

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

**Intimidad expuesta: El corsé como acto político en las propuestas de los diseñadores
Westwood y Gaultier**

María Fernanda Chafla Soria

Artes Liberales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
del título de Licenciada en Artes Liberales

Quito, 20 de mayo de 2025

Universidad San Francisco de Quito USFQ
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Intimidad expuesta: El corsé como acto político en las propuestas de los diseñadores
Westwood y Gaultier

María Fernanda Chafla Soria

Alexandra Astudillo Figueroa, PhD

Quito, 20 de mayo de 2025

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: María Fernanda Chafla Soria

Código: 327400

Cédula de identidad: 1754480109

Lugar y fecha: Quito, 20 de mayo de 2025

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

RESUMEN

Este trabajo de investigación analiza cómo las propuestas de prendas íntimas de los diseñadores Vivienne Westwood y Jean-Paul Gaultier, durante las décadas de 1980 y 1990, desafiaron los regímenes normativos de género. A través de un marco teórico interdisciplinario, se examina cómo diseños como el corsé como prenda exterior de Westwood y el *Cone Bra* de Gaultier operaron como actos políticos que subvirtieron las jerarquías binarias de género. Mediante estrategias discursivas —parodia y recontextualización—, se demuestra que estas intervenciones no solo aportaron con nuevas funciones estéticas, sino que operaron como dispositivos de resistencia política. En un contexto marcado por la crisis del SIDA, el activismo queer y la revolución contracultural del punk, ambos diseñadores utilizaron la moda como herramienta discursiva para visibilizar demandas de autonomía corporal y diversidad sexual. A través de un análisis cualitativo se concluye que la moda, entendida como práctica discursiva y performativa, constituye un campo de disputa social en el cual los significantes pueden ser resignificados para cuestionar jerarquías de poder.

Palabras clave: Moda, género, performatividad, corsé, resistencia, Westwood, Gaultier

ABSTRACT

This research analyzes how the intimate apparel proposals of designers Vivienne Westwood and Jean-Paul Gaultier during the 1980s and 1990s challenged normative gender regimes. Through an interdisciplinary theoretical framework, it examines how designs such as Westwood's outerwear corsets and Gaultier's Cone Bra functioned as political acts that subverted binary gender hierarchies. Through discursive strategies—parody and recontextualization—it is demonstrated that these interventions contributed new aesthetic functions and acted as devices of political resistance. In a context marked by the AIDS crisis, queer activism, and the countercultural punk revolution, both designers used fashion as a discursive tool to make visible demands for bodily autonomy and sexual diversity. Through qualitative analysis, it is concluded that fashion, understood as a discursive and performative practice, constitutes a field of social contestation in which signifiers can be resignified to challenge power hierarchies.

Key words: Fashion, gender, performativity, corset, resistance, Westwood, Gaultier

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	8
Marco Teórico.....	15
Capítulo 1	23
Estrategias de parodia y recontextualización en la moda.....	23
Parodia.....	23
Reemplazamiento del contexto.....	27
Capítulo 2	34
La moda como reflejo y motor de cambio social	34
Conclusiones.....	45
Referencias	47

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura #1. Madonna durante el Blonde Ambition Tour en Róterdam (1990), vistiendo el icónico Cone Bra de Jean Paul Gaultier.....	26
Figura #2. Corsé de Vivienne Westwood, colección Portrait (1990), con impresión de la pintura Daphnis y Chloe (1743) de François Boucher.....	30
Figura #3. Corsé de Vivienne Westwood, colección Harris Tweed (Otoño/Invierno 1987).....	32
Figura #4. Modelos vistiendo diseños de Vivienne Westwood durante el desfile Portrait (1987), representando la fusión de erotismo y protesta característica de la estética punk.....	38
Figura #5. Corsé de cuero diseñado por Jean Paul Gaultier (c. 1995), ejemplificando la moda como performance de género.....	43

INTRODUCCIÓN

Históricamente, la moda ha sido percibida como banal, superficial y trivial. Este trabajo busca entender la moda como un medio subversivo en cuanto a normas de género. El ámbito de investigación de este estudio es la sociología de la moda, con un enfoque postestructuralista de género. Se analiza cómo la moda es una estrategia discursiva que puede subvertir regímenes normativos de género. Esta investigación es un análisis cualitativo de dos colecciones clave de los diseñadores Vivienne Westwood y Jean-Paul Gaultier durante las décadas entre 1980 y 1990, en las que fueron pioneros de la ropa interior como ropa de calle.

En 1990, la cantante pop Madonna empezó una exitosa gira mundial llamada *Blond Ambition*. Las canciones, coreografías y escenografía no fueron lo único que atrajo la atención del público y de los medios hacia el espectáculo, sino que también el llamativo vestuario de la artista fue tema de discusión por aquella época. El concierto no solo representaba un momento en la carrera de la artista como una cantante provocativa y desafiante, sino la introducción de una de las prendas más reconocidas en el mundo de la moda: el “Cone Bra” (o top-sujetador). El diseñador a cargo de la vestimenta de Madonna fue Jean-Paul Gaultier, quien presentó esta emblemática prenda a la serie de looks para la cantante durante esta gira. Fue la misma cantante quien le escribió una carta a mano para expresar su admiración por el trabajo del diseñador y sus deseos de colaborar juntos (Hess, 2020). En una entrevista en el *New York Times*, Gaultier comentó: “Yo era un gran admirador. Ella sabía lo que quería: un traje de rayas, la corsetería femenina. A Madonna le gustan mis prendas porque combinan lo masculino y lo femenino” (Hess, 2020). El corsé de pechos cónicos que utilizó Madonna, y luego sería una prenda

recurrente en colecciones posteriores de Gaultier, “subvirtió tantas ideas de la feminidad” (Seeling, 2000, p. 461).

Tal vez una de las prendas femeninas íntimas más reconocibles sea el corsé. Los primeros registros de un corsé se remontan a la civilización minoica en la isla de Creta, aproximadamente en 1600 a.C (Avellaneda, 2006, p.28). Sin embargo, el uso generalizado de esta prenda se extendió durante la Edad Media y, para el siglo XIX, casi todas las mujeres nacidas libres llevaban corsé (Avellaneda, 2006, p.60; Fields, 1999, p. 355). En Estados Unidos y Europa, al inicio del siglo XX, conforme los debates alrededor de los derechos de la mujer y su rol en espacios públicos avanzaban, también se cuestionaba el uso restrictivo del corsé. Según describe Fields, durante la primera década de siglo XX, las mujeres jóvenes empezaron a desafiar las normas victorianas y las restricciones impuestas por la moda, ya que sus crecientes demandas de autonomía, educación, trabajo y participación en el ocio pusieron en tela de juicio el uso cotidiano del corsé (1999, p. 355). A pesar de los intentos de la industria corsetera de utilizar debate médico y científico a su favor para promover la tendencia del corsé entre mujeres de todas las edades, para inicios de la década de 1930, se popularizó el uso de fajas, que remplazarían al corsé.

Al diseñador Paul Poiret se le atribuye haber finalmente liberado a la mujer del corsé (Avellaneda, 2006, p. 115), pues los diseños de sus vestidos aspiraban a una figura más bien recta, con vestidos sueltos y holgados, los cuales dominaron las tendencias durante los años 20, y para los cuales ya no eran necesario usar un corsé. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial, las mujeres salieron a trabajar y finalmente se liberaron del corsé a fin de incorporar un armario más cómodo para sus nuevas necesidades (Avellaneda, 2006, p.117). Aunque la moda sin corsé

no eliminó por completo la obligación de usarlo, algunas mujeres lograron adoptar versiones más flexibles y ligeras como las fajas (Fields, 1999, p. 378). Como resultado de un proceso de negociación y debate público entre mujeres, fabricantes, minoristas y expertos en moda, las mujeres adoptaron una mayor libertad de elección y movilidad en su vestimenta (Fields, 1999, p. 378), que resultó en prendas interiores femeninas más cómodas. De este modo, el uso restrictivo del corsé fue desapareciendo casi por completo hacia finales de los años 30; durante las décadas siguientes, el corsé era considerado una prenda anticuada. No obstante, las narrativas destinadas a controlar el cuerpo de la mujer no terminaron con la decadencia del corsé. Como afirma Fields, a lo largo del siglo XX, el cambio en la moda no buscaba liberar a las mujeres, sino controlarlas, como lo demuestra la persistente preocupación por ajustar el cuerpo a ciertos estándares de forma y tamaño, reflejada en las estrategias comerciales de fabricantes y minoristas para mantener la venta de ciertas prendas, dietas, productos y procedimientos estéticos (1999, p. 379).

El corsé no volvió a ser tema de discusión en la industria de la moda hasta que Vivienne Westwood introdujo en su colección Otoño/Invierno de 1982/1983, *Buffalo Girls*, un corsé como prenda decorativa que desafió las normas de lo socialmente aceptado (Seeling, 2000, p. 460). Esta fue la primera vez que en pasarela se presentaba una prenda interior como artículo de vestir exterior. La prenda constaba de un sujetador de satén café de largas líneas y copas circulares (Seeling, 2000, p. 460). No es coincidencia que tal alteración en las normas de cómo llevar la ropa interior fuera impulsada por esta diseñadora británica, pues es reconocida por su legado como ícono fundador del movimiento y estética punk. Este movimiento nació a finales de los años 60 como fenómeno contracultural desafiante ante el status quo, ya sea en tendencias políticas, artísticas y de moda. El movimiento disfrutó de su apogeo en la década siguiente,

cuando Vivienne Westwood abrió una tienda de ropa llamada *Sex*, la cual se especializaba en prendas fetichistas y *bondage*, que ayudaría a definir la estética punk. La visión de Westwood eventualmente la llevó a presentar sus colecciones de moda en pasarelas, lo que le otorgó el reconocimiento como una diseñadora de alta costura, aunque con un enfoque artístico sumamente politizado en sus diseños. Como pionera del movimiento punk, al introducir y resignificar el corsé como una prenda exterior, Westwood desafió la monotonía y las normas establecidas de lo que se suponía que las mujeres deberían llevar.

A pesar de que pensadores, intelectuales y escritores siempre han mostrado interés en el estudio de la vestimenta, la moda como objeto de estudio académico surgió con la Revolución Industrial a mediados del siglo XIX (Kawamura, 2020, p. 5). No obstante, desde entonces y hasta el siglo XX, la tendencia predominante fue orientar los estudios hacia la teoría y el análisis discursivo. Fue en la década de 1920 cuando un cambio de enfoque en la disciplina impulsó el desarrollo de diversas investigaciones empíricas y metodológicas (Kawamura, 2020, p. 7). Los estudios de moda, desde sus inicios, han sido interdisciplinarios y han servido de apoyo a ciencias como la antropología, historia, sociología e incluso filosofía. Actualmente, los estudiosos de múltiples campos, más allá de las artes y las humanidades, consideran los materiales de la moda como una fuente valiosa de análisis visual y sociológico (Clement, King, 2012, p. 94). El campo académico ha mostrado un interés cada vez mayor en la moda, destacando cuestiones como la sostenibilidad, el género y la relación entre la moda y la tecnología como áreas clave de investigación (Clement, King, 2012). Aunque los estudios de moda han experimentado un aumento en popularidad y producción, todavía existen vacíos en la literatura sobre la recontextualización de la ropa interior como acto de resistencia de género.

Pese a que la académica Joanne Entwistle ha aportado extensamente en temas de género y moda (2001; 2002), todavía hay una brecha en la academia en estudios de diseñadores icónicos (Westwood y Gaultier), cuyas colecciones no han sido exploradas en profundidad desde este marco teórico.

El estudio de la moda como un campo de disputa sociocultural permite comprender cómo las prendas trascienden su función estética para convertirse en expresiones de poder, resistencia e identidad. Como asevera Fields, para entender los significados sociales de la ropa es necesario “preguntarnos no solo cómo las prácticas de vestimenta funcionan como estructuras de dominación o como recursos de resistencia, sino también cómo se instituyen estas funciones y por qué generan significados tanto disputados como contradictorios” (1999, p. 356). Así, es necesario entender cómo la moda es una estrategia discursiva que puede retar normas sociales que definen cómo debe expresarse el género y simultáneamente cómo es herramienta de resistencia. En este sentido, Vivienne Westwood y Jean-Paul Gaultier ofrecen un marco de análisis clave para explorar la intersección entre moda y construcción de género, y la moda como un campo de disputa sociocultural. Por un lado, Westwood, a través de su estética punk, resignificó prendas como los corsés, históricamente vinculados al control del cuerpo femenino, para convertirlos en una estrategia discursiva que reniega de lo que es entendido como moralmente propio del género femenino. Por otro lado, Gaultier utilizó la ropa interior, como el icónico Cone Bra y Corsé para hombres, para desmontar estereotipos de género, hibridando códigos masculinos y femeninos en propuestas que celebraban la fluidez identitaria.

Este trabajo investigativo aborda cómo las propuestas de Gaultier y Westwood pueden ser entendidas como contribuciones disruptivas y transgresoras. Mientras que Gaultier combinaba elementos de lencería femenina con una estética casi arquitectónica que desafiaba las nociones tradicionales de feminidad y erotismo, Westwood resignificaba corsés victorianos como símbolos de rebelión contra el control histórico del cuerpo femenino. El objetivo general es identificar cómo la resignificación de la ropa interior como ropa de calle en las propuestas indumentarias de los diseñadores Westwood y Gaultier (colecciones 1980-1990) desmonta regímenes normativos de género en contexto occidental. Para esto, se establece un marco teórico interdisciplinario que integre conceptos de performatividad de género (Butler), semiótica de la moda (Barthes) y sociología del cuerpo (Entwistle) para analizar la moda como práctica política. Además, se relaciona el contexto histórico-cultural de los años 1980-1990 como escenario de disputas sobre el cuerpo, el género y la sexualidad, enfocándose en su influencia en las propuestas de Westwood y Gaultier. Finalmente, se identifican las estrategias discursivas empleadas por ambos diseñadores (parodia y recontextualización), para resignificar la ropa interior como herramienta de resistencia contra normas de género.

MARCO TEÓRICO

Uno de los lenguajes más eficientes para comunicarnos (sin la necesidad de hablar) es la indumentaria. Uno de los autores más destacados para entender el rico lenguaje de la moda fue Roland Barthes, quien en 1967 publicó *El sistema de la moda y otros escritos*, en donde analiza mediante dos revistas de moda (*Elle* y *Les Jardins des Modes* entre el año 1958 y 1959) el sistema semiótico del funcionamiento de la moda. A través de la semiótica propuso un detallado método analítico, inspirado por la obra del lingüista Saussure. En esta obra explica que la indumentaria opera como un lenguaje estructurado por signos, donde cada prenda trasciende su función utilitaria para convertirse en un vehículo de significados culturales. Los esfuerzos del autor por delinear un método científico resultó en una obra profundamente difícil de asimilar y comprender, lo que también provocó la crítica de académicos dedicados al estudio de la moda (Svelte, 2022, p. 391). No obstante, los aportes de Barthes no pueden ser descartados, pues su análisis en cuanto al significado de las prendas es aún revelador.

Uno de los aportes más significativos es la distinción entre los dos niveles del significado vestimentario: connotación y denotación. Según Barthes, “la denotación sería el primer nivel de significación (literal, objetivo), y la connotación, el segundo (simbólico, cultural), que se apoya en el primero” (2003, p. 131). Aplicados estos términos a la indumentaria, el autor distingue que “la prenda denotada es aquella que se percibe como función (un abrigo protege del frío); la prenda connotada es la que se percibe como signo (un abrigo de piel simboliza lujo)” (Barthes, 2003, p. 45). Por tanto, las prendas denotadas son aquellas con asociaciones universales, principalmente vinculadas al uso práctico y funcional de las mismas. Además, así como Saussure distingue entre *langue* y *parole*, Barthes divide la noción de vestido en “vestido y ropa: por un

lado, una realidad institucional y sistemática independiente de los sujetos individuales; por otro, una realidad individual, una forma personal de vestir” (Marrone, 2021, p. 26). El vestido tiene una dimensión institucional, colectiva, regida por normas y convenciones que superan al individuo; la ropa, por otro lado, es una expresión única de la identidad personal.

Roland Barthes explica que la ““semiología del vestido no es de orden léxico sino sintáctico””(Marrone, 2021, p. 27). Por lo tanto, Barthes niega que las prendas tengan un significado esencial que las determine, o que sean símbolos estáticos. Por el contrario, el autor entiende que el significado de las prendas está en la articulación de estas y las oposiciones que se crean dentro del sistema de la moda. Entonces, el significado en la moda emerge de la relación dinámica entre las prendas y las estructuras que las organizan. La prenda individual (como un vestido negro o una chompa de cuero) no porta un valor simbólico por sí misma, sino su posición dentro del sistema de la moda, donde las oposiciones (largo/corto, formal/informal) y entre otras combinaciones generan sentidos contingentes.

En *Mitologías* (1975), Barthes analiza cómo la moda y otros sistemas “fútiles” son representaciones colectivas de culturas de masas, en las que una imagen (los ejemplos que utiliza el autor son fotografías de revista) se convierte en una “forma” capaz de exhibir una idea o ideología (Calefato, 2008, p. 72). Para esto, el autor propone un sistema de la moda fijado en una triple estructura: Vestido/imagen, vestido/escrito y vestido/real (Abad-Zardoya, 2011, p. 41), en el que vestido escrito corresponde a las narrativas impuestas por la industria de la moda; el vestido imagen es la representación visual de la prenda; y vestido real es la prenda en físico. Barthes se refiere a la imagen como contenedores del efecto producido por cualquier mito (que

se refiere al vestido escrito) (Calefato, 2008, p. 72). En este sentido, el vestido escrito tiene una función discursiva.

Judith Butler es una filósofa y teórica feminista que revolucionó los estudios de género al proponer que la identidad no es una esencia biológica, sino una performatividad construida mediante actos corporales y discursivos repetidos. De acuerdo a Butler, uno no es un determinado género, sino que lo actúa o lo lleva a cabo. La autora parte cuestionando la distinción entre género y sexo, dado que niega que el cuerpo sea un “medio pasivo que es significado por una inscripción desde una fuente cultural externa” (2007, p. 183). La forma del cuerpo no es algo natural o dado, sino que se produce a partir de un esquema heterosexual dominante que lo configura (Salih, 2002, p. 61). El cuerpo es captado ya como sexuado, “inscrito en un código binario de lo masculino y lo femenino que funciona en el plano ideológico como norma de clasificación, pero que también tiene una dimensión activa, performativa, con la que está comprometido” (Fernández Guerrero, 2012, p. 146). El cuerpo está parcialmente determinado por marcos interpretativos, normas y discursos que lo colocan dentro de un orden simbólico (Fernández Guerrero, 2012, p. 146). De esta manera, el cuerpo ya se encuentra inscrito en un código que no solo clasifica, sino que también se realiza a través de prácticas y actos.

La autora rechaza la idea de que el género o el sexo sean sustancias inmutables, argumentando que es una cultura heterosexual y heterosexista la que construye la coherencia de estas categorías para perpetuar y mantener la “heterosexualidad obligatoria”; más bien, el género y el sexo son construcciones culturales “fantasmáticas” que definen al cuerpo (Salih, 2002, p. 49). Según Butler, al igual que el género, el sexo es un efecto; es decir, se trata de una categoría

discursiva que impone una unidad artificial sobre un conjunto de características dispares (Salih, 2002, p. 61). Al colapsar la distinción entre género/sexo, Butler afirma que el sexo ya es género, no es una consecuencia, sino un efecto del discurso heteronormativo. Esto quiere decir que no existe un cuerpo “puro” o “natural” antes de que se le asignen significados culturales. Esto desemboca en el hecho de que el género no es una característica fija o una esencia inherente, sino el resultado de acciones y comportamientos repetitivos, un proceso dinámico de “hacer” en lugar de simplemente “ser” (Salih, 2002, p. 62).

Mediante una genealogía foucaultiana, Butler demuestra que el género opera como un fenómeno performativo: una sucesión de actos contextuales, regulados por discursos normativos y repetidos ritualizadamente en el espacio público, que generan la ilusión de un sexo “natural”. Este proceso social dinámico, sustentado por convenciones culturales que moldean gestos y comportamientos, refuerza la aparente división binaria entre lo masculino y lo femenino (Butler, 2007, p. 137). Dado que el género no es una esencia preexistente, sino una secuencia de actos, estos deben ser repetidos de manera ritual y públicamente para crear la ilusión de una identidad de género (Butler, 2007, p. 137). No obstante, el género es un proceso de actos repetitivos dentro de “un marco regulatorio altamente restrictivo” (Salih, 2002, p. 63). El sujeto no es libre de ejecutar el género según su libre albedrío, este marco regulatorio determina las actitudes o costumbres a las que uno debe sujetarse. A causa de que las categorías de género son construcciones históricas y sociales, el género es un proceso contingente que depende del contexto, lo que revela su naturaleza performativa más que esencial.

Los sistemas que hacen cumplir las categorías binarias de género son los regímenes normativos expresados a través de discursos que determinan qué es lo que el sujeto debe hacer en función de su género. Estos regímenes son el conjunto de discursos, prácticas e instituciones que imponen y naturalizan las jerarquías de género. Según Butler, los géneros (y, por tanto, también los sexos) son hechos dentro de una matrix o esquema heterosexual (Salih, 2002, p. 48). En consecuencia, inspirada en la teoría freudiana, la autora comenta que la ley a la que las normas de género están sujetas es el tabú sobre la homosexualidad. El tabú impone restricciones y define qué formas de sexualidad son aceptables o prohibidas (Salih, 2002, p. 59). Es así como se impone una tríada entre cuerpo, discurso, poder, en donde “el cuerpo es punto de partida del discurso en la medida en el que el discurso se articula desde él, pero no llega a despegarse por completo de lo corporal, ya que actúa reconfigurándolo constantemente. Correlativamente, el discurso deja su impronta, se inscribe a través de los mecanismos de poder” (Fernández Guerrero, 2012, p. 149).

Dado que la identidad de género es abierta, hay puntos de fuga en el sistema binario masculino-femenino, lo que puede abrir espacios de resistencia (Fernández Guerrero, 2012, p. 149). Butler teorizó que la imitación y exageración que realizan las Drag Queens demuestran la naturaleza performativa del género. Además, el drag revela la naturaleza performativa del género, ya que al exagerar y parodiar los roles de género pone en evidencia que estos no son expresiones de una esencia innata, sino construcciones sociales repetidas y reguladas culturalmente.

Joanne Entwistle es una académica, socióloga contemporánea dedicada al estudio de la moda y vestido. Según comenta la autora, teóricos de la moda han descuidado un aspecto importante de la moda: el cuerpo. La moda no tiene sentido sin haber tomado en cuenta el rol que el cuerpo tiene en ella una vez es utilizada, o como si la ropa se pudiera sostener a sí misma sin la necesidad del cuerpo al momento de expresar algo. No obstante, dado que el cuerpo juega un papel fundamental en cómo se concibe el vestir, resulta desconcertante ver la ropa aislada de él (Entwistle, 2001, p.36); ya que “el cuerpo y la vestimenta operan de manera dialéctica: la vestimenta actúa sobre el cuerpo, dotándolo de significado social, mientras que el cuerpo es un campo dinámico que le confiere vida y plenitud a la vestimenta” (Entwistle, 2001, p.36). Por lo tanto, la moda solo puede entenderse completamente al analizar la interdependencia dinámica entre el cuerpo y la vestimenta, debido a que la ropa impone significado social y el cuerpo le aporta vitalidad.

De acuerdo con Entwistle, la transgresión al vestir (vestirse del sexo opuesto) ilustra una realidad sobre el género: es arbitrario (2002, p. 215). Siguiendo la premisa de Butler sobre la separación entre sexo y género, entonces el estilo es, en parte, mediador o facilitador del género. Dado que el sexo carece de una esencia y es, más bien, producto de los discursos sobre género y sexualidad, es realmente el cuerpo sexuado el que adquiere sentido únicamente a través de “actuaciones de género reguladas culturalmente” según la heterosexualidad como marco regulador (Entwistle, 2002, p. 216). En ese sentido, “los estilos corporales del vestir actúan para construir el género que es más cultural que natural” (Entwistle, 2002, p. 217). En consecuencia, el estilo y las elecciones en la forma de vestir no solo reflejan las normas culturales, sino que también actúan como instrumentos para subvertir y reconstruir dichas normas, permitiendo cuestionar y reconfigurar los roles de género establecidos. Así, el vestir se revela como una

práctica política y cultural que posibilita una redefinición constante de la identidad, abriendo paso a una mayor diversidad y flexibilidad en la construcción del género.

Roland Barthes explica que la ““semiología del vestido no es de orden léxico sino sintáctico””(p. 27). Por lo tanto, Barthes niega que las prendas tengan un significado esencial que las determine, o que sean símbolos estáticos. Por el contrario, el autor entiende que el significado de las prendas está en la articulación de estas y las oposiciones que se crean dentro del sistema de la moda. No obstante, según Barthes, hay una tendencia a naturalizar la moda y mostrarla como una norma inmutable, cuando en realidad está basada en decisiones arbitrarias (Sherigham, 2000, p. 147). Aunque no se niega que la semiología del vestido sea sintáctico, es debatible si las normas que rigen la moda son arbitrarias. Para Entwistle, el cuerpo vestido es una práctica corporal situada, que está integrada en el mundo social y es fundamental para el orden microsocial (Entwistle, 2001, p.34). El vestido refleja también las circunstancias estructurales y culturales en las que está inserto. Considerando la estrecha relación entre cuerpo y moda, el género también juega un rol relevante en cuanto a normas que rigen los códigos de vestimenta. Según Butler, el género se constituye a través de actuaciones repetidas que configuran lo que se percibe como “natural”, y de manera similar, la moda (al no tener un significado esencial, sino al construirse a partir de relaciones y oposiciones dentro de un sistema cultural) se rige como un discurso performativo. De ahí que el vestir como la construcción del género se basan en prácticas sociales arbitrarias que, al repetirse, se presentan como normas inmutables, que hacen que el cuerpo sea el escenario donde confluyen y se negocian estas identidades.

Este proyecto se centra en analizar la recontextualización de la ropa interior como prenda de calle en las colecciones de Vivienne Westwood y Jean-Paul Gaultier durante las décadas de 1980 y 1990. La elección de este objeto de estudio se fundamenta en el marco teórico del trabajo, donde la exposición pública de prendas que tradicionalmente han sido relegadas al ámbito privado se postula como un acto performativo que cuestiona y desestabiliza las normas binarias de género. A través de diseños transgresores, como el corsé exteriorizado de Westwood o el icónico Cone Bra de Gaultier, ambos creadores no solo desafían los códigos vestimentarios tradicionales, sino que transforman la moda en un dispositivo político de deconstrucción identitaria. Sus propuestas revelan cómo la resignificación de lo íntimo puede ser una estrategia discursiva para subvertir jerarquías de género y redefinir la agencia corporal en el espacio público.

CAPÍTULO 1

Estrategias de parodia y recontextualización en la moda

La moda también opera como un dispositivo cultural que construye, reproduce y subvierte identidades de género a través de códigos simbólicos y performativos. En este marco, la teoría de Judith Butler sobre la performatividad del género (el vestir no solo refleja, sino que materializa normas sociales mediante repeticiones ritualizadas) se entrelaza con el análisis semiótico de Roland Barthes, quien distingue entre la denotación y la connotación de las prendas. Esta sección explora cómo la indumentaria, mediante un uso de la parodia con el caso del *Cone Bra* de Jean Paul Gaultier, actúa como un campo de disputa política: mientras históricamente ha reforzado jerarquías de género, también puede desestabilizar dichas estructuras al recontextualizar su simbolismo. Además, a través de los casos de las intervenciones de Vivienne Westwood, por medio de la recontextualización del corsé, transforman esta prenda en emblema de agencia corporal. Se examina cómo la moda, al alterar funciones y significados, revela la ficción de un “género auténtico” y abre espacios para resistencias identitarias. Así, se posiciona a la vestimenta como una herramienta dinámica en la negociación y agencia dentro del sistema cultural de la moda.

Parodia.

Según Butler, dado que el género se “hace” más que se “es”, las prácticas de vestimenta revelan cómo se performa. Para que estas prácticas funcionen como actos performativos, deben “actuar o producir aquello que nombran” (Di Sandro, 2020, p. 56). Vestir, en relación con el

género, no solo refleja una identidad, sino que la reproduce mediante su repetición ritualizada. Así, el sujeto, en su esfuerzo por encajar en las expectativas culturales, repite gestos, actitudes e imaginarios asociados a su género. De este modo, “la formación de la identidad ocurre a través de repeticiones, y su significado se basa en categorías arbitrarias y opuestas que no describen la identidad, sino que la constituyen” (Di Sandro, 2020, p. 57). La indumentaria que funciona como declaración performativa, entonces, debe generar aquello que simula —ya sea masculinidad, feminidad— mediante gestos culturalmente codificados. Así, el sujeto no elige libremente su vestuario, sino que repite prácticas vestimentarias que lo inscriben en un régimen binario (ya sea femenino o masculino), lo que otorga la ilusión de coherencia entre cuerpo y género. El sujeto viste su cuerpo una y otra vez de acuerdo con las convenciones que se espera de él. La identidad y la vestimenta van de la mano, pues la ropa es un vínculo que permite a la identidad materializarse en el cuerpo. No obstante, la ropa también puede convertirse en un espacio de resistencia, como lo demostrará luego Gaultier.

Como explica Solana, la identidad no es una esencia previa, sino el resultado de una serie de actos repetidos en el tiempo que producen la ilusión de un núcleo estable y coherente, al mismo tiempo que ocultan su carácter construido al establecer una aparente conexión natural entre sexo, género y deseo (2024, p. 5). El desarrollo de la visión performativa del género es lo que permite a Butler romper la dicotomía ontológica entre el género femenino de las mujeres cissexuales y de las travestidas (Solana, 2014, p. 7). Para Butler, si el género es performativo, no hay una identidad previa que lo valide, por lo que la noción de una verdadera identidad de género es solo una construcción normativa (Solana, 2014, p. 7). En ese sentido, el papel que cumplen las travestidas es que, al ser personas que afuera del escenario se autoidentifican como

hombres cisgénero, con su vestimenta exagerada demuestran que estas prendas no son un reflejo de un género esencial, sino que son signos culturalmente contruidos que pueden ser adoptados y performados. “Al imitar al género, la travestida manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí, así como su contingencia” (Butler, 2007, p. 269). No se trata de que el *drag* copie un género “real” y preexistente, sino de que la propia heterosexualidad hegemónica se construye imitando repetidamente ciertos ideales de género.

Para Butler, la parodia se entiende como una táctica estética que transforma una enunciación para desfigurar su significado original, y la interpreta como una repetición subversiva que desafía los patrones establecidos (Schober, 2010, p. 4). El Cone Bra, diseñado por Jean Paul Gaultier para Madonna, encarna esta idea al transformar una prenda íntima en un acto paródico que desnaturaliza la feminidad normativa. La cantante y Gaultier recurren a la repetición de las construcciones heterosexuales como “punto de partida inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género” (Butler, 2007, p. 48). En el diseño del modista francés, las copas tienen forma de un cono prominente, motivo que está inspirado en los sostenes *bullet bras* (sujetadores de punta de bala) de los años 50, para acentuar y exagerar la protuberancia de los pechos de la artista. Al exagerar los senos con los conos puntiagudos, hiperboliza uno de los símbolos por excelencia de la feminidad normativa (el busto), lo que transforma el sostén en una caricatura de la sexualidad estereotipada. El darle una forma escultórica al busto puede ser interpretado como una crítica materializada a lo femenino y la pasividad sexual. Es así que la parodia que hace el Cone Bra cuestiona una ilusión de naturalidad que insta a las mujeres a adscribirse a códigos de decoro al llevar una prenda tradicionalmente interior a un espacio público. Por lo tanto, Madonna y Gaultier al vestir un

cuerpo que exagera y desmonta símbolos de feminidad, revelan que el género es una ficción performativa.

Figura 1

Madonna durante el *Blonde Ambition Tour* en Róterdam (1990), vistiendo el icónico Cone Bra de Jean Paul Gaultier.



Nota. Fotografía de Gie Knaeps. ©Getty Images.

La teoría performativa de Judith Butler revela que el género no es una esencia, sino un acto repetitivo que se materializa a través de prácticas culturales, como la vestimenta. La ropa, lejos de ser solo un reflejo identitario, produce aquello que nombra, reproduciendo, pero también subvirtiendo normas de género mediante manifestaciones simbólicas. Un ejemplo de esto es el *Cone Bra* de Jean-Paul Gaultier que, al exagerar los senos como símbolo de feminidad normativa, parodia la ilusión de naturalidad, exponiendo que lo "femenino" es una imitación sin

original. La repetición excesiva de estereotipos no solo desmonta la coherencia entre cuerpo y género, sino que revela que la propia heterosexualidad hegemónica se construye mediante actos imitativos. Así, la moda se constituye como un campo político donde, al repetir normas con diferencias, como el diseño transgresor de Gaultier, se desvela la ficción de un "género auténtico" y se abren espacios para identidades no binarias. Vestir, entonces, no es solo un acto de sumisión a regímenes binarios, sino una herramienta para desafiarlos, transformando la ropa en una herramienta corporal que cuestiona lo supuestamente legítimo en la moda.

Reemplazamiento del contexto.

En *El sistema de la moda* (1967), Barthes añade los estratos de “connotación” y “denotación” para explicar la diferencia entre las funciones prácticas de la vestimenta y sus significados simbólicos en la compleja relación del sistema de la moda. Dado que la ropa interior está principalmente oculta debajo de ropa exterior, se asumiría que pertenece únicamente al estrato de denotación. Por ejemplo, desde finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, el uso del corsé respondía principalmente a una necesidad estética de adaptar el cuerpo de la mujer al estándar de la época. En aquel entonces la función de esta prenda era elevar los senos de forma que exponga el busto y ceñir la cintura lo más posible para alcanzar la figura de avispa (Keyser, 2018, p. 25). Asimismo, el brasier surgió como respuesta a la evolución del corsé que, desde finales del siglo XIX, había dejado descubierto el pecho, por lo que se necesitaba un soporte para este (Fields, 2007, p. 83). Aunque ambas prendas han evolucionado tanto en su diseño como función a través de la historia, sí hay algo en lo que las dos han tenido, por lo general, como constante: pertenecen a la esfera de lo íntimo de la mujer. No obstante, aparte de la función utilitaria del brasier y corsé, estas prendas han configurado un espacio de intimidad en el que se

plasma la moda. Es en esta adaptación de cánones estéticos que la ropa interior muestra su capa connotativa.

La ropa interior también ostenta una serie de asociaciones simbólicas propias de la connotación. Además de la función denotativa, la ropa interior encarna un símbolo cultural cargado de significados, que vincula lo íntimo con nociones de decoro, moralidad y disciplina del cuerpo. Para Barthes, el significado de las prendas no reside en ellas mismas, sino en su relación con las oposiciones y estructuras del sistema de la moda que les otorgan sentido. Por ejemplo, la dicotomía entre la ropa interior blanca y negra demuestra cómo los significados asociados a las prendas son construcciones culturales sujetas a variación. Jill Fields describe cómo las vinculaciones opuestas entre la lencería blanca y negra, durante la primera mitad del siglo XX, operaron como reflejo de las tensiones raciales de la sociedad estadounidense (2007). En este contexto, mientras la lencería blanca se asoció con la pureza, el recato y la respetabilidad de las mujeres blancas, la lencería negra fue cargada con una fuerte connotación erótica, que aluden a imaginarios raciales históricamente vinculados a una sexualidad desviada y lasciva atribuida a los cuerpos de mujeres negras (Fields, 2007, p. 113-114). Así, el sistema de la moda reproduce significados estéticos arraigados a estructuras raciales, pero principalmente a construcciones de género que regulan cómo deben presentarse los cuerpos deseable y moralmente dentro del orden cultural dominante.

Es así como, para Barthes, el significado de una prenda depende de su contexto de uso (2003). Lo transgresor de las propuestas de Westwood es que lograron recontextualizar las prendas interiores de sus entornos históricamente comunes, alterando su función y simbolismo. A través del desplazamiento de la denotación, la diseñadora inglesa consiguió que el corsé

adquiera nuevos significados culturales. Un ejemplo de esto es el caso de la colección *Portrait* (1990), donde Westwood se convirtió en la primera diseñadora del siglo XX que retomó el diseño tradicional del corsé, rescatando su forma original (Ibbetson, 2021), pero removiendo su función restrictiva. La propuesta de la artista imita la silueta del siglo XVIII, pero Westwood lo reinventa utilizando telas modernas y flexibles como la licra, eliminando las varillas tradicionales para lograr una estructura menos rígida y más cómoda (Ibbetson, 2021). Desde un mecanismo semiótico barthesiano, Westwood sustituyó la finalidad de moldear el cuerpo femenino según el canon estético por una apuesta que prioriza la comodidad. De esta forma, el corsé se convierte en un significante reconfigurado dentro del sistema de la moda. Al alterar la función denotativa, Westwood transforma al corsé en un significante que, mediante su nueva connotación, encarna una crítica a la finalidad restrictiva de esta prenda. Ahora, el corsé ya no moldea siluetas, sino que se abre a nuevos significados, en los que la comodidad y el bienestar femenino adquieren protagonismo, cuestionando los mandatos tradicionales asociados a esta prenda.

Figura 2

Corsé de Vivienne Westwood, colección *Portrait* (1990), con impresión de la pintura *Daphnis y Chloe* (1743) de François Boucher.



Nota. Corsé diseñado por Vivienne Westwood (1990). © Victoria and Albert Museum, Londres (T.216-2002).

Una de las contribuciones más importantes de Westwood fue que, en su colección *Harris Tweed* (1987), revivió el corsé, prenda previamente estigmatizada y utilizada como ropa interior,

para transformarla en una pieza de moda que se podía llevar abiertamente como prenda exterior (Steele, 2001, p. 166). Desde la semiótica barthesiana, este gesto implicó un desplazamiento connotativo radical, pues se trasladó la denotación original que la vinculaba al control corporal femenino a una prenda que simboliza agencia corporal. La resignificación que le otorgó Westwood funciona en dos distintos niveles simbólicos. Por un lado, al utilizar telas como el *Harris Tweed* (usualmente asociada a la masculinidad), la diseñadora fusionó códigos vestimentarios opuestos (femenino/masculino), lo que crea una ambigüedad semiótica que desafía normas de género. Por otro lado, como se mencionó antes, al priorizar la comodidad, se convierte en una prenda decorativa que celebra la presencia y exhibición del cuerpo, mediante siluetas estilizadas y detalles ornamentales. Así, se crea una nueva connotación política, en la que el corsé, antes asociado a la sumisión femenina, ahora es un símbolo de resistencia que cuestiona cómo se definen los límites entre lo femenino y masculino, lo privado y lo íntimo. La recontextualización del corsé implicó la liberación de sus históricas asociaciones opresivas, para convertirse en un nuevo símbolo que celebra la libertad de usar y desafiar convenciones de moda.

Figura 3

Corsé de Vivienne Westwood, colección *Harris Tweed* (Otoño/Invierno 1987)



Nota. Corsé en tweed de lana y detalles de corsetería, reinterpretado como prenda exterior.

Fotografía cortesía de MAM-e Fashion Magazine.

Barthes ha ofrecido un marco que permite analizar cómo la ropa interior, como el corsé y el brasier, trasciende su utilidad para encarnar constructos culturales. Históricamente, estas prendas operaron en lo íntimo, moldeando cuerpos según cánones estéticos y reforzando nociones de moralidad, disciplina y jerarquías raciales y de género. Sin embargo, la diseñadora Vivienne Westwood subvierte este sistema al recontextualizar el corsé, desplazando su denotación opresiva hacia una connotación de agencia corporal. Al eliminar su rigidez, usar materiales flexibles y trasladarlo al ámbito público, incluso fusionando telas asociadas a la masculinidad, transforma su simbolismo. En la intervención de Westwood, el corsé pasa de ser un instrumento de control a emblema de resistencia que desafía normas de género y celebra la autonomía del cuerpo. Desde la semiótica barthesiana, su obra demuestra que el significado en la

moda no es inherente, sino un campo dinámico donde los significantes se reconfiguran para cuestionar estructuras de poder y redefinir identidades.

La intersección entre la performatividad del género de Butler y la semiótica de la moda de Barthes revela que la indumentaria opera como un campo político donde se negocian significados y poderes. Si Butler sostiene que el vestir produce identidades mediante repeticiones ritualizadas —como el Cone Bra de Gaultier, que parodia la feminidad normativa al exagerar sus símbolos— Barthes demuestra que estos actos se articulan en un sistema de signos dinámicos, donde la recontextualización altera connotaciones históricas, como ejemplifica Westwood al transformar el corsé de instrumento opresivo a símbolo de agencia. Ambas perspectivas convergen en desvelar que la moda no es un mero reflejo de estructuras sociales, sino un espacio de disputa: mientras la repetición performativa expone la falsedad de un “género auténtico”, la resignificación semiótica subvierte jerarquías al redefinir significantes.

CAPÍTULO 2

La moda como reflejo y motor de cambio social

Si bien la perspectiva semiótica postestructuralista es valiosa para entender cómo la moda sirve como espacio de negociación en estructuras normativas de género, pasa por alto que el contexto social y cultural influye en las convenciones asociadas a las normas de la moda. En este aspecto, Joanne Entwistle comenta que la moda no puede ser entendida sin su relación con el cuerpo (2001, 2002), pero esta relación debe concebirse como una práctica inseparable de su contexto cultural, y enmarcada en condiciones particulares de tiempo y lugar (2001, p. 42). Así, mientras el análisis semiótico desentraña códigos simbólicos, el enfoque de Entwistle enfatiza que tales códigos se materializan en cuerpos situados históricamente: la moda no opera en un vacío, sino en marcos de poder que disciplinan, pero también permiten resistencias. Como comenta la autora: “Las elecciones del vestir siempre están definidas dentro de un contexto particular: el sistema de la moda proporciona la ‘materia prima’ de nuestras elecciones, pero estas se adaptan dentro del contexto de la experiencia vivida [...]” (2002, p. 55). Por ejemplo, el corsé a lo largo de la historia no solo denotaba una prioridad estética, sino que a veces también encarnaba jerarquías de género propias de cada época, pero con matices que demuestran la complejidad del contexto histórico en la creación de asociaciones simbólicas de cada prenda. Como comenta Steele, el corsé de la época Victoriana tiene un componente ambivalente, al cual no se le puede conceder completamente un ideal femenino “sumiso” y “masoquista” (Steele, 2001, p. 35). Según Steele, la popularidad de la prenda en el siglo XVIII se debió principalmente a la democratización de la moda propiciada por la Revolución Industrial (2001, p. 36).

La articulación entre la teoría de Judith Butler sobre la performatividad del género y el enfoque semiótico de Roland Barthes permite comprender el *fashioned body* (cuerpo vestido) como un entramado donde convergen actos corporales y significados culturales. Por un lado, Butler afirma que el género se construye a través de actos performativos repetitivos que regulan normas sociales alrededor del género (como códigos binarios de vestimenta). Por otro lado, Barthes, a través del sistema semiótico de connotación y denotación, revela que la moda opera como un sistema de signos sujetos a interpretaciones contextualizadas. La articulación entre la performatividad de género de Butler y la semiótica de la moda de Barthes demuestra que la indumentaria no solo configura identidades mediante repeticiones ritualizadas, sino que también reconfigura significados en un sistema de signos, convirtiéndose así en un campo político donde se disputan poderes, jerarquías y sentidos. Así, el cuerpo vestido se erige como una síntesis dialéctica: mientras la semiótica de Barthes descifra los significados inscritos en las prendas, y la performatividad de Butler explica cómo estos se encarnan mediante prácticas corporales, Entwistle demuestra que ambos procesos están anclados en marcos culturales e históricos concretos. Como afirma la autora, “el análisis del vestir como práctica contextuada y corpórea nos permite ver la acción del poder en los espacios sociales [...] y cómo influye sobre la experiencia del cuerpo y da fruto diversas estrategias por parte de las personas” (2002, p. 58). Entonces, la moda no es solo un lenguaje de símbolos o un acto performativo, sino también un espacio donde el cuerpo negocia su lugar en el mundo, ya sea obedeciendo, resistiendo o reinventando las reglas que lo visten.

El legado de Westwood o Gaultier que continúa hasta ahora no puede entenderse sin considerar el contexto socio histórico en el que presentaron sus propuestas más innovadoras. En

1975, Vivienne Westwood junto a su entonces pareja Malcolm McLaren abrieron su boutique *Sex*, momento que sería recordado como uno de los hitos fundadores de la estética punk. Frank Cartledge señala que, como ocurre con la mayoría de las culturas suburbanas, resulta difícil trazar una línea histórica homogénea que explique el surgimiento del movimiento punk (1999, p. 143). Sin embargo, a nivel local, en la escena londinense (donde se ubicaba la tienda de ropa de Westwood), la estética punk surgió como una síntesis entre las representaciones mediáticas del estilo, la ropa accesible en el mercado y la ética DIY, en estrecha relación con la escena musical (Cartledge, 1999, p. 144). La convergencia de diversas influencias dotó al punk de un carácter distintivo, lo que permitió a los seguidores del estilo adaptarlo a su identidad personal. El fin de las alternativas estilísticas de los seguidores del punk era demostrar autenticidad. Para Hayton, la necesidad de los jóvenes punk de mediados de los 70 y la década de los 80 era encontrar una alternativa de protesta (insatisfecha desde la izquierda radical y los hippies) para la frustración con una sociedad percibida como conformista, ofreciendo, en cambio, un espacio alternativo desde donde reclamar una autenticidad más radical y significativa (2019, p. 218). Pese a que la protesta se diversificó en distintas formas artísticas, la moda es, sin duda, una de la más reconocible estrategia discursiva que utilizaron los punks para expresar individualidad y crítica a la normatividad social.

En los años posteriores a la inauguración de la tienda “Sex”, la diseñadora alteró el interior de tienda con grafitis sexuales, cortinas de caucho y artículos fetichistas, reflejaba una estética provocadora que, lejos de disuadir al público, consolidó la popularidad de Westwood, quien, con creciente confianza, usaba prendas deliberadamente escandalosas (ya fuera por su contenido sexual o por el desajuste de tallas) para subrayar que vestir es siempre una práctica

culturalmente construida y arbitraria (Geczy y Karaminas, 2017, p. 15). Westwood utilizó el descontento y la necesidad por la autenticidad del punk, a través de prendas icónicas del pasado conservador británico, para vaciarlas de significado y reinsertarlos en un marco de crítica social (como el caso del tweed, tela asociada a la realeza británica) . De este modo, al resignificar prendas históricamente asociadas con el conservadurismo —privándolas de su función original y dotándolas de ironía punk— Westwood convirtió la moda en un medio de confrontación política. Según Hebdige, las identidades subculturales se forjan a partir de valores compartidos —argot, música y estilo— y se manifiestan como actos de resistencia transgresora mediante el bricolaje de objetos cargados de signos que violan las jerarquías culturales para generar nuevos significados; así, el punk, un “estilo revoltoso” que dramatizó la crisis socioeconómica británica y canalizó la ira colectiva, utilizó la moda junto con un lenguaje y una música anárquicos, para socavar no solo el armario, sino todo discurso hegemónico (Geczy y Karaminas, 2017, p. 18). Las propuestas de Westwood son la representación viva de ese acto de bricolaje político en el que la deconstrucción de lo histórico y la ironía punk se entrelazan para convertir actos vestimentarios en un manifiesto contra el orden establecido.

Si hay algo que Westwood disfrutaba plasmar en sus diseños, era la incorporación de referencias artísticas del pasado. En *Portrait Collection* (1990), la diseñadora incorporó un corsé a la colección, un estampado de la pintura *Daphnis y Chloe* (1743), del artista rococó francés François Boucher. La pintura, en su momento, generó controversia por su representación íntima y erótica de los protagonistas del antiguo relato griego homónimo, una historia de amor ingenuo y lleno de obstáculos entre dos jóvenes criados por pastores (Ibbetson, 2021). Para Westwood, esta obra no era solo un tributo al arte rococó, sino un acto de resistencia cultural, pues en pleno

auge posmoderno de los años 80 y 90, donde la moda revisitaba el siglo XVIII en películas y series, ella rescató la elegancia de la época, pero la subvirtió al imprimir en el corsé una escena cargada de erotismo y tensión sexual. La provocación alcanzó su clímax en la pasarela, donde dos modelos, vestidas con el corsé de Boucher, se besaron (Ibbetson, 2021), replicando la ambigüedad erótica de la pintura mientras transformaban la prenda en un símbolo de liberación femenina. Esto refleja cómo la moda, al ser un sistema de signos abierto, permite que las prendas adquieran nuevos significados en marcos históricos específicos: el corsé, resignificado en los 90, dejó de ser un instrumento de disciplina para convertirse en un vehículo de transgresión al estampar una pintura rococó —cargada de erotismo y jerarquías de género— en una prenda exterior y usarla para desafiar normas sexuales (mediante el beso de las modelos).

Figura 4

Modelos vistiendo diseños de Vivienne Westwood durante el desfile *Portrait* (1987), representando la fusión de erotismo y protesta característica de la estética punk.



Nota. Fotografía de John van Hasselt/Sygma. ©Getty Images.

En un contexto donde la moda se volcaba hacia tejidos prácticos y sintéticos, Vivienne Westwood optó por materiales naturales como el algodón y la lana para crear prendas que parodiaban los símbolos de lo dominante británico (Geczy y Karaminas, 2017, p. 26). “He tomado el vocabulario de la realeza”, declaró la diseñadora, “los símbolos tradicionales británicos, y los he usado para mi propia ventaja. Utilicé lo convencional para hacer algo poco ortodoxo” (Ibbetson, 2021). Esta estrategia, como señala Joanne Entwistle, “visibiliza las dinámicas del poder en los espacios sociales y su influencia en la experiencia corporal, así como en la generación de diversas estrategias de agencia por parte de los individuos” (2002, p. 58). Al imprimir en sus corsés pinturas rococó como *Daphnis* y *Chloe* o reinterpretar el tweed asociado a la aristocracia, Westwood no solo desmontó los códigos vestimentarios hegemónicos, sino que los convirtió en armas de subversión. La diseñadora utilizó el contexto histórico y las referencias del pasado para transformar una prenda que significaba represión a una que encarnaba la desobediencia, crítica y liberación. El corsé, bajo la mirada de Westwood, se despoja de ser una “prenda original”, como afirman Geczy y Karaminas, más bien “ha sido desplazada, renombrada, renacida y anticipa una nueva vida” (2017, p. 27), donde su identidad se despojó de ataduras históricas para abrazar nuevas asociaciones.

En otoño del 2013, en Nueva York, se presentó la exhibición *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk* para homenajear a diseñadores y artistas del mundo de la moda, quienes pertenecen o han pertenecido a la comunidad LGBTQ+. En esta exhibición estaba también presente el diseñador Jean-Paul Gaultier como uno de los diseñadores queer más destacados. La notabilidad del diseñador se debe a que su obra se entrelaza profundamente con la historia queer, pues, desde la década de los 80, desafió normas de género y sexualidad, para

convertir la moda en un vehículo de resistencia cultural. La cúspide de la carrera de Gaultier sucedió al mismo tiempo que los movimientos queer ganaban cada vez más reconocimiento. Para la década de los 80, movimientos que habían comenzado a consolidarse con fuerza en los años 60 y 70 cobraron una visibilidad mediática sin precedentes a raíz de la crisis del SIDA.

Movimientos como *ACT-UP* y activistas contra el SIDA optaron por estrategias creativas para concienciar y celebrar la diversidad de género. Es así como las camisetas con eslóganes como “*Safe Sex Is Hot Sex*” fueron parte de las medidas para visibilizar las demandas de la comunidad, y también funcionaron como manifestaciones estéticas de una política del cuerpo que cuestionaba la marginalización (Vänskä, 2020, p. 299). Según Vänskä, este activismo desplazó el enfoque de la identidad hacia los actos sexuales y amplió el concepto de identidad para incluir a personas bisexuales, trans, trabajadoras sexuales y personas VIH positivas, mientras que las camisetas activistas recordaban cómo la comunidad tuvo que reformular radicalmente su política, dando paso a una identidad queer que se oponía a las etiquetas fijas y utilizaba la moda como herramienta clave de resistencia contra la homofobia (2020, p. 305).

Gaultier se unió al activismo queer no solo porque él pertenecía a la comunidad, sino también porque su pareja falleció de SIDA en 1990 (Mackenzie, 2024). Aunque esta profunda pérdida pudo haber impactado en su trabajo, Gaultier aprovechó su posición en la industria de la moda para generar conciencia, incluyendo en su colección Primavera/Verano de 1996 camisetas estampadas con el mensaje “*Safe Sex Forever*” (Mackenzie, 2024). En plena crisis de la pandemia del SIDA, cuando las personas LGBTQ+, especialmente los gays, se enfrentaban a una desmedida discriminación, el posicionamiento de Gaultier resultó particularmente significativo. En los años 80, según Katz et al., hombres gays y diseñadores emergentes como Gaultier

encontraron en la escena punk de ciudades como Nueva York y Londres una fuente de inspiración estética y conceptual, donde sujetos de distintos géneros exploraban, mediante el cuerpo y la ornamentación, la ambigüedad sexual y la disolución de las categorías de género (2013, p. 145). En esta escena punk, el diseñador encontró una diversidad en cuanto a la forma de expresar el género, ya sea hibridando estilos, rompiendo esquemas o experimentando con la varias formas de vestir los cuerpos sexuados. Es en este clima donde los diseños del artista francés resuenan con lo propuesto por Entwistle, al afirmar que la moda —como manifestación del habitus— constituye una estructura relativamente abierta, en la que el contexto sociohistórico otorga al acto de vestir un carácter situado y encarnado (2002, p. 54; 2002, p.58). Las camisetas “*Safe Sex Forever*” ejemplifican la capacidad de la moda para reinterpretarse y desafiar, pues resignificaron una prenda y una frase, que dado el contexto específico, implicó una posición política de resistencia queer. En el contexto de los tabúes sobre la sexualidad de las disidencias de género durante los años 80, visibilizar y expresar abiertamente la diversidad sexual permitió que el público reconociera que las identidades LGBTQ+ no solo podían existir con libertad, sino también ejercer su sexualidad de manera segura y sin estigmas.

No obstante, la visión de Gaultier más memorable fueron sus diseños en los que se atrevió a desdibujar los límites entre lo íntimo y lo público, lo masculino y lo femenino, que, como señala Entwistle, solo pueden entenderse dentro de este contexto socio histórico específico (2002, p. 54). En 1995, el diseñador introdujo un corsé que, aunque en línea con la prenda emblemática de su firma, estaba dirigido al público masculino. La prenda está confeccionada en cuero y se caracteriza por un elaborado sistema de cordones que recorren la parte frontal, tanto en el centro como en los laterales, lo que permite ajustarlo al cuerpo y enfatizar la silueta, tal

como lo haría un corsé femenino. De acuerdo con Garber, lo que generaría una transgresión en esta prenda—como se ha desarrollado en el capítulo anterior— es una ruptura de la dicotomía entre lo masculino y lo femenino, desestabilizando la división tradicional entre hombre y mujer (Entwistle, 2002, p. 201). Sin embargo, Entwistle argumentaría que la transgresión depende, más bien, en gran medida del contexto (2002, p. 202). En los años 80 y 90 marcados por la crisis del SIDA y una necesidad del colectivo por la visibilización y la concienciación, el corsé masculino de Gaultier operó como un significante político al vestir cuerpos masculinos con una prenda cargada de connotaciones femeninas y opresivas. Gaultier, en su diseño, subvertió aquellas connotaciones femeninas y asociaciones queer al insertar esta prenda a un público mainstream, audiencia posiblemente aún permeada por estigma hacia la diversidad sexual. Llevar la prenda a las pasarelas y a las tiendas significó inscribir las tensiones de la época, pero resignificando las implicaciones negativas asociadas a lo queer. La transgresión no residió en la prenda en sí, sino en la crítica y celebración que hizo el diseñador en un entorno donde las identidades marginadas exigían redefinirse socialmente.

Figura 5

Corsé de cuero diseñado por Jean Paul Gaultier (c. 1995), ejemplificando la moda como performance de género.



Nota. Corsé en cuero negro con estructura de cordones frontales, diseñado por Jean Paul Gaultier como prenda exterior para hombres. © The Metropolitan Museum of Art, Nueva York (Acc. No. 747801). Imagen de dominio público bajo la política Open Access del Met.

Las propuestas de Vivienne Westwood y Jean-Paul Gaultier no solo emergieron como expresiones estéticas, sino como respuestas profundamente contextualizadas a las tensiones sociales, políticas y culturales de las décadas de 1980 y 1990. Desde el punk británico hasta la crisis del SIDA, sus diseños trascendieron la esfera de la moda para convertirse en actos de resistencia que desafiaron las normas de género, clase y sexualidad. La recontextualización del

corsé y la introducción de prendas íntimas en el espacio público no fueron solo provocaciones, sino estrategias discursivas que reflejaban e impulsaban las luchas por la autonomía corporal y la visibilidad queer. La moda opera como un archivo histórico y un campo de batalla donde se negocian identidades, memorias colectivas y futuros posible.

CONCLUSIONES

El análisis de las colecciones de Vivienne Westwood y Jean-Paul Gaultier en las décadas de 1980 y 1990 ha puesto de manifiesto cómo la resignificación de prendas íntimas como ropa de calle —mediante estrategias de parodia y recontextualización— actúa como dispositivo de deconstrucción de los regímenes normativos de género. La aplicación conjunta de la teoría performativa de Judith Butler, que concibe el género como una serie de actos repetidos y ritualizados, y de la semiótica de Roland Barthes, que subraya el carácter arbitrario y discursivo de los signos de la moda, ha permitido entender que el corsé y el Cone Bra no solo producen efectos estéticos sino que, al desbordar sus funciones tradicionales, visibilizan y cuestionan las jerarquías de poder insertas en la cultura de la vestimenta. Asimismo, la perspectiva de Entwistle enfatiza que estas intervenciones sólo adquieren plena fuerza subversiva cuando se insertan en contextos sociohistóricos concretos —crisis económica, activismo contra el SIDA, auge del punk— en los que el cuerpo vestido se convierte en campo de disputa y agencia.

De este modo, el estudio confirma que la moda puede configurarse como una práctica política capaz de revelar la ficción de un “género natural” y de abrir espacios para identidades y experiencias corporales diversas. Al transformar el corsé victoriano en un símbolo de autonomía femenina y al dirigir versiones masculinas de esta prenda hacia públicos no convencionales, Westwood y Gaultier demostraron que los significantes de la moda pueden resignificarse para subvertir los mandatos sociales. Esta investigación contribuye al campo de la sociología de la moda al integrar enfoques postestructuralistas de género y semióticos, y sugiere líneas futuras de trabajo, como el estudio de diseñadores contemporáneos o la exploración de nuevas tecnologías textiles, para profundizar en cómo la vestimenta sigue funcionando hoy como herramienta de resistencia y renegociación de identidades.

Finalmente, esta tesis contribuye a los estudios de moda al integrar perspectivas interdisciplinarias que superan el análisis superficial de las tendencias, posicionando la indumentaria como un archivo cultural donde se inscriben memorias colectivas, resistencias y futuros posibles. Como horizonte para investigaciones futuras, se sugiere explorar cómo las prácticas de diseñadores contemporáneos continúan esta herencia transgresora, así como ampliar el enfoque hacia otras geografías y comunidades marginadas, donde la moda también encarna luchas por la representación y la justicia social. Vestir sigue siendo un acto profundamente político: un recordatorio de que los cuerpos vestidos están siempre en proceso de transformación.

REFERENCIAS

- Abad Zardoya, C. (2011). *El sistema de la moda: De sus orígenes a la postmodernidad. Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática*, 17, 37–59.
- Avellaneda, D. (2006). *Debajo del vestido y por encima de la piel: Historia de la ropa interior femenina*. Nobuko.
- Barthes, R. (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Grupo Planeta.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
<http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/80>
- Calefato, P. (2008). On myths and fashion: Barthes and cultural studies. *Sign Systems Studies*, 36(1), artículo 1. <https://doi.org/10.12697/SSS.2008.36.1.05>
- Di Sandro, N. (2020). Contemporary fashion imaginary. Deconstructing gender. *ZoneModa Journal*, 10(1), artículo 1. <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/11087>
- Entwistle, J. (2001). *The fashioned body: Fashion, dress and social theory*. Polity Press.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Paidós.
- Fernández Guerrero, O. (2012). *Eva en el laberinto: Una reflexión sobre el cuerpo femenino*. Universidad de Málaga. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=559609>
- Fields, J. (1999). “Fighting the corsetless evil”: Shaping corsets and culture, 1900–1930. *Journal of Social History*, 33(2), 355–384.
- Geczy, A. y Karaminas, V. (2017). *Critical fashion practice: From Westwood to Van Beirendonck*. Bloomsbury Academic.
- Hayton, J. (2019). The politics of authenticity: Countercultures and radical movements across the Iron Curtain, 1968–1989. En J. C. Häberlen, M. Keck-Szajbel y K. Mahoney (Eds.), *The*

- politics of authenticity: Countercultures and radical movements across the Iron Curtain, 1968–1989* (pp. 212–233). Central European University Press.
- Ibbetson, F. (2021, 18 de enero). *1990 – Vivienne Westwood, “Portrait Collection” Corset*. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1990-westwood-corset/>
- Knaeps, G. (2017). *Madonna* [Fotografía]. Getty Images.
- <https://www.gettyimages.es/detail/fotografía-de-noticias/blonde-ambition-tour-madonna-feyenoord-stadion-fotografía-de-noticias/688531760>
- Katz, J. D., Rubinstein, H., Breward, C., Cole, S., Karaminas, V., McNeil, P. y Wilson, E. (2013). *A queer history of fashion: From the closet to the catwalk* (V. Steele, Ed.).
- Kawamura, Y. (2011). *Doing research in fashion and dress: An introduction to qualitative methods*. Berg.
- Keyser, A. J. (2018). *Underneath it all: A history of women's underwear*. Lerner Publishing Group.
- King, L. M. y Clement, R. T. (2012). Style and substance: Fashion in twenty-first-century research libraries. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 31(1), 93–107. <https://doi.org/10.1086/664912>
- MAM-e. (2021, 23 de septiembre). *Vivienne Westwood Fall/Winter 1987* [Imagen]. <https://fashion.mam-e.it/vivienne-westwood/>
- Marrone, G. (2021). Roland Barthes: El sentido de la moda. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 4, 21–32.
- McKenzie, C. (2024, 1 de junio). *Jean Paul Gaultier: Get to know the history behind the designer*. L'Officiel UK. <https://www.lofficiel.co.uk/man/jean-paul-gaultier-le-beau-le-parfum-madonna-pop-culture-design-history>

- Salih, S. (2002). *Judith Butler*. Routledge.
- Schober, A. (2010). Undoing gender revisited. Judith Butler's parody and the avant-garde tradition. *Gender Forum*, 30, n/a.
- Seeling, C. (2000). *Fashion: The century of the designer, 1900–1999*.
- Sheringham, M. (2000). Fashion, theory, and the everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsky, Maffesoli. *Dalhousie French Studies*, 53, 144–154.
- Solana, M. (2014). *El papel del travestismo en el pensamiento político de Judith Butler*.
<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/34868>
- Steele, V. (2001). *The corset: A cultural history*. Yale University Press.
- Svelte, D. (2023). The fashion system as sign itself: Surprise, seduction and the wit of Viktor & Rolf. *Fashion Theory*, 27(3), 383–409. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2022.2102856>
- The Metropolitan Museum of Art. (s.f.). *Corset by Jean Paul Gaultier, ca. 1995* [Imagen de objeto de museo]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/747801>
- van Hasselt, J. (2016). *Vivienne Westwood Fashion Show* [Fotografía]. Getty Images.
<https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotografía-de-noticias/models-kiss-as-they-wear-outfits-during-a-fotografía-de-noticias/542629554?adppopup=true>
- Vänskä, A. (2020). From gay to queer – Or, wasn't fashion always already a very queer thing? En M. Barnard (Ed.), *Fashion theory: A reader* (pp. 298–306). Taylor & Francis Group.
- Victoria and Albert Museum. (s.f.). *Corset* [Imagen de objeto de museo]. Victoria and Albert Museum Collections. <https://collections.vam.ac.uk/item/O71199/corset-vivienne-westwood/>