta el género a partir de la "gran renuncia masculina" del siglo XIX, la cual provocó la simplificación y abandono del adorno en función de la democratización de la apariencia masculina.

Sin embargo, además de los valores estéticos, se ha contemplado la relación operativa entre cuerpo-vestido y cómo a través de la historia ha condicionado la forma en la que hombres y mujeres habitan el mundo. Citando a Veblen, Zambrini narra que en la época victoriana "las modas femeninas estaban basadas en el uso de las prendas que dificultaban los movimientos corporales de las mujeres" (1974, citado por Zambrini, 2019, p. 126), lo cual también afirma Roberts cuando discute que:

Los hombres eran serios (llevaban trajes oscuros y pocos adornos), las mujeres, frívolas (llevaban colores pastel, cintas, encajes y lazos); los hombres eran activos (su ropa les permitía el movimiento), las mujeres pasivas (su indumentaria inhibía el movimiento); los hombres eran fuertes (sus prendas realizadas o amplio pecho y hombros), las mujeres eran delicadas (sus vestidos acentúan sus caderas, sus hombros caídos y su suavemente redondeada silueta); los hombres eran agresivos (su ropa tenía unas líneas marcadas y definía claramente la silueta), las mujeres eran sumisas (su silueta indefinida, su ropa comprensiva)” (Roberts, 1977, citado por Entwistle, 2000, p. 179)

Aunque se suele enfatizar la inhibición del movimiento del cuerpo femenino en las prendas del siglo XIX, es vital resaltar que los reformistas del vestido del mismo siglo advertían sobre los riesgos de las prendas de la época, tanto de tipología femenina como masculina, exponiendo como la moda condicionaba las posturas y movimientos corporales:

El traje femenino en el siglo XIX fue motivo de crítica por considerarse insalubre (se decía que los corsés dañaban el bazo y los órganos internos, especialmente los reproductores) o antihigiénico (las faldas largas recogían el barro, la porquería y el estiércol de los caballos que eran elementos constantes en las calles de las ciudades del siglo XIX). Además, las reformadoras feministas condenaron el modo en que los estrechos hombros, las apretadas cinturas y las expansivas e incómodas enaguas restringían el movimiento del cuerpo femenino. Sin embargo, no eran sólo los trajes de mujer los que se criticaron por ser restrictivos; los trajes de los hombres con sus apretados cuellos, chaquetas y chalecos entallados también han sido criticados. (Entwistle, 2000, p. 186)

Así como se han discutido las tensiones entre cuerpo y prenda en el siglo XIX, se ha trasladado esa conversación a otros momentos históricos que, como se evidencia en la variable *Requerimientos generizados: mecanismos diferenciables según género y ocasión de uso*,

permiten identificar la consideración del vestido “racional” entre las tipologías de prendas masculinas y femeninas, con relación al cubrir, dar acceso, sostener y ajustarse al cuerpo.

La vigencia de este fenómeno es latente, pues las diferencias que muchos Universos del Vestuario proponen en cuestión de silueta, ajuste e insumos entre las tipologías generizadas son abismales. Basta considerar las distintas exigencias en cuestión de postura y movimiento entre portar *jeans* o una falda ajustada, no solo por motivos de ergonomía sino de la manera que se presenta el cuerpo al mundo. Es decir, en ocasiones la tipología de la prenda no solo limita al cuerpo a cierto rango de movimiento, sino que también sugiere (o demanda) comportamientos asociados a sus connotaciones.

Por tanto, se puede decir que dependiendo de si la prenda es de tipología femenina o masculina, las experiencias de la corporeidad son rotundamente diferentes.

El sexto y último hallazgo planteado se titula *travestismo mainstream*, el cual evalúa las propuestas de transgresión de género planteadas en la cultura popular y los mecanismos que se usan para neutralizarlas.

En la categoría *Transgrediendo el género: manipulación de prendas en la cultura pop*, se analizaron cinco imágenes en las cuales algunas celebridades experimentaron con su apariencia de género. Aunque sus propuestas incluían la combinación, adaptación, alteración del uso y subversión de la ocasión de uso de las prendas (Fernández Silva, 2015), estas operaciones fueron cuidadosamente curadas para crear un balance en su expresión de género, es decir, para hacerlas digeribles ante su audiencia *mainstream*.

Esto es comprobable, puntualmente, en las combinaciones entre estilismo, vestuario y postura corporal representadas en las imágenes. En el caso de las fotografías en las que se retratan a Dennis Rodman y a *Bad Bunny* como transgresores de género, el uso de prendas de tipología femenina (como faldas vestidos y tacones) se acompaña inequívocamente de posturas masculinizadas para balancearlas.

Este fenómeno de neutralizar las transgresiones de género hasta despojarlas de poder político es explicado por Clark, quien dice que “el estilo como resistencia se vuelve mercantizable como *chic* cuando abandona el ámbito político y entra en el mundo de la moda. Esto simultáneamente difumina el filo político del estilo” ((citado por (ed.) Steele, 2016, p. 210)

En *Adorned in Dreams*, Wilson también habla del travestismo como una herramienta apropiada por el sistema moda y explica que:

La moda moderna juega sin cesar con la distinción entre masculinidad y feminidad. Con ella expresamos nuestras ideas cambiantes sobre qué son la masculinidad y la feminidad. La moda nos permite coquetear con el travestismo, precisamente para despojarlo de todo su peligro y poder. (Wilson, 2003, p. 122)

En consecuencia, muchas propuestas de transgresión de género fracasan como proyecto político y se leen como uno estilístico. Según Skerzi, la mujer que se masculiniza través del vestuario, la figura *tomboy*:

Goza de una creciente visibilidad, aceptación e incluso celebración en la cultura popular. Sin embargo, su nueva visibilidad se produce dentro de las limitaciones de las narrativas de recuperación y se comercializa como un estilo personal, en lugar de ser reconocida como una resistencia a las normas de género prevaletentes. (citada por (ed.) Steele, 2016, p. 205)

Sin embargo, aún existen terrenos arriesgados en cuestión del travestismo dentro de la cultura pop, especialmente los que sugieren una transformación del cuerpo sexuado. La fotografía de Zendaya (analizada en la categoría *Transgrediendo el género: manipulación de prendas en la cultura pop*) propone una obvia trasgresión a como su anatomía es percibida mediante la alusión de órganos sexuales masculinos en sus prendas, generando revuelo en la opinión pública. Esta polémica ejemplifica como “en algunas situaciones, el nivel en el que se produce el travestismo (en lugar de la adaptación) puede verse más, en lugar que menos, retador a la cultura masculina”(Wright, 1996, p. 155)

Conclusiones

Finalmente, y de acuerdo con la pregunta de investigación que cuestionaba *¿de qué maneras se puede entender el género como un concepto diseñado en todas las dimensiones del vestuario?*, esta investigación logró indagar sobre distintos mecanismos, elementos y operaciones del vestido permeados con connotaciones generizadas. Aunque se reconoce la discontinuidad entre sexo biológico y género, y la naturaleza eternamente fluctuante del fenómeno cultural, se enfatiza en el

potencial que las prendas poseen para construir el performance de género sobre el cuerpo y legitimar la apariencia del usuario que las porta (Butler, 1990).

Por ende, en la metodología se contemplaron prendas y atuendos provenientes de contexto diversos, para proponer una perspectiva global del fenómeno. Así, se incluyeron en el análisis propuestas de transgresión de género de la cultura popular, así como un estudio de mecanismos generizados en diferentes décadas (desde el siglo XIX hasta los años 80) y el análisis de la cultura material de prendas actuales pertenecientes al sistema moda.

Como hipótesis, se había planteado diferentes manifestaciones de género que las dimensiones del objeto diseñado funcional-operativa, tecno-productiva y estético-comunicativa podían tener. Aunque dicha hipótesis tenía indicios sobre cómo el género se construye y diseña en las prendas, había tratado de dividir y clasificar los tipos de connotaciones generizadas muy contundentemente según las dimensiones del vestuario, lo cual solo desestructura al vestuario como conjunto interdependiente entre sí.

Sin embargo, el objetivo general, el cual busca determinar las maneras en las que el género es diseñado en las dimensiones estético-comunicativa, funcional-operativa y tecno-productiva del vestuario y cómo este fluctúa entre sus interdependencias; fue ejecutado de manera integral a lo largo de la investigación, pues reconoce la naturaleza multidimensional del vestido.

El primer objetivo específico fue atendido específicamente en el hallazgo titulado *el lugar del género en la definición del vestuario funcional*, pero su incidencia dentro de la investigación fue amplia. Este intentaba concluir si el vestuario funcional es aquel que logra escapar el género (como se evidencia en la literatura sobre el vestir, donde se le considera limpio, científico y parametrizado), y cómo la propuesta de definición de vestuario funcional para el diseño (Mira, 2020), sí lo contempla. La conclusión, en este aspecto, fue que ambas definiciones contienen connotaciones generizadas, pero solo la propuesta de definición de vestuario funcional para el diseño las considera parte integral de la naturaleza artefactual.

El segundo objetivo específico estaba planteado para detectar los elementos generizados de los materiales, procesos y modelos de producción involucrados en la dimensión tecno-productiva del vestuario. Este objetivo fue principalmente atendido por la última categoría, titulada *Códigos que construyen género: elementos generizados dentro de las prendas*, donde se consideraban las modificaciones mínimas que pueden connotar género en los objetos y que construyen significado dentro del sistema de la prenda. El objetivo fue logrado con éxito, pues contemplaba todos los

factores que incidían en cómo un material, insumo o mecanismo podía ser leído como constructor de género, ya fuera una representación tradicional del mismo o su expresión contracultural.

El último objetivo proponía reconocer los códigos estéticos-comunicativos que, en el vestuario, suelen connotar más tradicionalmente el género, para así reconocer los arquetipos que se gestan alrededor de ellos en distintos universos del vestuario. Aquí se obtuvieron múltiples hallazgos para la investigación, especialmente relacionados con la materialización de la masculinidad y feminidad en los artefactos, el valor y lectura que la sociedad, y la disciplina del diseño tienen de ellos.

A nivel profesional, esta investigación aporta teóricamente al estudio de los procesos involucrados a la hora de vestir y de diseñar atuendos, donde se suelen recrear códigos, tradiciones y linajes vestimentarios que revelan la no neutralidad del diseño y el vestir. Por tanto, ayuda a reconocer al vestuario como una de las herramientas más potentes para otorgar género a los cuerpos y a identificar los mecanismos para abordar el estudio del género en la cultura material de la disciplina del diseño de vestuario.

En conclusión, este trabajo se dedicó a estudiar la naturaleza del género en las prendas, para lograr entender cómo se diseña y construye constantemente con el vestuario que el cuerpo porta. Hacer un *performance* del género permite coquetear con su transgresión o seguir sus códigos visuales tradicionales; es decir, el cuerpo y el vestido se apropian el uno del otro para construir imaginarios generizados, cargados de códigos que se fortalecen y contradicen entre sí. Tratar de escapar el género sin conocer primero todas sus manifestaciones es fútil y desconoce el potencial funcional que el concepto posee.

Referencias

- A brief history of men's underwear.* (s. f.). Victoria and Albert Museum. Recuperado 8 de abril de 2024, de <https://www.vam.ac.uk/articles/a-brief-history-of-mens-underwear>
- Billie Eilish.* (2024, abril 10). Biography. <https://www.biography.com/musicians/billie-eilish>
- Bowles, H. (2020, noviembre 13). *Playtime with Harry Styles.* Vogue.
<https://www.vogue.com/article/harry-styles-cover-december-2020>
- Brown, S. (2012). *Fashion The Definitive History of Costume and Style.* Dorling Kindersley.
<https://bit.ly/3AWFA6r>
- Buckley, C. (1986). Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design. *Design Issues*, 3(2), 3–14. <https://www.jstor.org/stable/1511480?read-now=1%3Fread-now%3D1&seq=1>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of Identity.* Routledge.
- Cabrices, S., & Villaseñor, E. (2021, diciembre 6). *Bad Bunny: su vida, sus canciones más famosas y su activismo político.* Vogue México y Latinoamérica.
- Chertsey Museum. (2022, enero 24). *So sad to hear of the passing of inspirational fashion designer Thierry Mugler.* X. <https://bit.ly/3AJfAvr>
- Cole, S. (2010). *The Story of Men's Underwear.* Parkstone Press International.
- Cunnington, C. (1990). *English Women's Clothing in the Nineteenth Century: A Comprehensive Guide with 1,117 Illustrations.* Dover Publications.
- De Souza, A. (2017, junio 31). *Why do button-down shirts have that little loop on the back?* Today. <https://bit.ly/40UoCQJ>
- Dennis Rodman Biography.* (s. f.). Dennis Rodman. Recuperado 7 de febrero de 2024, de <https://dennisrodman.com/biography/>
- Denzel Smith, M. (2021, noviembre 18). *Dennis Rodman, Bad Boy for Life.* GQ Sports.
<https://www.gq.com/story/dennis-rodman-style-icon-of-the-year-2021>
- Duprey, A. (2014). The Power of Pockets. *Gender across cultures.*
- (Ed.) Fogg, M. (2020). *Fashion The Whole Story* (M. Fogg, Ed.; Updated). Thames & Hudson.
- (ed.) Steele, V. (2016). *A QUEER HISTORY OF FASHION: FROM THE CLOSET TO THE CATWALK* (V. Steele, Ed.). FASHION INSTITUTE OF TECHNOLOGY.
- Eicher, J. B. (2001). Dress, Gender and the Public Display of Skin. En E. Wilson & J. Entwistle (Eds.), *Body Dressing* (pp. 233–252). Berg.

- Eicher, J. B., & Roach-Higgins, M. E. (1992). Definition and Classification of Dress Implications for Analysis of Gender Roles. En J. B. Eicher & M. E. Roach-Higgins (Eds.), *Dress and Gender. Making and Meaning* (Vol. 2, pp. 8–28). St. Martin's Press.
- Entwistle, J. (2000). *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity Press.
- Fernández Silva, C. (2015). *La Profundidad de la Apariencia: contribuciones a una teoría del diseño de vestuario* (1ª ed.). Universidad Pontificia Bolivariana.
- Fernández-Silva, C., Pastas Riascos, C., & Mira Duque, J. D. (2020). ¿Es Posible Cuantificar Las Funciones Del Vestido? una pregunta por los métodos de análisis funcional en el diseño. *ModaPalavra e-periódico*, 13(17), 138–170.
<https://doi.org/https://doi.org/10.5965/1982615x13272020>
- Finney, L. (2016, junio 13). *Here's why men's and women's shirts button on the opposite sides*. Today. <https://bit.ly/4fU0UZq>
- Franklin, M. (2020). Gender, Clothing Fasteners, and Dress Practices in Houston's Freedmen's Town, ca. 1880–1904. *Historical Archaeology*, 54(3), 556–580.
<https://doi.org/10.1007/s41636-020-00250-8>
- Friedman, V. (2023, noviembre 6). *Why don't women's clothes have more pockets?* The New York Times. <https://www.nytimes.com/2023/11/06/style/pockets-womens-clothing.html>
- Gallego, L., & Rios, A. M. (2018). *Liberación femenina: análisis del vestuario como elemento vehiculizador de este proceso en Colombia, visualizado en la Revista Cromos*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Graham, M. (2010). *The Ivy look: classic American clothing: an illustrated pocket guide*. Frances Lincoln. <https://archive.org/details/ivylookclassicam0000mars/page/70/mode/2up>
- Gupta, D. (2011). Functional clothing-Definition and classification. *Article in Indian Journal of Fibre & Textile Research*, 36, 321–326.
<https://www.researchgate.net/publication/296845630>
- Hackler, N. (1985). *Buttons and buttonholes*. Institute of Food & Agriculture Sciences, University of Florida.
- Heaf, J. (2020, junio 4). *Billie Eilish: Confessions of a Teenage Superstar*. British GQ.
<https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/billie-eilish-interview>

- Jack Bridgland*. (s. f.). sn37 agency. Recuperado 8 de febrero de 2024, de <https://www.sn37agency.com/artist/jack-bridgland>
- Jackson, H. (2024, mayo 17). *Billie Eilish Has Always Had a Singular Fashion Sense*. Vogue. <https://bit.ly/4eEWqol>
- Jacquemus (@jacquemus). (2023, febrero 7). *Jacquemus new campaign starring Bad Bunny*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZrwAMRM647/?igsh=Z25pd2JqZzV4MHh4>
- Johansson, K. (2017). *Undressing the Androgynous Body*. *Stockholms Universitet*.
- Justice, C. (2012, mayo 15). *COVER GIRL: KRISTEN STEWART FOR ELLE'S JUNE ISSUE — SHE'S THE MAN!* The Fashion Court. <https://thefashion-court.com/2012/05/cover-girl-kristen-stewart-for-elles-june-issue-shes-the-man/>
- Keers, P. (1987). *A gentleman's wardrobe: classic clothes and the modern man*. Weidenfeld and Nicolson. <https://archive.org/details/gentlemanswardro0000keer/page/n5/mode/2up>
- Kim Kardashian*. (s. f.). Business of Fashion. Recuperado 8 de febrero de 2024, de <https://www.businessoffashion.com/community/people/kim-kardashian>
- Koca, E., & Öznan, M. (2017). JEAN PATOU: THE MAN WHO SHAPED SPORTSWEAR. *Sport in society*, 105–114.
- Laver, J. (1937). *Taste and fashion: From the french revolution to the present day*. George G Harrap and Company LTD. <https://archive.org/details/tastefashion0000jame/page/n5/mode/2up>
- Lawrence, J. (2020, junio 29). *A BRIEF HISTORY OF TRENDS THAT ORIGINATED FROM BLACK COMMUNITIES*. Bricks.
- Le moniteur de la mode 1864. (1864). *Le moniteur de la mode*. <https://bit.ly/4eEeZcm>
- Lee, M. (2023, noviembre 14). *Like a Boss! Kim Kardashian Fronts GQ's Men of the Year Issue: See Her Cove*. People. <https://people.com/kim-kardashian-gq-men-of-the-year-cover-photos-8401624>
- Lobster telephone*. (s. f.). Tate Gallery. Recuperado 16 de febrero de 2024, de <https://bit.ly/4exl3mZ>
- Manning, S. (2023, noviembre 14). *What Kim Kardashian Learned from Her Father*. GQ. <https://www.gq.com/story/kim-kardashian-men-of-the-year-cover-2023>

- Martoccio, A. (2023, enero 19). *How boygenius Became the World's Most Exciting Supergroup*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/boygenius-julien-baker-phoebe-bridgers-lucy-dacus-the-record-interview-1234660514/>
- Marzal Felici, J. (2005). Una propuesta de Análisis de la Imagen Fotográfica mediante la Utilización de Tecnologías Digitales e Informacionales. En R. Lopez Lita, J. Marzal Felichi, & J. Gómez Tarín (Eds.), *El Análisis de la Imagen Fotográfica* (pp. 49–80). Publicación de la Universitat Jaume.
- Mills, J. (2014, noviembre 17). *Taylor Swift*. Wonderland Magazine.
- Mira, J. D. (2020). *El Vestido Funcional: Una Revisión al Concepto de Vestido Funcional para el Diseño*. Universidad de Caldas.
- Moda GQ. (2019, octubre 29). *Camisa de franela: la historia (y el futuro) de un clásico del armario*. GQ. <https://www.gq.com.mx/moda/articulo/camisa-de-franela-un-clasico-del-armario>
- Molloy, J. T. (1978). *The woman's dress for success book*. Warner Books.
- Morton, C. (s. f.). *Fashion A-Z*. Business of Fashion. Recuperado 31 de marzo de 2024, de <https://www.businessoffashion.com/education/fashion-az/princess-line>
- Myers, A., Taub, J., Morris, J. F., & Rothblum, E. D. (1998). Beauty Mandates and the Appearance Obsession: Are Lesbians Any Better Off? En D. Atkins (Ed.), *Looking Queer Body Image and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgender Communities* (pp. 17–26). The Haworth Press.
- Negrin, L. (2006). Ornament and the feminine. *Feminist Theory*, 7(2), 219–235. <https://doi.org/10.1177/1464700106064421>
- Parkinson, H. J. (2023, junio 11). *Court couture: why tennis fashion owes it all to Suzanne Lenglen*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/fashion/2023/jun/11/court-couture-why-tennis-fashion-owes-it-all-the-suzanne-lenglen>
- Purbrick, L. (2014). Cloth, gender, politics: the Armagh Handkerchief, 1976. *Clio*, 40, 105–123. <https://journals.openedition.org/cliowgh/688>
- Reddy, K. (2018, mayo 11). *1920-1929*. Fashion history timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1920-1929/>
- Reynolds, S. E. (2017). Boobs Out! A Perspective on Fashion, Sexuality and Equality. *Art and Design Review*, 05(02), 115–128. <https://doi.org/10.4236/adr.2017.52009>

- Ritts, H. (1992). *Calvin Klein [Marky Mark]*. Swann Auction Galleries. <https://bit.ly/48ZbvzJ>
- Romero Martinez, T. (2023, mayo 12). *Bad Bunny y sus mejores estilismos*. Vogue Spain. <https://www.vogue.es/galerias/bad-bunny-estilo-looks-alfombra-roja>
- Rubenstein, C. (2020, enero 8). 1937 – *ELSA SCHIAPARELLI, LOBSTER DINNER DRESS*. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>
- Sammis, M. W. (2018). Women's Motor Corps of America Coat, 1917–1920. *Military Collector and Historian*, 70(10), 85–87. https://issuu.com/cmhist/docs/mch_277
- Sanchez, C. (2023, diciembre 5). *Zendaya's Ruched Lobster Skirt Is a Fashion Fever Dream Come to Life*. Harper's Bazaar. <https://www.harpersbazaar.com/celebrity/latest/a46041276/zendaya-ruched-lobster-skirt-schiaparelli/>
- Steele, V. (1996). *Fetish: fashion, sex, and power*. Oxford University Press.
- Unsworth, R. (2017). Hands Deep in History: Pockets in Men and Women's Dress in Western Europe, c. 1480–1630. *Costume*, 51(2), 148–170. <https://www.eupublishing.com/doi/full/10.3366/cost.2017.0022>
- Up Next (@upnextdesigner). (2023, diciembre 3). *Zendaya just wore @schiaparelli SS24 by @danielroseberry (Reels)*. Instagram. https://www.instagram.com/reel/C0aFn9SgOW_/?igsh=MWl5MmR1ZmJlZ255eQ==
- Velasco, M. (2023, diciembre 4). *Zendaya's Schiaparelli Lobster Skirt is a Literal Feast for the Eyes*. W Magazine.
- Von Steiner, G. (2023, octubre 12). *Troye Sivan-One of your girls (Official Video)*. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZhGl8McrOHo>
- Walking dress*. (s. f.). The Met. Recuperado 27 de febrero de 2024, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158262>
- Whalen, C. (2000). The Material Culture of Gender, the Gender of Material Culture by Katharine Martinez; Kenneth L. Ames; The Gendered Object by Pat Kirkham; Book Review. *Studies in the Decorative Arts*, 8(1), 186–190.
- Wilson, E. (2003). *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity* (2^a ed.). I.B Tauris.
- Women's Uniforms*. (s. f.). National Museum of American History. Recuperado 28 de febrero de 2024, de <https://americanhistory.si.edu/collections/object-groups/women-in-wwi/women-s-uniforms>

Wright, L. (1996). The Suit: a common bond or defeated purpose? En P. Kirkham (Ed.), *The Gendered Object* (pp. 153–161). Manchester University Press.

Zambrini, L. (2019). Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género. *Cuaderno 71 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 119–128.

Zeinert, K. (2001). *The Extraordinary Women of World War I*. The Millbrook Press.