

**PROYECTO DE GRADUACION**  
Trabajo Final de Grado

**Identidad transgénero en la indumentaria**  
Adaptación de moldería y tabla de talles para sastrería

Juliana Alina Burne Tobías  
Cuerpo B del PG  
15/09/2015  
Diseño Textil y de Indumentaria  
Creación y Expresión  
Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes

## **Agradecimientos**

Agradezco a mis profesores, especialmente a Marisa Cuervo, Jorge Brandan y Yanina Moscoso Barcia quienes me guiaron en el desarrollo del proyecto de graduación.

A mi familia, novio y amigos que me acompañaron toda la carrera y ayudaron siempre que los necesité. A Ema, porque modistas como ella son difíciles de encontrar. A todos los que formaron parte de mi carrera y me ayudaron a crecer como persona y profesional.

## Índice

<b>Introducción</b>	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. La imagen y el cuerpo</b>	<b>14</b>
1.1 Cuerpo e imagen	14
1.2 La imagen femenina	18
1.2.1 Maquillaje, una pantalla hacia la subjetivación	21
1.2.2 El calzado como componente de la feminidad	22
1.2.3 Cabello, virilidad y feminidad	23
1.3 La imagen masculina	24
1.4 Anatomía corporal	28
<b>Capítulo 2. La comunicación visual y la indumentaria</b>	<b>31</b>
2.1 La comunicación visual	31
2.2 Indumentaria y lenguaje	34
2.3 La moda como sistema de lenguaje	38
2.4 Signos indumentarios con orientación de género	41
<b>Capítulo 3. Transformación de género</b>	<b>48</b>
3.1 La clasificación binaria y su obsolescencia	48
3.1.1 Antagonismos en los procesos de subjetivación	50
3.1.2 Variaciones de género	51
3.2 Transgénero: variaciones en la percepción de la identidad propia	54
3.3 Identidad transgénero en la Argentina	57
3.3.1 Transexualidad en la actualidad	59
3.4 Género, cuerpo y moda	61
<b>Capítulo 4. Moldería y diseño, trabajo conjunto para la creación indumentaria</b>	<b>65</b>
4.1 Traspaso de la bidimensionalidad a cuerpos tridimensionales	65
4.2 Diseñar desde la moldería	69
4.3 Construcción de patrones	73

4.4 Técnicas de generación de moldería	77
4.5 Sastrería femenina, orígenes y construcción	81
<b>Capítulo 5. Adaptación de un sistema de moldería femenino en tejido plano a cuerpos de mujeres transgénero</b>	<b>86</b>
5.1 Definición del usuario	86
5.2 Elección de la lámina textil	88
5.3 Medidas utilizadas y tabla de talles	89
5.4 Adaptación de la sastrería base femenina a los cuerpos de las mujeres transgénero	92
5.5 Blazer base delantero	93
5.5.1 Blazer base espalda	96
5.5.2 Trazado de cuello y bolsillo base	97
5.5.3 Entretelas y forrería	99
5.5.4 Manga sastre	100
5.6 Tapado base	101
5.7 Sobretudo	103
5.8 Camisa unisex	103
5.8.1 Manga camisa unisex	106
5.9 Campera de jean femenina	107
5.10 Piloto base	109
5.11 Parka	110
<b>Conclusiones</b>	<b>114</b>
<b>Imágenes seleccionadas</b>	<b>119</b>
<b>Lista de Referencias Bibliográficas</b>	<b>128</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>131</b>

## **Índice de Tablas y Figuras**

### **Índice de Tablas**

Tabla 1- Tabla de medidas mujeres transgénero	119
Tabla 2- Cuadro de medidas industriales Hombre	119
Tabla 3- Cuadro de medidas industriales Mujer	120

### **Índice de Figuras**

Figura 1- Molde blazer base delantero	121
Figura 2- Molde blazer base trasero	122
Figura 3- Molde cuello blazer y bolsillo	123
Figura 4- Molde manga sastre	124
Figura 5- Molde camisa unisex delantero	125
Figura 6- Molde camisa unisex trasero	126
Figura 7- Molde manga camisa unisex	127

## **Introducción**

La diversidad sexual es un hecho en la sociedad actual, y ya no es posible catalogar a los individuos únicamente según el sistema binario tradicional de género. Como expresa Fiorini (Zelcer, 2010, pp. 72-73) “Los conceptos de masculino y femenino constituyen una construcción de contenidos inciertos y se podría agregar complejos”. Estos cambios de paradigmas son propios de las sociedades posmodernas, a pesar de que su origen se remonta a civilizaciones y tiempos antiguos, ejemplos de los cuales podemos encontrar en *El banquete* (Platón, 1997). Es así como en la actualidad, la clasificación binaria clásica ha ido quedando obsoleta, dejando en evidencia la necesidad de un nuevo sistema de clasificación o de una profundización de los términos clásicos. Entre los excluidos de la organización tradicional de los sexos es posible distinguir a aquellos que según Fiorini (Zelcer, 2010) se encuentran en estado de tránsito; los travestis y transexuales. Estos grupos no conforman una mayoría en la sociedad argentina, pero sí un número significativo que deberían por lo tanto, estar integrados al sistema con los mismos derechos que aquellos clasificables como hombre o mujer.

La industria de la moda forma parte de la construcción social, se nutre a la vez que afecta a los individuos que constituyen la misma. Consecuentemente, si los transgénero se reconocen como integradores del conjunto social, la moda debería incluirlos por igual. Si bien la teatralidad y fantasía que caracterizan a esta industria ha jugado con la idea de un ser imposible de ser categorizado como femenino o masculino, hecho que se ha incrementado en los últimos años llegando incluso a las pasarelas de nuestro país, dejando de lado la puesta en escena, por lo menos hasta el momento en Argentina, no se han incorporado las necesidades reales de estos nuevos estereotipos en los métodos de construcción de la indumentaria en sí.

Es a partir de esta necesidad de integración de los sujetos transgénero al sistema de la moda de la ciudad de Buenos Aires, que el proyecto de grado analizará de qué forma se puede modificar la moldería tradicional femenina, aplicada a la sastrería, para lograr su adaptación a los cuerpos de las mujeres transgénero.

Las dimensiones entre un hombre de estatura y estructura corporal promedio y una mujer seleccionada bajo las mismas consignas presentan notables diferencias, de las cuales la indumentaria se sirve para la creación de productos y la organización de las tipologías básicas como parte del universo femenino o del masculino. Sin embargo, cuando una persona catalogada como perteneciente a un género decide vestirse con las prendas que fueron ideadas para su categorización opuesta se genera una ruptura de los estándares clásicos propuestos por la mayor parte de las marcas en el país que culmina en una problemática, hasta el momento, sin resolución evidente. Es así como el mercado no logra satisfacer las necesidades de los travestis o transexuales, quienes se ven obligados a utilizar una vestimenta que no es adecuada para su contextura física, lo que no solo es incómodo a nivel físico, sino también a nivel emocional, creando una exclusión social que se propaga a través de la vestimenta. Indagando acerca de esta problemática y su posible desarrollo como un mercado potencial para el rubro, el proyecto de grado pretende generar un sistema de moldería aplicado a la sastrería cuya construcción y progresiones se adapten adecuadamente a los cuerpos de los individuos transgénero de Buenos Aires, logrando así, la inclusión de estas personas en la estructura de la moda. Asimismo, la elección del tema se basa en el grado de actualidad del mismo, lo que ha generado que su difusión sea comprendida y aceptada con mayor facilidad por el resto de los individuos de la sociedad. Las medidas políticas adoptadas que permiten el cambio de género junto con la constante presencia en los medios de transexuales y travestis que promueven la igualdad ayudan también a generar un momento propicio para un cambio en los métodos clásicos de diseño. Esto, entonces, permite que al estar instaurándose en la sociedad como cotidiano, se adopten medidas inclusivas hacia los individuos transgénero con el mismo asentimiento que aquellas que están dirigidas solamente a un público femenino y masculino. De este modo, la creación de un sistema de moldería orientado hacia el posible mercado de los transexuales y travestis podría ser adoptado por diversas marcas que deseen extender su público sin necesidad de que sean catalogadas de forma negativa o discriminativa.

La moda debe estar en constante renovación, mas este cambio no debe limitarse simplemente a la temporalidad de las prendas o su vida útil, sino que debe analizar a la sociedad en busca de consumidores latentes o necesidades no satisfechas que deban ser cubiertas. De igual modo, las variaciones no deben enfocarse como única medida en la apariencia final de los productos, sino que correspondería desarrollar las transformaciones desde la parte técnica de la construcción de los mismos, logrando mutaciones más profundas y significativas que luego puedan adaptarse a distintas producciones con diversos resultados estéticos en cuanto a su aspecto. Entonces, para lograr la inclusión de aquellos excluidos al sistema binario de clasificación de género no bastaría con solo enfocarse en la imagen que se desea lograr, sino que debería desarrollarse un producto novedoso desde la construcción y aplicación de un sistema de moldería adaptable a los requisitos de los potenciales usuarios.

De esta forma, el proyecto de grado indagará acerca de la posibilidad de concretar dicho sistema con la intención de ampliar las ofertas en indumentaria del mercado actual para incluir un público emergente cuyo impacto en el diseño, precisamente en el textil y de indumentaria, ha logrado incrementarse a lo largo de los años. Es por eso que teniendo en cuenta lo mencionado y el análisis de diversos autores que tratan el tema del desarrollo de nuevos sistemas de moldería, así como también aquellos que hablan sobre la diversidad sexual, tales como Fiorini (Zelcer, 2010, p. 57) quien afirma que “Hay en la actualidad una amplia gama de presentaciones sexuales y de género que se constituyen como una interpelación a la polaridad masculino/femenino” se intentará desarrollar una solución a la problemática de la vestimenta de los sujetos transgéneros a través del objetivo principal del proyecto de graduación. Este, concretamente, consiste adaptar el sistema de moldería femenino, aplicado a la sastrería, al cuerpo de las mujeres transgénero, intentando cubrir las necesidades indumentarias, específicamente de las mujeres transgénero de Buenos Aires.

Indagar acerca de las distintas clasificaciones de género fuera del sistema clásico masculino/femenino que existen en la actualidad será primordial para comenzar el



proyecto. Evaluar las problemáticas que se les presentan a las personas que no se incluyen en el sistema binario de clasificación de género será entonces, otro de los temas a desarrollar en el proyecto de grado. Analizar a su vez, como esta problemática se traslada al mundo de la indumentaria, incluyendo tanto la disponibilidad de prendas como la adecuación necesaria para sus cuerpos a través de entrevistas semiestructuradas a mujeres transgénero, para luego crear indumentos acordes a la resolución del problema. Indagar acerca de las personas transgénero en argentina será un tema expuesto a su vez en el escrito, así como también el impacto social de políticas relacionadas a la identidad de género y la integración al sistema de estos individuos. Explorar la técnica de construcción de las tipologías básicas femeninas, tanto como las tipologías sastreras femeninas, además de comparar los sistemas de patronaje masculino y femenino serán otros de los temas a tratar en el proyecto de graduación, para así estudiar los cambios significativos que deberán hacerse en los moldes y lograr su adaptación a los cuerpos de los individuos del tercer género. Asimismo, se deberá indagar acerca de la comunicación a través de la indumentaria, sus significantes y significados para determinar que se dice e interpreta mediante la vestimenta, a la vez que se deberá exponer aquellos conceptos que hacen a la imagen corporal humana, a la imagen masculina y a la femenina.

La categoría en la cual se ubica el proyecto de grado es la de Creación y expresión, ya que se hará foco en la búsqueda de una solución creativa para satisfacer necesidades que no se encuentran cubiertas por la oferta actual. Asimismo, la búsqueda y experimentación necesaria para lograr el objetivo, en conjunto con la mirada personal acerca de la posible resolución identifican al proyecto de grado con la categoría enunciada. En cuanto a la línea temática del presente trabajo, se la relaciona a la de Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. La elección de la línea temática se basa en la finalidad del proyecto de grado de producir un sistema de moldería innovador para el cual se requerirá relacionar los conceptos de función, estética y tecnología.

En cuanto a la conformación del marco teórico, el mismo hará referencia a autores que indagan acerca de temas propios de la carrera de diseño de indumentaria y textil así

como también a otros que se inscriben en el marco de la sociología y psicología. Uno de los autores que se destacan como marco teórico del proyecto es Lipovetsky (1999), que en su escrito denominado *La tercera mujer* analiza los cambios a lo largo de la historia que han afectado el ser mujer, las alteraciones en su rol social, su rol de género y la belleza de la misma, explorando las diferentes construcciones sociales del ser mujer que existieron hasta culminar en la que él denomina la tercera mujer. Roland Barthes (2008) con sus ensayos agrupados bajo el título de *El sistema de la moda y otros escritos* es otro de los autores que forman parte del marco teórico. En los ensayos mencionados el autor analiza el sistema de la indumentaria y la moda desde el punto de vista de la lingüística, adjudicándoles a estos sistemas la característica de formar parte de la comunicación visual, y por lo tanto, de constituirse de significantes y significados. Asimismo, Le Breton con sus libros *La sociología del cuerpo* (Le Breton, 2002) y *Antropología del cuerpo y la modernidad* (Le Breton, 1995) aporta una mirada social y cultural que relaciona al cuerpo con el contexto social así como le atribuye el rol de desarrollar la identidad personal de cada individuo, puntos de vista por los cuales el autor constituye el marco teórico del proyecto.

Por otra parte, Glocer Fiorini (2010), es otro de los autores a destacar en la producción de este proyecto de grado debido a que en su escrito *Presentaciones cambiantes de la sexualidad* analiza la validez actual de la clasificación binaria de géneros, así como también reflexiona acerca de la transexualidad y las identidades transgénero en la actualidad. De igual modo, Aldrich (2010) constituye el marco teórico del trabajo con sus escritos acerca del desarrollo de un indumento y los pasos necesarios para su creación, desde la elección del textil hasta el desarrollo de los moldes.

Con respecto a los antecedentes anteriores se destacan el de Choi (2007), quien en su investigación titulada *Indumentaria para travestis*, priorizando la diversidad y la falta de respuesta hacia necesidades presentes en ciertos grupos de la sociedad argentina, propone la aceptación de los travestis como un grupo con una estética propia pudiendo ser influenciados por elementos culturales orientales, afianzando ese estilo con uno

asiático. Cantini (2008) quien en su escrito *Transgénero* trabaja acerca de la identidad de las personas transgénero, su cultura, sus necesidades y la construcción misma de la identidad de estos individuos, concluyendo en una propuesta de diseño basada en lo mencionado. Chiu (2014), en cuyo proyecto de graduación *Identidad indumentaria del travesti* plantea las modificaciones necesarias de las tipologías bases femeninas logrando su adaptación a los cuerpos de los travestis, al hacer énfasis en las modificaciones pertinentes para adaptar las prendas a las medidas corporales de los travestis con cuerpos endomorfos. Cáffaro (2014) es otro de los autores que se incluirá como antecedente con su proyecto *Diversidad de género en la indumentaria* en el cual plantea la creación de pantalones andróginos, funcionales como prendas masculinas tanto como femeninas, enunciando el poder que la indumentaria y los diseñadores poseen para lograr la aceptación e igualdad de diversidades de género. Condori (2013), quien en su proyecto titulado *Eonnagatta*, plantea la creación de una colección de indumentos andróginos debido a que en la actualidad los sexos se encuentran cada vez más difusos, dando lugar a nuevos cuerpos y estilos de vida en los que la clasificación existente no es suficiente, conformándose así, como otro de los antecedentes del proyecto. En cuanto a los proyectos precedentes relacionados con la morfología y moldería se destacan Caruso (2013), quien en su trabajo *Alteración de la forma* expone el procedimiento de creación de un producto indumentario, haciendo énfasis en la experimentación mediante la moldería, el desarrollo del patronaje y la influencia de este en el proceso de traslado de una figura bidimensional a una tridimensional, adecuándose a los cambios que ocurren en la sociedad. Asimismo, Hauck (2011) en su proyecto *Un talle, todos los talles* propone una colección de pantalones multitalles, readaptando la moldería base de dicha tipología para adecuarla a distintos tipos de cuerpos, sin necesidad de recurrir al tejido de punto como solución. Lazzari (2009) en su trabajo *La falda masculina* indaga acerca de las tipologías masculinas y femeninas, generando un intercambio de prendas entre los géneros que culminan en la producción de una serie de faldas destinadas a un público masculino. Por otra parte, González Pino (2014) explora la relación del cuerpo, el

indumento y el individuo en su proyecto *Cuerpovestidos* atribuyéndole al indumento el poder de definir a las personas como seres autónomos y reflexivos de su imagen a la vez que indaga acerca del cuerpo como condicionante en el desarrollo de todo proyecto indumentario. Por último es necesario citar como antecedente el escrito de Novoa Montoya (2010), titulado *El lenguaje objeto-corporal*, en el cual cuestiona la relación de los diseñadores con los objetos proponiendo, desde el diseño, un esquema investigativo que arroje soluciones para lograr el mejoramiento en la calidad de vida de una población, en el caso de dicho escrito, logrando la inclusión social de personas con afecciones en sus funciones motoras.

En referencia a la composición de los capítulos, el primero abarca los conceptos bajo los cuales se desarrolla el objetivo del proyecto de grado. Analiza las concepciones del cuerpo desde diferentes miradas, como la sociológica y la biológica. A su vez, define los elementos que hacen a la imagen del cuerpo como imagen del ser humano, indagando también sobre la imagen masculina y la imagen femenina. Los valores culturales que conforman dichas imágenes, masculina y femenina, son explorados en este capítulo con el fin de establecer la mirada que se desea transmitir mediante la creación que se realizará al culminar el proyecto de grado.

El capítulo dos trata sobre la comunicación visual como un lenguaje no verbal compuesto por diversos sistemas entre los que se encuentran el sistema de la moda y el de la indumentaria. En este capítulo se examinan los signos que se presentan en la moda y la indumentaria a la vez que se analizan dichos sistemas comparándolos con el de la lingüística. Asimismo, se exploran los signos indumentarios en relación a los géneros masculino y femenino, justificando la elección de realizar una propuesta para mujeres y no así el desarrollo de un proyecto unisex.

El tercer capítulo analiza la validez actual sobre la clasificación binaria de los géneros, así como también las categorías que lo componen y aquellas que se encuentran por fuera de dicho criterio. A su vez, se exponen dos de las denominadas variaciones al sistema dialectico de géneros, estableciendo sus similitudes y diferencias para lograr una mejor

comprensión de la terminología que se usará a lo largo del proyecto, definiendo a que se refiere el término transgénero en el presente proyecto. De igual forma, se establecen relaciones entre cuerpo y género, en conjunto con las interacciones entre la moda y estos conceptos. Además, se comenta acerca de la situación actual y nacional de los derechos de los sujetos transgénero, para obtener una visión general sobre la situación de estos individuos.

En el capítulo cuatro se desarrolla la interrelación existente entre el diseño y la creación de patrones como base para lograr su materialización. Se analizan los procesos de traspaso de figuras bidimensionales a otras tridimensionales, a la vez que se determinan los datos necesarios para realizar el proceso. Sumado a esto, se exponen los diversos sistemas de realización de moldes que se utilizan, con los beneficios y contras que presentan su desarrollo y reproducción. De igual modo, se investiga el proceso de construcción de sastrería femenina, ya que este se conforma como la elección constructiva a través de la cual se desarrollará este proyecto.

Por último, en el quinto capítulo se propone la creación de nuevos indumentos que se adapten a los cuerpos de los sujetos analizados en el presente trabajo. Se realizan las modificaciones y readaptaciones pertinentes a los principales patrones de sastrería base femeninos, a la vez que se sugiere un posible sistema de progresión de los moldes para la construcción de indumentos de diversos talles y su aplicación al sistema de la sastrería femenina.

## **Capítulo 1. La imagen y el cuerpo**

En el respectivo capítulo se abordarán los conceptos de cuerpo e imagen, como elementos claves en el proceso de construcción de indumentos tanto como de identidad.

Se presentarán diferentes miradas acerca de los cuerpos femeninos tanto como masculinos en conjunto con elementos que hacen a la imagen de los mismos.

A su vez, se tratarán algunos conceptos generales de anatomía que se conforman como elementos del cuerpo humano y su imagen.

### **1.1 Cuerpo e imagen**

El cuerpo al igual que la variación de su significante en diferentes sociedades y tiempos, presenta múltiples interpretaciones según la disciplina desde la cual se lo analice, pudiendo establecerse su conformación por elementos puramente biológicos o incluso contemplarlo como si este a su vez, fuera atravesado por significados sociales que completan el concepto del cuerpo humano.

Desde el punto de vista de la sociología y la antropología, el sociólogo David Le Breton (2002) en su libro *La sociología del cuerpo* caracteriza a los cuerpos como un hecho del imaginario social, conformándose más allá de un conjunto de órganos y funciones que responden a las leyes de la anatomía y la fisiología. Le otorga a los cuerpos así, la característica de ser una realidad cambiante de una sociedad a otra, generando datos culturales infinitamente variables.

En las sociedades tradicionales que poseen componentes comunitarios, no es posible separar al hombre de su carne y su entorno. La imagen del individuo se conforma con materiales simbólicos que tienen una existencia más allá de su organismo tangible, atravesando al hombre en un tejido cerrado de correspondencias.

Persona y cuerpo no se distinguen, se encuentran unidos y ligados a la energía colectiva, representados por imágenes en las que el cuerpo se confunde con el cosmos, la naturaleza y la comunidad. Es a través del cuerpo que cada persona se encuentra incluida al grupo a la vez que genera lazos con el entorno, en contraste con aquellas

sociedades de carácter individualista en las que el cuerpo actúa delimitando la presencia del individuo, es decir, instaurando la individualidad del sujeto con respecto al resto de la comunidad basándose en el cuerpo.

En la modernidad, la concepción del cuerpo resulta de la regresión de las tradiciones populares y del avance del individualismo occidental, así se establece al cuerpo como un delimitador de la presencia del sujeto a la vez que se caracteriza por ser un elemento aislable del hombre y a través del cual se transcribe el encierro del individuo como tal.

La construcción cultural y social del cuerpo conlleva la suma de sus relaciones con el mundo así como la determinación de su naturaleza, que hacen a la corporeidad del mismo. El cuerpo se encuentra inserto en la trama del sentido, incluso cuando se genera una ruptura provisoria en la transparencia de la relación física de la corporeidad con el mundo del sujeto (Le Breton, 2002). Así, el cuerpo se establece en relación a los otros cuerpos de los sujetos de una sociedad, en un intercambio constante de sentido que delimita la individualidad de cada uno. La visión se introduce al concepto de cuerpo, planteando una interrelación con el mismo que lo instala como un concepto compuesto por factores visibles tanto como intangibles (López Gil, 1999).

Es entonces como se establece la relación entre percepción de la imagen y percepción del cuerpo, que a pesar de sufrir modificaciones por los medios digitales de la actualidad e incluso los técnicos de otras épocas, siempre se encuentran ligadas entre sí. Es mediante las imágenes que los sujetos se liberan de la sustitución de sus cuerpos, imágenes que representan lo que el sujeto desea ser, pero también aquello que no es. Se muestran cuerpos artificiales, inmortales que suplantán un cuerpo ausente sustituyéndolo por otro al que los individuos aspiran.

Entre los medios más reconocibles que modifican la percepción de dicha imagen se encuentran el espejo y la pintura, elementos en donde se capta el cuerpo real y se transforma en uno ficticio, cargado de subjetividades. Estas subjetividades conforman una imagen incorpórea la cual cada individuo interpretará como corporal delimitada por su mirada particular. Sin embargo, al producirse una imagen en y con el cuerpo, este se

convierte en portador a través de su apariencia exterior, deja de ser solamente un lugar de imágenes para transformarse en un medio. La pintura y la representación, así como el ornamento, dan cuenta de la existencia de un organismo social dentro del cuerpo biológico. Al ser este organismo sustraído de la naturaleza e insertado en un orden simbólico su establecimiento social se genera en base a una doble existencia, como medio tanto como imagen (Belting, 2007).

Debido a su doble condición como medio e imagen se aprecia la variabilidad de la imagen de los cuerpos en las diversas culturas. El hecho de establecer al cuerpo como una construcción simbólica le asigna a este una posición determinada y posible de ser modificada dentro del simbolismo de una sociedad. Cada autor construye el retrato del cuerpo de manera autónoma guiado por lo establecido culturalmente así como por lo postulado en la teoría anátomo- fisiológica o la búsqueda de modelos que convierten al organismo en una manifestación material del alma (Le Breton, 1995).

La imagen del cuerpo, entonces, se encuentra relacionada a la del ser humano, estableciéndose una coincidencia en el proceso de pérdida de una imagen acordada socialmente tanto del ser humano como de la corporeidad. Se comprende a la imagen del ser humano como una metáfora que expresa una idea de lo humano, en la modernidad, abarcando una multiplicidad de símbolos producto de la diversidad cultural. Sin embargo, es preciso preguntarse la posibilidad de la reducción del cuerpo a una imagen, dado que con el avance en las investigaciones biológicas, genéticas y neurológicas, en conjunto con la fascinación por la creación de un nuevo ser humano mediante la modificación cultural y morfológica del cuerpo, haciendo que la carga simbólica de dicha representación decrezca debido a la multiplicidad de signos que ahora conlleva.

A pesar de esto, los seres humanos han producido y siguen produciendo imágenes de sí mismos desde antes de la creación de la escritura. Al aparecer personas en una imagen se están, a su vez, representando cuerpos, por lo cual su sentido metafórico de mostrar cuerpos se corresponde con su significación de personas. Esto da lugar a la diferenciación en la representación de cuerpos e imágenes del ser humano, debido a que



en estas últimas se muestran idealizaciones conforme a los juegos de roles desempeñados en la sociedad en la cual se encuentran inmersas las imágenes, es decir, los individuos se representan de acuerdo a como se idealizan o desean ser idealizados. El vestir y la moda, comprendidos como elementos cruciales que dan lugar a la modificación de la apariencia, forman parte de la idealización de cierta imagen del ser humano, refiriéndose empero menos al cuerpo que a la persona que por medio de la vestimenta modifica su imagen. En este sentido, en el interior los humanos se visualizan como semejantes, mientras que el exterior muestra la individualidad como sujetos distinguiéndolos entre sí dentro de un sistema social determinado (Belting, 2007).

La representación que el individuo se forma de su cuerpo se ve así afectada no solo por los factores impuestos por la cultura, sino que se establece en torno a un sentimiento de unidad de las distintas partes del cuerpo, de su comprensión como un todo, de sus límites espaciales y de la imagen del cuerpo como un universo cargado de coherencias en el que se inscriben sensaciones probables y reconocibles. De igual forma, el conocimiento de la idea que la sociedad recrea acerca de lo inmaterial del cuerpo, su composición tanto como la organización de los órganos y funciones influye en la imagen que el sujeto establece respecto a su cuerpo. El valor, es decir la comprensión que la persona hace del juicio social en relación a los atributos físicos que le son propios, ligado a la historia personal y el trasfondo económico y social en la que estructura su relación con el mundo, afectan de igual forma a la creación de la imagen corporal (Le Breton, 1995).

Se deduce entonces que la percepción de la apariencia es el principal elemento que da origen a toda representación del ser humano, así como a toda aquella representación del cuerpo. Las imágenes del ser humano junto con las del cuerpo muestran lo que el ser es en apariencia, sustituyendo un cuerpo al que representa de tal forma que demuestre la evidencia buscada. La relación persona, cuerpo e imagen entonces no es posible de ser disuelta debido a que el cuerpo es en sí mismo una imagen y la persona es como aparece en el cuerpo (Belting, 2007).

A pesar de conformarse como se ha expresado, en base principalmente a la imagen exterior, el cuerpo no deja de caracterizarse en función de sus aspectos sociales, como las vivencias y los gestos particulares a cada individuo, tanto como en los aspectos biológicos, la contextura genética. Asimismo, tampoco se desprende de la reacción que los estímulos del medio ejercen sobre el mismo, registrando en el inconsciente lo que luego formará parte de la imagen del ser humano que los individuos de cierto grupo social se hacen de sí mismos. Por lo tanto, el cuerpo humano y la imagen del mismo se constituyen a partir de una serie de elementos entre los que se destacan la percepción de la apariencia, la gestualidad que dicho cuerpo delimita, la sociedad y la anatomía biológica (Saltzman, 2007).

## **1.2 La imagen femenina**

La concepción de estética y belleza podrían ser relacionados directamente con la imagen del ser humano, su cuerpo, su apariencia. En la antigua Grecia el concepto de belleza se relacionaba con la búsqueda de la verdad y la armonía, así como también algunos filósofos como Aristóteles le otorgaban un carácter más objetivo vinculándola con la medida y el orden (Jiménez, 1992). En esta cultura, la armonía se vinculaba con el equilibrio entre opuestos, es decir, no con la supresión de un contrario como podría ser femenino y masculino, sino con la coexistencia de ambas partes logrando llegar a un estado en el que rige la simetría. A su vez, esta simetría se aplicaba para la construcción de imágenes de los hombres y mujeres, considerándolas como ideales al encontrarse limitadas por ciertas características matemáticas. Sin embargo, más tarde los filósofos y artistas griegos abandonarían el sistema de valores matemáticos rígidos por uno basado en proporciones, en el que el cuerpo deja de ser fragmentado para contemplarse como un todo. Las representaciones que muestran la belleza ideal se construyen mediante un criterio orgánico, las relaciones entre las partes son determinadas por los movimientos del cuerpo, el cambio de la perspectiva y la posición del espectador, constituyendo un sistema que acepta la influencia de la percepción individual y social (Eco, 2007).

Si bien en la actualidad las valoraciones sobre lo que es bello han sufrido modificaciones, la idea de un ideal estético universal sigue en vigencia dentro de la pluralidad y diversidad de belleza presentes en las diferentes culturas. Asimismo, la apariencia y la vista como sentido principal para la apreciación de la estética y por lo tanto, la imagen que cada individuo refleja, sigue vigente en la modernidad (Jiménez, 1992).

La imagen y concepción estética del cuerpo se ve modificada aún hoy, por los establecimientos sociales del género, distinguiéndose dentro de la composición del concepto de cuerpo humano, aquella imagen atribuida a lo masculino de la socialmente instaurada como femenina. La apariencia se evidencia como diferenciadora entre hombres y mujeres, al hacerse presente como realidad significativa, inscribiendo al individuo en su rol social y en su ejercicio del poder en relación a su identificación de género (Lorite Mena, 1987).

En las sociedades occidentales la condición femenina ha sido modificada progresivamente desde comienzos del siglo XX. Lo femenino se desliga de un pre ordenamiento social y natural. Esto no obstante, no significa que la diferenciación de los sexos se ha vuelto inexistente, por el contrario, a medida que se amplían las exigencias de igualdad y libertad, la división social de lo masculino y lo femenino se ve rearmada bajo nuevos rasgos. Los roles y las funciones ancestrales de lo femenino se perpetúan en combinación con los roles en la modernidad, desligándose solo cuando los mismos se vacían de sentido existencial al colisionar con los principios de ejercicio de la individualidad. En la actualidad, por lo tanto, las identidades sexuales se recomponen, dejando a la mujer aun ligada a ciertos roles privados, afectivos y estéticos.

Hasta principios del siglo XX las valoraciones de la estética y belleza femenina en occidente se limitaban a un círculo pequeño de la sociedad conformado por los estratos sociales superiores de la misma. Durante este tiempo lo considerado bello conservaba una dimensión elitista, tratándose de un culto de tipo aristocrático. Sin embargo, durante el desarrollo del siglo XX surge una democratización de la belleza gracias a la expansión de la prensa femenina, la publicidad, el cine y las fotografías de moda, al difundirse por

primera vez de forma abierta normas establecidas e imágenes idealizadas de lo femenino (Lipovetsky, 1999). Es en este siglo cuando la mujer comienza a adueñarse de los cuidados del cuerpo, la piel y la imagen atribuyéndole el carácter de prácticas casi por exclusividad femeninas.

Se da inicio a la era de los cosméticos en el 1900, cuando las fotografías con modelos publicitando productos como los polvos de arroz, cuya función era mantener la piel en tonalidades pálidas, irrumpen en la sociedad, aunque aún, a un nivel limitado y de fabricación en baja escala. Es en esta década que se publicitan mecanismos para modificar el cuerpo en pos del ideal de belleza, más allá del corsé que crea cuerpos delgados, esbeltos, realzando los senos y la parte posterior, se recurre a la extirpación o desplazamiento de algunas costillas mediante cirugía para alcanzar el ideal social de belleza, e incluso surgen aparatos para utilización casera que prometen rectificar y afilar la nariz o modificar el mentón. Sin embargo, la democratización real de la belleza y los cuerpos femeninos no se daría hasta después de la Primer Guerra Mundial, acontecimiento que liberó a las mujeres de sus antiguos roles sociales y culminó en los años 1920, caracterizados por la imagen de un nuevo tipo de mujer de estilo andrógino.

A pesar de esto, la libertad que promete el intentar parecerse al hombre aún conserva prácticas femeninas opresivas para lograr la adecuación del cuerpo a este ideal. Las fajas y vendajes se utilizan para oprimir las curvas femeninas y logran un aspecto chato del cuerpo, silueta que hasta el momento era impensable para una mujer por tratarse de una imagen asociada a lo masculino (Schefer Faux et al., 2006).

Si bien la androginia y el posterior resurgimiento de las curvas femeninas como componentes del ideal corporal femenino fueron intercalando su aparición en las épocas posteriores, la modificación del cuerpo para adecuarlo al régimen de belleza que había dominado las primeras décadas del siglo, prevalece a lo largo del siglo XX e incluso encuentra lugar en el siglo XXI. Las cirugías estéticas, cuyo objetivo se comprende como la modificación de la imagen corporal o facial para alcanzar ciertos cánones de belleza establecidos en el imaginario social, surgen en tiempos antiguos practicándose aun con

procesos que requerían un campo mayor de estudios, pero no se establecen como una especialidad médica hasta finales de los años treinta, cuando las mujeres, principalmente aquellas que poseían una imagen pública, deciden con mayor frecuencia someterse a estas intervenciones quirúrgicas en pos de alcanzar los ideales establecidos por la sociedad (Schefer Faux et al., 2006).

Sucede entonces que en la actualidad, la construcción de la imagen femenina podría ser vinculada directamente a los cuidados de la estética del rostro y el cuerpo, convirtiendo así a los artículos de belleza en prácticas corrientes y democráticas. Empero, esto significa que se produce una ruptura en cuanto a la condición de mujer y su rol social. Al establecer la imagen femenina como producto ligado únicamente a la apariencia y la belleza, el rol que desempeña la mujer en la sociedad se ve disminuido por la predominancia de su imagen exterior.

Es entonces que la diferencia entre femineidad y masculinidad se refuerza en la actualidad, evidenciando la prevalencia de una disociación de lo femenino con respecto a lo masculino. Esta diferenciación se observa tanto en el rol que el hombre y la mujer practican en la sociedad como en la concepción de la estética e imagen de los mismos, en la definición social de su corporeidad, la gestualidad y comportamiento al igual que la adhesión a determinadas prácticas ornamentales y de indumentaria que transmiten diferentes signos de acuerdo con el género bajo el cual se produzcan (Lipovetsky, 1999). Como expresa Saltzman, “Los cambios culturales se muestran en todos los aspectos de la imagen individual: en la vestimenta y los accesorios, el peinado, el maquillaje [...]”. Construyendo así la imagen femenina o masculina a través de dichos aspectos (Saltzman, 2007).

### **1.2.1 Maquillaje, una pantalla hacia la subjetivación**

La utilización de maquillaje se ha transformado en otra de las formas utilizadas comúnmente para distinguirse como parte de la categoría hombre o mujer, según sugiere

Lurie (1994). El maquillaje se concibe entonces como una máscara, un elemento que cubre las imperfecciones destacando las características que incentivan el erotismo.

Asimismo, el maquillaje se utiliza para dar una imagen que se adecua con los ideales de belleza establecidos culturalmente en una época determinada. Un ejemplo de esto se dio durante los años sesenta, en los cuales los ojos exageradamente grandes, al límite de lo artificial, constituían la apariencia buscada, para lo cual las mujeres utilizaban sombras oscuras y pestañas falsas acercándose así a los cánones de la belleza ideal establecida.

El uso de ungüentos y otros productos con el fin de ofrecer una imagen agraciada o de ocultar determinados defectos por parte de las mujeres data desde tiempos antiguos. Si bien la prioridad por el mantenimiento del cuerpo es en la actualidad una de las actividades más frecuentes, durante mucho tiempo los cuidados delicados por el aspecto físico fueron dominados por la obsesión del rostro, regidos por una lógica decorativa que se definía no solo en los artificios de la moda, sino también en el uso de productos de maquillaje y en el peinado (Lipovetsky, 1999).

Los hombres a través de la historia no se excluían tampoco de la utilización de cosméticos. Sin embargo, para distinguirse de las prácticas femeninas, los fabricantes apelaban a ellos a través de mensajes distintos, en los que la virilidad y el ser macho eran temas recurrentes. Así, se les indicaba que mediante la utilización de los productos se convertirían en personajes más osados, dominantes y fuertes, ajustándose a la idealización del ser hombre que se mantuvo hasta hace algunos años (Lurie, 1994).

### **1.2.2 El calzado como componente de la feminidad**

Lurie (1994) instaura al calzado como una de las tantas formas de limitar la movilidad de la mujer, obstaculizando sus movimientos. En países como China, forma parte de la cultura la modificación de los pies mediante medios como la compresión de los mismos, llevando a un extremo la limitación en pos de alcanzar un ideal de belleza establecido culturalmente.

Los zapatos de punta estrecha y taco alto se consideran sexualmente atractivos, estilizando las piernas de quien los lleva y otorgándole a su vez, un movimiento particular al caminar. Sin embargo, aunque son considerados como parte de la cultura y hábitos que constituyen el ser mujer, no otorgan sino problemáticas hacia sus cuerpos, modificándolos y restringiéndolos sin que los sujetos adquieran consciencia de lo sucedido. El estar de pie se convierte en una actividad dolorosa, al igual que la intención de correr o caminar por un periodo continuo de tiempo. De igual forma, si este tipo de calzado es utilizado desde una edad temprana, los usuarios son factibles de padecer lesiones y modificaciones en los músculos, al igual que la fisionomía de quien los porta. A pesar de sus contradicciones, en la actualidad no han dejado de ser utilizados, configurándose como iconos femeninos, incluso resaltando su condición como símbolo establecido de la femineidad al combinarse con prendas clásicas de la identidad masculina.

### **1.2.3 Cabello, virilidad y feminidad**

La exhibición de cabello se constituye como uno de los signos más comunes de demostrar la identidad de género. El largo de la cabellera se ha identificado a menudo como uno de los atributos más importantes y legendarios de la feminidad. La presencia de un cabello largo y exuberante en una mujer se ha considerado como icono de sensualidad a través de diferentes épocas. En los años veinte la estética de las mujeres les permitía una apariencia más andrógina. El pelo comenzó a llevarse más corto, casi como el de los hombres, insinuando erotismo y una actitud liberal. Sin embargo, hacia la década de los cuarenta comenzaron a revalorizarse las cabelleras largas, llegando con frecuencia hasta los hombros, para luego durante los años sesenta y setenta alcanzar los largos victorianos, variando la textura natural por un lacio artificial (Lurie, 1994). En cuanto a los hombres, no fue hasta los años sesenta que comenzaron a aceptarse las cabelleras más largas, disociando al pelo corto y prolijo como una característica de masculinidad. A pesar de esto, aun en esos años los cabellos largos se atribuían como

un símbolo propio de la femineidad, tildando de afeminados a aquellos hombres que lo llevaran más largo y desprolijo de lo que se acostumbraba hasta el momento. Debido a que el largo del cabello como símbolo no actúa meramente como un elemento de la apariencia, sino más bien como un indicador de género, de la diferenciación entre hombres y mujeres y, de este modo, de sus roles sociales, la estética del mismo mantuvo diferencias entre los géneros a lo largo de la historia del siglo XX, difuminando dichos límites en el momento en el que el estatus simbólico de los cabellos comenzó a perder significado como elemento indicador de género (Brush Kidwell, C. y Steele, V., 1989).

En la actualidad, sin embargo, la pilosidad corporal aún mantiene vigencia como símbolo de género. En el caso de las mujeres en la mayoría de los países de occidente, el vello presente fuera de la cabellera se contempla como objeto de rechazo, eliminándolo mediante diversos métodos. Por el contrario, en los hombres la ostentación de vello corporal se ha considerado generalmente como una señal de vigor, al igual que la presencia de vello facial (Lurie, 1994). Entre los sujetos masculinos, tradicionalmente y en la mayoría de los países occidentales la conservación del vello facial y pectoral, al igual que la pilosidad facial se conjuga con la gravedad del tono de voz y la prominencia de una espalda ancha para componer una imagen masculina clásica (Lorite Mena, 1987). Así, el vello se establece como otro de los parámetros en los que radican las diferencias en la identificación de género como parte de la categoría hombre o mujer.

### **1.3 La imagen masculina**

La idealización del ser masculino presenta diferencias con lo considerado femenino, pero al igual que la imagen establecida de la femineidad, el ser macho se relaciona, desde una concepción social y biológica distinta, con las apariencias. Se da cuenta de la existencia de una retroalimentación entre lo simbólico y lo material con lo orgánico y ambiental, de cuya interacción surgen las diferencias entre los géneros. La masculinidad se hace presente de manera significativa en la interacción con otros sujetos masculinos caracterizada por la competitividad, conformando una articulación que establece un orden



de poder. Si se toma como ejemplo la obtención de alimentos, como actividad vinculada a los inicios de la humanidad y por ende, a las diferentes imágenes atribuidas para los sujetos masculinos y femeninos, se aprecia una diferenciación en la repartición de las actividades. Mientras que la recolección se presentaba como una actividad ligada comúnmente a los individuos femeninos, la caza se correspondía con el rol masculino en estas sociedades primitivas. Los hombres masculinos demostraban así, su fuerza y virilidad, al encargarse de la defensa del grupo, relegando a las hembras a actividades menos agresivas. De este modo, la caza da inicio a diferenciaciones sociales tanto como biológicas entre los géneros, al perpetuarse dichas diferencias en las sociedades posteriores. El intenso ejercicio corporal que los hombres precisaban para la realización satisfactoria de la actividad les otorga mayor resistencia y fortaleza física culminando en el desarrollo de dos cuerpos, dos tipos de relaciones de los individuos con su corporeidad. Se distinguen dos modos de vida, por un lado, uno sedentario con una gesticulación, una composición ósea y muscular determinada, una actividad y una asimilación tanto propia como del entorno considerada femenina. Por otra parte, se presenta otro tipo de composición ósea y muscular, otra gesticulación, otra percepción del ser propia e influenciada por el entorno considerada puramente masculina (Lorite Mena, 1987).

A pesar de que en la modernidad la conformación biológica de los seres humanos no se relaciona directamente con su identidad de género o su rol social y la variabilidad en las características primitivas que caracterizaban a los machos y las hembras se presentan en una gran diversidad de formas, como indica Gilmore

La biología no determina toda nuestra conducta, ni siquiera una parte muy importante de la misma, y las culturas difieren hasta cierto punto a la hora de asignar los papeles sexuales, expresados en tareas y labores. En casi todas las sociedades existen conceptos discretos de masculinidad y feminidad basados en las características sexuales secundarias, aunque no siempre se elaboran e interrelacionan de la misma manera (Gilmore, 1994, p. 33).

Sin embargo, la tendencia cultural a perpetuar los roles genéricos de las sociedades primitivas se vislumbra en las sociedades modernas. Así, gran parte de las culturas

tienden a exagerar los roles sexuales y a determinar una conducta correcta de los hombres para considerarse masculinos y de las mujeres para considerarse femeninas, oponiéndolas entre sí. Los ideales masculinos se encuentran contruidos, al igual que los femeninos, como sistemas simbólicos conformados más allá de la anatomía pero sin excluirla en su totalidad.

De este hecho se puede deducir por qué en muchas sociedades la construcción del ideal de masculinidad se establece en base a la superación de ritos o pruebas que demuestran la virilidad. Se desliga la virilidad como condición presente en la naturaleza anatómica de los hombres, concibiéndola como una cualidad que debe ser apropiada. En algunos pueblos antiguos y en otras tribus existentes en la actualidad, los jóvenes debían someterse a pruebas y castigos tanto físicos como psicológicos que al superarse exitosamente, los convertiría en individuos masculinos. En otras culturas, las pruebas deben ser demostradas en la vida cotidiana, como podría ser en la muestra de valentía y dureza o en la efectividad sexual y la capacidad de engendrar descendientes, es decir, en el ejercicio de la autoridad y el poder (Gilmore, 1994).

En las sociedades modernas occidentales, la imagen masculina y sus ideales establecidos culturalmente pueden vislumbrarse con facilidad en el ámbito de la publicidad y la moda, en donde ciertos rasgos particulares de la apariencia y la gestualidad se asocian con los cánones que conforman a lo considerado tradicionalmente masculino. Las características que usualmente se imponen para distinguir a la imagen masculina de la femenina, como explica Rey (1994), son aquellas asociadas a una cultura de elite, en la cual el hombre desarrolla sus actividades relacionadas con tareas laborales y políticas, es decir, se desempeña en la esfera pública, relegando su accionar en el ámbito privado, como podrían ser las tareas domésticas, a contadas ocasiones. Asimismo, al hombre generalmente se lo representa acompañado, ya sea de mujeres ante las cuales demuestra su superioridad en cuanto a poder y autoridad, o de hombres, reflejando su capacidad por relacionarse con los otros.

Hasta mediados de los años 60, la imagen del hombre se relaciona con los valores tradicionales de la virilidad, se trata de un hombre indudablemente masculino y poderoso, a la vez que actúa como una fuente de confianza cuya aprobación es requerida por lo general por parte de la mujer. En la segunda mitad de esta década, se intensifican ciertos rasgos de la masculinidad a la vez que se relegan a un menor plano algunos otros. La figura del hombre ideal se caracteriza por ser enérgico, arriesgado, valiente y seductor, papel que hasta el momento se encontraba ocupado por los individuos femeninos. Empero, al adentrarse en los años 70, la revolución feminista impactará no solo sobre la imagen de la mujer, sino también en la del hombre. Este no abandona su machismo por completo desde un principio, pero comienza a transformarse en un sujeto más real y creíble a pesar de que su masculinidad continúe vinculándose con el éxito obtenido sobre las mujeres. Si bien la imagen de un hombre que desempeña sus actividades en la esfera pública se mantiene a través de la idealización del hombre ejecutivo, se produce una modificación en el rango de edad del sujeto ideal. Los jóvenes obtienen una mayor significación en los roles sociales, por lo cual el nuevo ideal masculino es no solo joven, sino activo, deportista, con cultura y gran poder adquisitivo (Rey, 1994).

La reivindicación de los valores feministas, como se ha mencionado, culmina en el desarrollo de un nuevo tipo de masculinidad. La pérdida de la identidad masculina tradicional produce el rechazo a los establecimientos anteriores generando una crisis en lo definido como propiamente masculino. Ya no se vislumbra con facilidad una división de status basada en los roles de género tradicionales, la división estricta entre masculino y femenino comienza a desvanecerse.

Es entonces como en los años 80, el sujeto masculino se ve modernizado, cambiando su apariencia tanto como su conducta social. El desequilibrio en los valores masculinos tradicionales desemboca en la búsqueda de un nuevo ideal. La imagen del macho histórico convive con la del sujeto moderno. Se transforma en un hombre emotivo, tierno y seducido, no obstante, no deja de ser viril, narcisista y seductor. La fuerza, la ambición y la competitividad, signos históricamente masculinos, se combinan con la ternura, la

dulzura y la afectividad, rasgos netamente femeninos. Las características tradicionales que hacen a la imagen del hombre se entrecruzan con algunas de las que componen a la imagen femenina. Se produce por lo tanto, en la actualidad, una feminización del sujeto masculino. Estas características se traducen no solo a la gestualidad de los sujetos, sino también dan lugar a una modificación en los cánones establecidos del cuerpo masculino. La dulzura y comportamientos gentiles se reflejan en un cuerpo más refinado que agresivo, viril y bello a la vez, un cuerpo que requiere de cuidados estéticos y un régimen de belleza tal como el requerido por las mujeres. La imagen del hombre se ha relegado a la apariencia, al igual que la de la mujer, ocasionando un traspaso de los valores corporales a los objetos circundantes (Rey, 1994).

#### **1.4 Anatomía corporal**

Si bien las apariencias son fundamentales en la construcción de la masculinidad y la feminidad, no se debe descuidar la anatomía corporal. Los cuerpos biológicamente definen a los humanos como parte de cierta clasificación de género que luego podrá modificarse mediante tratamientos y cirugías específicas o no, pero a la vez, el cuerpo biológico actúa como punto de partida del modelado de la apariencia, de la imagen femenina o masculina ya sea por su aspecto anatómico o por su adquisición de significado al establecerse como sostén de indumentaria y ornamentos.

Desde el punto de vista biológico, el ser humano posee un endoesqueleto vertebrado y articulado, cuya función es sostener el cuerpo a la vez que crece con el (Curtis, 2008). El esqueleto de los seres humanos está compuesto por la columna vertebral, el mayor soporte de la estructura ósea, que culmina en su parte inferior en la pelvis. La pelvis es la estructura ósea en la cual se pueden encontrar las más significantes diferencias entre los cuerpos biológicamente femeninos y los masculinos. Debido a la mayor composición de masa muscular que se presenta usualmente en los sujetos masculinos, la pelvis en los hombres posee una estructuración más fuerte y extensa. En el caso de los sujetos femeninos, la pelvis es más ancha y abierta que la masculina, para facilitar el proceso de

parto. Los fémures, huesos muy fuertes y extensos ubicados en las extremidades inferiores del organismo, se articulan con la tibia y la fibula conformando la estructura de los miembros inferiores e insertándose en la pelvis para conectarse con la estructura ósea superior del cuerpo. En esta división superior se encuentra una estructura denominada la caja torácica, compuesta por las costillas. La composición del tórax varía dependiendo de la edad y el sexo biológico, ya que en los sujetos anatómicamente femeninos esta estructura se presenta en un tamaño menor que la del hombre, más acorde al resto de la estructura ósea. Las extremidades superiores se insertan en esta estructura a través de las clavículas y las escapulas, en la parte posterior del cuerpo humano, y el esternón, en la parte frontal del mismo. En la terminación superior de la columna vertebral se encuentra el cráneo, conectándose entre sí por las vértebras cervicales denominadas axis y atlas. El cráneo es una estructura ovoide, compuesta a su vez, por los orificios nasales, orificios oculares, la mandíbula superior con su estructura dental y un segundo hueso que conforma la mandíbula inferior, este último conteniendo los dientes inferiores (Raynes, 1979).

La estructura ósea craneal actúa, a su vez, como contenedor del cerebro, centro del pensamiento y contacto con otros sujetos, conectándose como se ha indicado con el tronco, la región del cuerpo que contiene no solo los órganos vitales del cuerpo sino también, desde un punto de vista psicológico, incide en la manera en la que el cuerpo decodifica la vida emocional del individuo. Los órganos vitales, la musculatura, los tendones, articulaciones, nervios y epidermis componen a los seres humanos junto con la estructura ósea en igual grado de importancia. Mientras que los órganos vitales se ubican en las regiones del tronco, cuello y cabeza, la columna vertebral actúa como eje central extendiéndose a lo largo del tronco generando laterales simétricos, en ambos lados con la disposición de las extremidades ubicadas en el área de la pelvis y los hombros, como se ha mencionado con anterioridad.

La parte delantera del cuerpo se compone de órganos vitales y músculos tales como el diafragma, músculo que separa la parte superior de la inferior del cuerpo,

interrelacionando el frente con la espalda. La parte posterior del cuerpo humano se encuentra sostenido, como se ha mencionado, por un conjunto de vertebras que conforman la columna vertebral protegidos por numerosas cadenas musculares. Las articulaciones condicionan el movimiento corporal, junto con la masa muscular. Mantienen los huesos unidos, protegidos por los cartílagos, ligamentos y los conjuntos fibrosos.

El establecimiento de medidas culturalmente aceptadas para definir de manera generalizada las proporciones de las diferentes partes corporales y la relación que se establece entre las mismas son esenciales para establecer los cánones en la representación y la comprensión del organismo.

Uno de los sistemas más conocidos es aquel que utiliza a la cabeza como parámetro, esbozando las medidas sobre el eje horizontal y vertical del cuerpo, y sometándose a variaciones en relación a la edad del sujeto tanto como de su sexo biológico. Los individuos pequeños suelen poseer una relación longitudinal de cuatro cabezas, mientras que en un adulto esta disposición se duplica, a la vez que entre un sujeto de sexo anatómico femenino la proporción horizontal suele presentarse con una medida menor que aquella de un hombre anatómicamente conformado como tal. Empero, este sistema de proporciones muestra una imagen idealizada de la estructura corporal humana, sostenida por una imagen colectiva construida por la sociedad de una época determinada y por la postura corporal ideal y esperable de dichos individuos. Es por esto que al momento de trasladar los mencionados cánones a la realidad para permitir su aplicación a cuerpos reales, es indispensable contemplar la posibilidad de realizar modificaciones, siendo estas necesarias para lograr la resolución efectiva de las necesidades de los usuarios, contemplando sus proporciones reales tanto como la postura (Saltzman, 2007).

## **Capítulo 2. La comunicación visual y la indumentaria**

En este capítulo se abordarán las relaciones entre la comunicación visual como sistema que relaciona el lenguaje y la indumentaria. Asimismo, se tratarán las similitudes y diferencias entre el lenguaje y el sistema indumentario, así como se lo establecerá a este último como un tipo de lenguaje visual. A su vez, se indagará acerca del sistema semiótico de la moda como generador de otras estructuras entre las cuales se inscriben la indumentaria y los signos de género que presenta la misma.

### **2.1 La comunicación visual**

La comunicación no se establece únicamente mediante el lenguaje verbal, sino que existen múltiples sistemas que, interrelacionándose con el lenguaje verbal, construyen un intercambio de símbolos. Uno de los lenguajes no verbales que hacen al sistema de la comunicación es el lenguaje corporal, aquel que se transmite según determinados movimientos, posturas, gestos o contacto ocular que se manifiestan al expresarse verbalmente. Cuando dos personas interactúan, o más de dos, no solo lo hacen mediante la verbalización, sino que también se comunican mediante el subtexto de lo que se dice haciendo efectiva la comunicación o generando ruidos en la misma. Es entonces que interfiere la imagen que los individuos transmiten, la apariencia, convirtiéndose en otro de los componentes del sistema del lenguaje no verbal y conformando un sistema de comunicación visual (Fast, 1994). En el área de la comunicación no verbal, por lo tanto, el aspecto externo es una de las señales que más influyen en la percepción. El aspecto exterior tiene un papel importante para fijar y mantener una imagen en la mente de los individuos que componen una sociedad, afectando la efectividad de la comunicación visual así como el rol que los sujetos desarrollen en determinado ámbito social. Se constituye entonces como una estructura de comunicación en la que se incluyen diversas variables que hacen al subtexto del mensaje verbal, tales como la postura, los gestos e incluso el contexto (Squicciarino, 1990). La comunicación visual, así, al conformarse

como sistema puede ser entonces analizada y comprendida al igual que el intercambio verbal, mediante el estudio de los códigos y estructuras que la componen.

En el estudio de la comunicación la semiótica, comprendida como la ciencia de los signos, juega un papel fundamental. Los signos se definen de manera general y tradicional, como algo que se encuentra en el lugar de otro, en latín se denomina como *aliquid stat pro aliquo*. Así, se establece una correlación entre dos campos que provienen de un espacio diferente, un primer conjunto en el que se encuentra la información, y un segundo conjunto en el que se ubican las señalizaciones o entidades. Todo código entonces se encuentra constituido por el conjunto de las funciones que se establecen en una relación semiótica entre un plano relacionado con la expresión y otro con el contenido. Así, para que se pueda comprender la semiótica, si bien los conjuntos interrelacionados son en principio independientes uno del otro, el espacio conceptual puede afectar el espacio de las señalizaciones, dando origen a la arbitrariedad de los signos. En la comunicación visual, el campo conformado por la expresión conjugará una serie de estímulos visuales, mientras que el del contenido será el universo semántico.

La relación de los objetos en el vínculo entre lo visual y lo lingüístico presenta dificultades más allá de la alteración de conceptos entre una disciplina y la otra. Las informaciones que le llegan al receptor por el canal visual en cierto momento serán transcritas al código del lenguaje, por lo que a menudo se ha sostenido que lo lingüístico tiene un papel superior por sobre lo visual. Se suele afirmar que esta teoría se valida dado que ciertos objetos son percibidos debido a que están designados por una palabra, aunque si bien este movimiento ocurre, en otros casos el sentido inverso en el que se atribuyen palabras a ciertos objetos al ser estos advertidos en un principio también es posible. Por lo tanto, no se debe establecer al lenguaje como el código por excelencia, debido a que muchas situaciones para lograr su comprensión o incluso su comunicación requieren de una comunicación visual que lo complementa (Groupe, 1993).

Los canales físicos utilizados para la decodificación de la comunicación, tanto como el aparato receptor humano, son fundamentales en la clasificación de los sistemas de



comunicación, a pesar de que los sistemas, como el lingüístico que puede transitar por el canal auditivo tanto como por el visual, trasciendan dichos canales. La estructura semántica de un mensaje lingüístico, empero trasciende los canales físicos para la decodificación, se mantiene prácticamente idéntica si el canal es auditivo como si este fuera visual. Sin embargo, esto no quita que se presenten ciertos reparos, ya que algunos sistemas semióticos que transitan el canal visual al compararse con el sistema lingüístico aparecen como poco codificados e inestables, presentando dificultades en la comparación de las relaciones sintácticas con el alto grado de elaboración lingüística. Una de las repercusiones de esta dificultad se observa en el papel más reducido de las relaciones arbitrarias, lo que concluirá en el carácter ligero del código (Groupe, 1993).

Otro de los impactos que la falta de codificación presenta en el canal visual son los límites que dicho canal le impone al sistema. La percepción visual es un fenómeno indisoluble de una actividad integradora, en la que los aparatos fisiológicos que logran su percepción juegan un papel fundamental. El sistema de decodificación asociado al ojo humano registra los estímulos del ambiente, a la vez que los delimita dando origen a lo que se denomina campo, aquello que es visible para la vista, y el límite, un sistema que permite despejar las similitudes y diferencias mediante un trazado neutro que distingue al campo en dos regiones. De la conjunción del campo y el límite surgen así otros conceptos que hacen a la percepción visual y a la decodificación de dicho sistema. La línea surge de la sensación de límite, mientras que el fondo y la figura, elemento que se opone al primero, son la consecuencia de la división del campo en dos áreas. Será así figura aquello sometido a un mayor escrutinio local y fondo lo que quedará fuera de este tipo de atención, que luego será analizado mediante mecanismos menos potentes de la distinción global de las texturas. Entretanto la textura se refiere de forma metafórica al grano de la superficie de un objeto, desprendiéndose del análisis del fondo, de la distinción de la figura se puede señalar la existencia de la forma, una noción más compleja que la correspondiente a la primera, ya que en la misma interviene la

comparación de diversas ocurrencias sucesivas de una misma figura, movilizandó la memoria además del aparato visual.

Los objetos percibidos por lo tanto, se constituyen como un conjunto de informaciones seleccionadas y estructuradas, estableciéndose como una suma de propiedades continuas que conducen a la acción y que se determinan por un carácter de permanencia (Groupe, 1993).

Esta definición se acerca a la de signo, un elemento que relaciona los significados, todos aquellos conceptos o representaciones construidas, con los significantes. Los significantes desde la perspectiva de la lingüística se conciben como las palabras, pero puede explayarse el término para adecuarse al sistema de la comunicación visual comprendiéndolo como todos aquellos elementos que designen los conceptos (Godart, 2012). La función de devolución del signo sucede pues a través de la elaboración de un sistema que relaciona significantes y significados, que permite anticipar recuerdos o generar sustituciones partiendo de determinadas situaciones. Al conservar el signo la característica de permanencia al igual que el objeto, es entonces que la noción de objeto se vuelve indisociable de la de signo, alcanzando la función perceptiva a la función semiótica y transformándose en un saber transmitido por aprendizaje y por lo tanto, en una construcción cultural (Groupe, 1993).

## **2.2 Indumentaria y lenguaje**

En el lenguaje de la comunicación visual como intercambio de símbolos se pueden agrupar distintas construcciones culturales que hacen a la diversidad social así como al establecimiento de la individualidad de los actores en un determinado grupo social.

Los sujetos manifiestan su pertenencia social mediante diversas señales que construyen su identidad individual frente a la sociedad, entre las cuales se incluyen no solo las actividades lingüísticas, sino también culinarias, turísticas, gestuales así como una de las grandes prácticas que hacen al sistema social de la comunicación visual, la indumentaria (Godart, 2012).

Como la lengua, la indumentaria consiste en un sistema abstracto, definido mediante funciones del cual se desprenden algunas comparables al habla, y otras que se corresponderían con la lengua en el sistema lingüístico. Si para el lingüista Saussure (Barthes, 2008) el lenguaje humano puede estudiarse bajo los aspectos de la lengua y el habla, estas distinciones pueden trasladarse al estudio de la indumentaria como componente del lenguaje y la comunicación visual. La lengua se establece como un establecimiento social, autónomo, una reserva regulada de donde el individuo adquiere su habla, por otra parte, esta última determinándose como un acto individual.

Trasladando estas definiciones al sistema de la indumentaria, se podría decir entonces que por un lado se encuentra una realidad institucional y social que se sostiene independientemente del individuo y que actúa como la reserva normativa de donde se extrae la forma propia de vestir, la indumentaria. A la vez por otra parte, se encuentra una realidad individual, propia de cada sujeto, mediante la cual el individuo actualiza sobre sí mismo la organización colectiva de la indumentaria, especificada como el vestuario. Así, como se ha mencionado, se especifican los hechos de vestuario, ligados al habla, y los hechos de indumentaria, relacionados a la lengua (Barthes, 2008).

Mientras que bajo la categoría definida como hechos de vestuario se agrupan todas aquellas valoraciones individuales del vestido, como la suciedad o desorden, el grado de desgaste, la forma en la que se lleva cierta prenda, botones desabrochados o sacos sobre los hombros, la elección de colores en relación a la ocasión, siempre y cuando estos no estén ritualizados, bajo la condición de hechos de indumentaria se reúnen aquellos aspectos abstractos traducibles a través de la descripción verbal. Las formas y colores ritualizados, tales como el blanco para matrimonios en el mundo occidental o el negro para luto, junto con la combinación reglamentada de prendas interiores y otras exteriores, la disposición regulada de elementos accesorios como botones, bolsillos, e incluso los hechos de vestuario reconstruidos de manera artificial y con fines significantes, como ocurre en el vestuario de teatro o cine, constituyen algunos de los hechos de indumentaria. Es decir, por un lado se encuentra una categoría que abarca la

flexibilidad del lenguaje, su multiplicidad interpretativa, mientras que por otra parte se agrupan todas aquellas características reguladas del lenguaje indumentario que podrían ser vinculados a la definición de moda.

Así, el vestido puede establecerse como el significante, una designación de conceptos, característico de un significado universal externo al mismo, se convierte en delimitador de una época, un estado o una clase social. Esta relación entre vestido e historia general sin embargo genera ciertas dificultades en la definición de la relación entre los términos, puesto que la independencia de las modificaciones de formas contra la historia general en la cual se sostiene es relativa, debido a que la moda no dispone de un número infinito de formas arquetípicas, lo que culmina en la repetición constante de las formas del vestido. Esto hace que las relaciones entre significantes y significados difícilmente puedan ocurrir de manera lineal, derivando en la interrogante de que podría entonces considerarse como el significado asociado al significante indumentaria (Barthes, 2008).

Asimismo, más allá de su condición como significante, el vestido posee un carácter externo, relacionado con la apariencia, lo superficial y con todas aquellas áreas en las que se desarrollan las actividades humanas ligadas a lo social, y una naturaleza interior, ligada a la expresión de la personalidad individual. Como se ha mencionado, al analizarse mediante los esquemas que presenta la lingüística, el vestido se convierte no solo en significante, sino también en emisor de un mensaje, adquiriendo sus propios códigos y transmitiendo ideologías, siempre limitado por la propia cultura.

Si bien se ha establecido que la vestimenta se relaciona con la práctica de la pertenencia social, otros factores históricamente asociados con la utilización de vestimenta se derivan de la relación entre la protección, el pudor y la ornamentación. El sentido de pudor regula la exhibición del cuerpo en su totalidad, se encuentra influenciado en gran parte por las religiones y sus normas de vestimenta, así como por los establecimientos sociales pertinentes de cada cultura particular. De esta forma, el pudor se establece como uno de los móviles de toda ornamentación y protección, relegando al primer concepto, al adorno, a un papel que se distingue luego de aquel del definido como indumentaria. El adorno

cumple la función social de delimitar la individualidad ante un grupo social. Se relaciona a su vez, en cierto modo con aquella del pudor, ya que funciona como un agregado de atractivo sexual que centra la atención sobre el cuerpo de quien se adorna. En la antigüedad el adorno ya jugaba un rol importante en la sociedad, los pueblos primitivos utilizaban la ornamentación para atraer al sexo opuesto así como para distinguir la importancia del rol social individual frente a los demás sujetos que conformaban dicha comunidad. Incluso se encuentran casos de algunos grupos en los que la ornamentación ocupaba un estrato superior en comparación a la función vestimentaria que se le atribuía a la protección, pero esto no quiere decir que este último concepto tenga menos validez (Veneziani, 2007).

En cuanto al papel que implica socialmente el carácter de protección presente en la vestimenta, este se puede observar tal como ocurre con el de la ornamentación, en las sociedades antiguas. En Roma, los primeros soldados se cubrían la espalda con un manto de lana para protegerse de la lluvia, realizando un acto preciso de protección. Empero, cuando la forma y uso de dicha prenda pasaron a formar parte de los hechos de indumentaria, es decir, quedaron regulados por un grupo social determinado, la prenda ingresó al sistema convirtiéndose en indumentaria. Se podría decir entonces, que para que un vestido se convierta en indumentaria, este debe estar sujeto a la apropiación por parte de dicha sociedad de una forma o un uso mediante reglas de fabricación. De este modo se instaura a la indumentaria como un sistema cuyos elementos no poseen un valor propio ni adquieren aquel valor por el simple hecho de relacionarse con la historia general, sino que se convierte en significativa en la medida en la que se vincula con un conjunto de normativas comunes a un grupo social específico.

Se compara así las relaciones de valores presentes en la indumentaria con aquellas presentes en el lenguaje, componiéndose como estructuras completas conformadas por una red funcional de formas y normas en cada ocasión histórica. Del establecimiento de esta estructuración surge pues, que la modificación de un elemento del conjunto deriva en la transformación de la estructura y la generación de una nueva (Barthes, 2008).

### **2.3 La moda como sistema de lenguaje**

Al igual que la indumentaria, la moda forma parte del lenguaje visual, abarcando no solo la vestimenta sino también una serie de conceptos que sobrepasan los límites impuestos por la indumentaria. La moda se constituye como un sistema semiótico, en el que se produce una transformación continua de lo no significativo a significantes. La característica semiótica se establece debido a que este sistema presupone siempre un observador, es decir, un receptor del lenguaje transmitido. La creación de un lenguaje de moda, sin embargo, se sostiene en la incompresibilidad parcial o total de dicho lenguaje por parte del público, estableciéndose como un sistema de elite tanto como de masas. Asimismo, los signos presentes en este sistema se transmiten no tanto mediante la estructura de la moda en si como en relación a los elementos que componen la misma.

El vestido como código por lo tanto, no debe disociarse como elemento integrador del sistema de la moda. Este puede presentarse en un mayor grado de articulación, como en el caso del vestido militar, en el que la invención individual se encuentra restringida casi en su totalidad, limitándose a las normas establecidas para la representación global de dicho código. En otros casos, el código del vestido exhibe una mayor apertura a la individualización, sin embargo, al estar regidos por un sistema estructurado y de duración temporal, estas variaciones siguen manteniendo cierta rigidez, al igual que las lenguas que permiten decir una misma idea mediante distintas expresiones pero siempre delimitadas por la corrección gramatical y léxica. La inestabilidad de los códigos presentes en la moda, entonces, no quita que estos dejen de existir o se hallen en un nivel inferior a los que se podrían presentar en el sistema lingüístico. Implica, no obstante, el análisis de los mismos mientras se manifiesten y en conjunto con el ámbito social en el cual se producen, ya que su corta duración limita su existencia modificando el significado del vestido (Crocì y Vitale, 2011).

Se ha determinado pues, que la moda es un elemento significativo en la construcción de la identidad individual, los grupos sociales y las subculturas. La moda indumentaria

otorga signos a los individuos y grupos para que, mediante la interacción con otros campos culturales, se desarrolle la construcción de la identidad propia.

El surgimiento de la moda como sistema de distinción individual frente a los demás actores de la sociedad se da con mayor fuerza en el Renacimiento, cuando la indumentaria utilizada por los príncipes se vio sujeta a cambios más frecuentes, sometiéndose a una constante innovación. Sin embargo, la constitución de la moda como sistema de signos podría situarse incluso en tiempos anteriores. Si se considera la reproducción de la desigualdad de estatus sociales y económicos que se transmiten a partir de las diferencias indumentarias como signos factibles de ser decodificados, entonces se establece un sistema de comunicación a través de la adhesión a las normas impuestas por dicha moda y reforzada por la división de clases y por lo tanto, la multiplicidad de relaciones simbólicas e interpretaciones. La evolución hacia otras modas surge empero de la apropiación por parte de las clases inferiores de dichas costumbres vestimentarias y de la imitación de los signos que aquellos sujetos pertenecientes a clases más acomodadas transmitían, organizando un sistema cada vez más complejo. No obstante, la competitividad de tipo sexual tanto como social no solo ocurre de forma vertical, sino que también comienza a ocurrir dentro de un mismo estrato social, a través de la imitación o, en la actualidad, incluso de forma invertida, es decir, de abajo hacia arriba (Squicciarino, 1990).

El sistema entonces se compone de signos y significados que se integran a través del vestido y, en la actualidad, las marcas de moda en sí. Estos signos, sin embargo, presentan una dinámica propia, desligada de la de la indumentaria pero que a la vez se relaciona con esta misma. La indumentaria posee signos con un carácter más permanente que aquellos encontrados en la moda, puesto que esta última se encuentra marcada por el cambio continuo presentando consecuentemente distintos niveles de significantes y significados (Godart, 2012).

El semiólogo Barthes analiza estos diferentes niveles basándose en las revistas de moda y sus enunciados, distinguiendo entre el vestido real y el vestido de moda, una

construcción artificial en donde se pueden distinguir los significados de los significantes. El primero se da explícitamente y se determina incluso antes que el significante, debido a que es nombrado, transformando a los signos vestimentarios en signos verbales que facilitan su análisis mediante la comparación del sistema de la moda con el sistema de la lingüística. Es entonces que se distinguen ciertos criterios para lograr el estudio de dichos enunciados y una aproximación semiológica de la moda (Barthes, 2008).

En primer lugar se distinguen dos conjuntos en los que interactúan diversos significantes y significados, es decir, se define la existencia de un signo que determina la relación entre el vestido, el mundo y la moda, logrando que luego esta unión entre significantes y significados pueda ser relacionada con otros aspectos que se encuentran más allá de la moda indumentaria. Barthes delimita un primer conjunto en el que se reúnen significados corrientes y explícitos, en los cuales el signo se resguarda detrás de un uso, en otras palabras, se protege en su función. En este conjunto los significados y significantes interactúan a través de cuatro niveles de análisis, en los que se describen variables tales como el código de vestir real, identificado como aquel que hace referencia a la realidad, el código escrito de vestir, delimitado por los enunciados presentes en las mencionadas revistas de moda, la connotación que define la moda presente en dicho enunciado, y la connotación en el caso de un sistema retórico que construye el discurso de la moda a partir de los enunciados tomados de las revistas. En el caso del segundo conjunto definido por el autor, el signo se conforma como un decreto, siendo analizado desde las mismas variables que el primero aunque con excepción de la puntualizada como la connotación de moda que se presenta en el vestido analizado. Esto se debe a que al limitarse el código de vestir real a lo significado en el mundo de la moda y ya no al mundo real, el significado de moda se encuentra establecido de manera implícita (Godart, 2012). La división de estos conjuntos y lo significado, asimismo, podría generar una oposición entre el vestido perteneciente a la realidad, y aquel puramente de moda. Esta separación, no obstante, no debería de poseer importancia puesto que cualquier función adquiere el sentido de signo por sí misma, ya que no solo se manifiesta mediante la función, sino que



a la vez que lo hace se significa. Así, cuando esta función comienza a definirse como una norma de fabricación, como se ha mencionado, entra en contacto con un acontecimiento y una estructura, implicando consecuentemente, un sistema diferencial de forma, de modo que todo objeto se conforma como signo e integra al multiplicar la sociedad los objetos estandarizados, en este caso los que se inscriben dentro del sistema de la indumentaria, la creación de léxicos que se agrupan en una estructura mayor delimitada como la moda (Croci y Vitale, 2011).

De este modo se establece a la moda como un significado, a diferencia de la indumentaria que se delimita como significante, otorgándole una significación permanente aunque de duración limitada a la temporada en la cual se desarrolla (Barthes, 2008).

#### **2.4 Signos indumentarios con orientación de género**

Los signos indumentarios en conjunto con los símbolos pertenecientes a la estructura de la moda dan lugar a una variedad de relaciones entre significantes y significados. La definición de los géneros masculinos y femeninos se ve afectada entonces por la interrelación entre ambos sistemas de lenguaje no visual.

La vestimenta refleja y crea un orden social, atribuyendo una división entre los individuos que permite el control así como el estudio de los mismos en relación con el contexto. Desde los orígenes de las sociedades, el traje ha desempeñado el papel social de definir el género de quien lo utiliza. Hombres y mujeres han utilizado ropa diferente a lo largo de la historia, diferenciándose entre sí incluso en aquellos casos en los que la indumentaria de ambos géneros presentaba múltiples similitudes (Deslandres, 1987).

La diferenciación radical de las apariencias según el sexo biológico se ve reflejado con claridad en la historia de Francia, en donde incluso existían leyes que condicionaban el uso de ciertas prendas, considerándolas exclusivas de uno u otro género, reproduciendo la desigualdad de género al justificar dichas normas en relación a las diferencias en la naturaleza biológica de hombres y mujeres. Durante el siglo XIX, el hecho de que una mujer utilizara una prenda, hasta entonces puramente masculina, como el pantalón se

consideraba un acto de travestismo, una alteración del orden establecido. Esto ocurría debido a que no eran frecuentes las culturas en las que sexo y género se encontraban disociados, e incluso esta falta de diferenciación se profesaba desde tiempos más antiguos en libros sagrados como la Biblia. En este escrito se señalaba que una mujer no se podría vestir con ropas masculinas ni un hombre podría llevar prendas femeninas, instaurando una exclusividad de tipologías para cada uno de los grupos, y así, una diferenciación de género regida desde la religión y reflejada en la indumentaria (Bard, 2012).

Con la llegada de la Revolución francesa, el sistema de la vestimenta y, consecuentemente, el sistema simbólico, se ve modificado. La nueva sociedad enfatiza la instauración de nuevos valores que afectan el vestir de los individuos. Valores como la libertad, igualdad, naturalidad, fraternidad y simplicidad se establecen como pilares en este nuevo modelo organizacional social. Sin embargo, la libertad es generalmente limitada al momento de influir en la práctica de la diferenciación de los géneros. Las mujeres son autorizadas a liberarse del corsé, pero no a utilizar tipologías puramente masculinas como el pantalón. Filósofos como Simone de Beauvoir (Bard, 2012) reflexionan acerca de esta diferenciación indumentaria poniendo foco en la artificialidad que implica vestirse de mujer, resignando la comodidad y la libertad de movimientos. Así, esta falsa libertad de vestuario se ve reglamentada bajo los decretos del estado francés, notificando que si bien ningún ciudadano tendrá la obligación de vestirse de acuerdo a cierta manera en especial, dichas elecciones indumentarias deberán permanecer dentro de los límites que su sexo le imponga. Es decir, la diferenciación de tipologías masculinas de otras femeninas se encuentra discretamente reglamentada, ocultándose tras la abolición de las anteriores leyes suntuarias impuestas por la religión.

Los hombres obtienen el reconocimiento del derecho a la libertad de vestimenta, a pesar de esto, el cuerpo masculino mantiene un significado social y político de mayor importancia que el femenino. Asimismo, al imponerse un interés colectivo para imponer el uso de uniformes civiles como parte del vestuario del nuevo régimen, las

recomendaciones de prendas de vestir masculina superan en número a aquellas pertinentes para las mujeres, valorizando la belleza masculina, su conformación muscular, por sobre la femenina. Esta uniformización, sin embargo, no quita la presencia de grupos de elite cuyos signos indumentarios manifiestan la mencionada posición superior, distinguiéndose por lo tanto, signos indumentarios de carácter elitista dentro de los que reproducen las diferencias entre hombres y mujeres.

En esta época, a pesar de que se mantuvo la división indumentaria entre ambos géneros, se dan a conocer algunas propuestas que, de cierta forma aproximándose a la actualidad, sugerían trajes que no distinguían entre el sexo, sino en la edad, u otros que incluso hacían una única distinción en su variación con respecto a una vestimenta de ciudad y otra apta para el combate. No obstante, la diferenciación entre las tipologías femeninas y masculinas prosperó por encima de los demás modelos planteados, otorgándole en un principio, una mayor variedad de opciones a los hombres, así como un papel más importante de los signos indumentarios que utilizaban, modificándose este orden durante el paso del siglo XIX al XX, en el cual el feminismo consigue politizar el asunto de la apariencia (Bard, 2012).

En el siglo XX, e incluso en el XXI, a pesar de la mayor libertad en apariencia que se les permite a las mujeres tanto como a los hombres, la diferenciación entre géneros en relación a la vestimenta sigue ocurriendo al mantenerse una separación dual de las tipologías indumentarias prácticamente desde el nacimiento de los individuos. Las prendas de la primera infancia presentan características similares en cuanto a corte y dimensiones, debido a que los cuerpos no muestran marcadas diferencias morfológicas, sin embargo, se distinguen mediante la utilización de una separación cromática que surge como consecuencia de la concepción clásica de los roles de género impuestos culturalmente. Mientras que los tonos destinados a los niños remiten a lo salvaje, sugiriendo un estilo de vida cargado de actividades vigorosas, los tonos adjudicados a las niñas se alían con las figuras que remiten a ocupaciones domésticas, y hasta no hace

muchos años esta distinción de colores regía la indumentaria infantil casi por exclusividad.

Las prendas que sobrevienen a la etapa de los infantes comienzan ya a demostrar modificaciones en cuanto a las formas, adaptándose a las características que se le asignan como propias a cada género. El foco en las tipologías tradicionales propias de los hombres se centra en los hombros, detonando poder y virilidad, mientras que en el caso de los indumentos femeninos comienzan a destacarse mediante pliegues o adornos aquellas partes del cuerpo asociadas con la fertilidad y la feminidad, es decir, aquellos aspectos corporales que se identifican con el establecimiento de una imagen femenina.

En cuanto a la ropa de vestir, las diferencias se hacen aún más notables. La indumentaria masculina tradicionalmente se ha diseñado para sugerir dominio social y físico. El corte rectangular de los trajes clásicos beneficiaba a aquellos que no presentaban las cualidades consideradas parte de la belleza tradicional del hombre, como ser hombros anchos, vientre liso, cadera y cintura estrechas, al igual que piernas musculosas. Si el portador no se encontraba dentro de los parámetros de la considerada belleza clásica, la morfología del traje lograba disimular los atributos logrando que el foco de la mirada se posicionara en la condición económica y social. Por el contrario, los indumentos femeninos sugerían aptitud para la maternidad. Resaltaban entonces, los senos, redondeando la figura en la cadera logrando así dirigir la mirada hacia aquellos puntos de foco corporales que se consideran, tradicionalmente, como componentes por excelencia de la belleza femenina.

De igual forma, las diferencias en los cierres de las prendas se establecían como particular a cada género. Mientras que los accesos a las prendas masculinas se colocaban hacia el lado derecho, los incluidos en la indumentaria femenina se posicionaban hacia el lado izquierdo, sugiriendo así una diferenciación aplicable a todas las tipologías indumentarias, generando una distinción incluso en el caso de que alguno de los dos géneros adopte tipologías de su clasificación opuesta (Lurie, 1994).

En la modernidad, ha habido intentos de unificar la indumentaria masculina y femenina reclamando una igualdad de género, aunque ya no a través de la uniformización de la sociedad como se había tratado durante la época revolucionaria francesa. Los primeros intentos por conseguir igualdad indumentaria en la actualidad se conforman en base a la depuración de los indumentos que se utilizaban hasta comienzos de las primeras guerras mundiales, así como en la adquisición de elementos hasta el momento considerados como exclusivos de la vestimenta masculina por parte de la indumentaria femenina.

La década del 1920 es una de las primeras del siglo XX en las que se evidencia con claridad un intento de masculinización de la femineidad precedente. Se utilizan tipologías como vestidos y faldas, pero estas se acortan y modifican hacia una silueta que ya no resaltaba las curvas del cuerpo femenino, sino que las disimulaba y ocultaba. Racionalidad y simplicidad acompañan los diseños de las prendas en esta época (Bard, 2012).

El comportamiento de las mujeres en el ámbito social intentaba asimilarse con el rol social de los hombres, generando consecuentemente la necesidad en la mujer de proyectar una imagen más masculina, moderna. La libertad de conducta y autonomía individual a la que acceden las mujeres les permite la utilización de una tipología que, hasta el momento, se establecía como el signo que representaba a los sujetos masculinos, el pantalón. El pantalón se establece como una de las tipologías que contienen una gran carga simbólica en relación a la puesta en evidencia de las diferencias entre los géneros. Se constituye como el signo de la virilidad así como afirma el orden burgués y la participación activa en determinada sociedad occidental. Esta tipología refleja la renuncia de los hombres a la ostentación y el exceso reflejado a través de la indumentaria, delegando ese rol a las mujeres. La incorporación de dicha prenda al universo de los signos indumentarios femeninos expresa por lo tanto, el deseo de equidad entre los sexos, a pesar de que dicho deseo no traspase la esfera individual. De este modo, la utilización de trajes sastre de reminiscencia masculina se sustenta en la construcción de un mito idealizado en cuanto a la intercambiabilidad de prendas entre los

géneros. Los pantalones estaban permitidos para situaciones específicas y aún seguían siendo criticados socialmente, por lo que solo un pequeño número de mujeres se atrevía a incluir a dicha prenda en el guardarropas femenino (Bard, 2012).

A pesar de esto, el hecho de que se instaurara socialmente la intención de promover un intercambio indumentario entre hombres y mujeres, aunque unidireccional, constituye una base significativa para las modificaciones en la exclusividad de género que afecta a las tipologías indumentarias que se encuentran en las culturas posmodernas.

En cuanto a los cambios masculinos durante esta época, el traje sastrero mantuvo su vigencia a lo largo del periodo. Sin embargo, la búsqueda de la simplicidad también afectó el vestuario masculino, aunque de forma más sutil que los cambios que dominaron la indumentaria femenina. Los pantalones se hicieron más angostos y los sacos tipo levita comenzaron a utilizarse en contadas situaciones, es decir, el vestuario masculino, al igual que el femenino, empieza lentamente a evolucionar hacia otro menos complejo e informal (Laver, 1985).

No obstante, no es hasta la década de los 70, y finales de los 60, que se vuelve a introducir un nuevo intento de intercambio de tipologías entre los géneros, ya no sin embargo, únicamente desde la masculinización de las mujeres sino también desde la feminización de la apariencia de los hombres y desde un intercambio de prendas entre ambos géneros. Las mujeres adoptan nuevamente prendas que pertenecían en exclusiva al guardarropa masculino. Las corbatas y los trajes sastre se diseñan pensados para ser llevados por individuos femeninos, así como el pantalón en las mujeres logra su aceptación por parte de la sociedad. El vestuario de las mujeres tanto como el de los hombres se caracteriza por la evolución hacia la informalidad, sin embargo, la utilización de camisas y sacos no deja de ser frecuente. La imposición del denim y la democratización del mismo para pantalones ya no exclusivos para un sector de bajo nivel social, se combina con una democratización cromática entre los géneros que aspiran a una equidad indumentaria entre los mismos, así como también el intercambio de prendas entre hombres y mujeres conduce al desarrollo de una moda unisex, aunque esta se

basase únicamente en el uso de algunas tipologías por parte de sujetos femeninos y masculinos y no en la creación de nuevas prendas aptas para ambos géneros. (Heimann, 2006).

En la actualidad, la pluralidad de uso de tipologías indumentarias entre los géneros es aceptada social y culturalmente casi por completo. No es raro observar a mujeres utilizando pantalones o a hombres utilizando faldas o vestidos. No obstante, la mayoría de las tipologías, aunque utilizadas como si carecieran de distinción de género, aún conservan ciertos aspectos que reflejan el dimorfismo de género que perdura en las sociedades modernas. La diferenciación indumentaria por lo tanto, es aún requerida por los individuos, ya sea desde la constitución del corte de la prenda o incluso desde la utilización de tipologías, para así poder distinguir entre sujetos femeninos y masculinos de acuerdo con los signos que cada uno de ellos transmite a través de la indumentaria o la imagen corporal, conformando de esta forma su identidad (Hopkins, 2011).

### **Capítulo 3. Transformación de género**

El siguiente capítulo intentará postular la obsolescencia de la clasificación dual de género como un sistema exclusivo de diferenciación de los hombres y las mujeres a la vez que se distinguirá dicha elección de género de la orientación sexual y la anatomía sexual de los individuos. Se introducirán las concepciones del término transgénero a partir de las cuales se desarrollará el proyecto, así como también las distintas interpretaciones que se excluyen del sistema binario de clasificación de los sexos. Asimismo, se establecerá una relación entre género, cuerpo y moda como elementos que constituyen la elección de cierta categorización como hombre o mujer.

#### **3.1 La clasificación binaria y su obsolescencia**

“Hay muchos sujetos raros en la condición humana por muchos motivos, lo que no impide que puedan ser ellos mismos y así convivir con otros”, expresa Efigenio Amezúa (Becerra Fernández, 2003, p. 247). Las personas cuya identidad de género no se puede limitar a la clasificación binaria de masculino-femenino son a menudo catalogadas como raras. Al escaparse de las concepciones clásicas del género la sociedad excluye a estos individuos del sistema social y las prácticas que este conlleva, limitando muchas veces el desarrollo de una vida que podría considerarse como normal.

Un sujeto que se identifica como mujer y por lo tanto decide mostrarse como tal, pero que biológicamente se lo incluye en el sexo opuesto, se enfrentará posiblemente a diversos obstáculos al momento de llevar a cabo sus tareas diarias. Esto se debe a que la clasificación por opuestos se asigna desde el nacimiento y enmarca gran parte de las actividades que una persona desea desarrollar. Por ejemplo, si un sujeto de género masculino decide buscar trabajo y al presentarse su imagen no condice con esta clasificación, se producirán confusiones que no todos los individuos aceptan con facilidad. Esta exclusión también puede ser apreciada al momento de adquirir indumentaria, piezas establecedoras y reproductoras de símbolos, que no han sido ideadas para que su uso se adapte al cuerpo del género opuesto para el cual han sido diseñadas (Comunicación



personal, 7 de Mayo, 2015). Así, el sujeto que se encuentra por fuera de la concepción tradicional de los géneros es afectado por numerosas problemáticas e inconvenientes en el transcurso de su vida diaria.

Según una de las definiciones que el Diccionario de la Real Academia Española le otorga a la palabra *femenino*, esta se trata de un adjetivo el cual se atribuye como propio a las mujeres, es decir se corresponden ciertas características como propias de determinado sexo biológico. Así, como señala Lipovetsky (2007, p. 10) “Mientras que numerosos lugares y atribuciones de lo femenino periclitán, todo un conjunto de funciones tradicionales perduran”.

La psicóloga Glocer Fiorini (2010) sostiene que la modernidad enfatizó esta división estricta entre femenino y masculino, adjudicándolas a una de las dos clasificaciones de género, hombre o mujer, logrando separarlas con mayor nitidez.

Sin embargo, en la denominada postmodernidad se aprecia una pluralidad en el ejercicio de la sexualidad así como también en los procesos de construcción del sujeto como individuo. Por esta razón basándose en los postulados impuestos por la modernidad, si un hombre, clasificado así por su género biológico, anhela sentirse femenino, adoptando actitudes y creencias que en las concepciones clásicas de la clasificación de género se le atribuirían a su opuesto, la dualidad en la que se basa el sistema entraría pues, en conflicto con la realidad de los individuos clasificados.

No obstante, en la actualidad ambos discursos coexisten proponiendo por un lado, dualismos que justificarían la separación en masculino-femenino, como el hecho de que es una determinación de la naturaleza o que se trata de un principio cultural al cual se le asignan significaciones, en su mayoría naturalizadas. Mientras que, por otra parte, los procesos de subjetivación presentan diversas pluralidades al momento de conformarse la identidad de los individuos. Es entonces que las diferenciaciones entre masculino-femenino en la actualidad no encuentran una delimitación tan opuesta así como tampoco determinan por norma o imposición de cada una de las categorías la elección del objeto

de deseo, ni se adaptan a los códigos y roles de género asignados basados en la masculinidad o feminidad (Glocher Fiorini, 2010).

### **3.1.1 Antagonismos en los procesos de subjetivación**

Como explica Glocher Fiorini (2010) analizando textos de Freud del año 1920, se deben disociar el campo deseante de la identidad de género individual, ya que los caracteres sexuales somáticos, y la elección del objeto homo o heterosexual pueden no coincidir con los caracteres sexuales psíquicos.

Es posible la existencia de actitudes masculinas en cuanto a comportamientos, roles de género y elección del objeto de deseo junto con la aproximación hacia el mismo, sin necesariamente ser clasificable como hombre (Freud, 1920). Es decir, la definición del género es más compleja que la simple conjunción de la anatomía biológica y la elección del objeto de deseo, por lo cual no deben considerarse como normas rígidas los conceptos de feminidad y masculinidad.

Consecuentemente, Glocher Fiorini (2010) advierte diversas discusiones que han surgido en torno a la disociación de la identidad de género con las características masculino-femenino distinguidas para cada término. Plantea la presencia de objeciones a una norma heterosexual, que no incluya las subjetividades posibles de desprenderse de la elección del objeto de deseo, así como también establece la importancia en el papel de los cuerpos y su potencial deseante. Asimismo, postula la reformulación en cuanto a los roles familiares de paternidad y maternidad, creando incertidumbres acerca de los roles de géneros tradicionales y su validación por parte de la clasificación dual de las identidades de género.

Entonces, Fiorini (2010) sostiene que hay un conocimiento de la diversidad de géneros previo a la comprensión de las diferencias de los sexos, formando parte de los procesos de subjetivación. Las relaciones entre ambos son complejas y contradictorias, ubicadas en un contexto marcado por las pluralidades e indica que “En la intersección de esos

conjuntos se producen fenómenos de subjetivación en los que coexisten -en tensión- lógicas heterogéneas” (Glocer Fiorini, 2010, pp. 5-6).

Es por eso que en la actualidad no es preciso categorizar las identidades de género acorde al sistema binario clásico compuesto por el opuesto hombre-mujer. Existen diferentes denominaciones que expanden la clasificación dual, más allá de la preferencia sexual de cada individuo. Entonces, en el contexto del pensamiento binario sobre las identidades sexuales, Tal como distingue Fiorini en su texto editado por Zelcer (Zelcer, 2010), se enmarcan individuos heterogéneos reconocidos como parte de alguno de los campos femenino o masculino, asignaciones de género masculino o femenino desde el nacimiento de cada ser humano, roles de género impuestos, así como trazados sobre la elección del objeto de deseo.

Sin embargo, desde esta misma lógica se presentan discordancias en la actualidad. El cuestionamiento acerca de los roles de género se hace presente en las culturas actuales, así como la crítica hacia el campo deseante que no se limita al binarismo estipulado como se ha mencionado.

Asimismo, las identificaciones son contradictorias y las asignaciones de género pueden no coincidir o ser autocuestionadas con el cuerpo anatómico. Entonces, la polaridad masculino-femenina no otorga significaciones claras, coexistiendo con líneas de fuga que buscan intersecciones entre los términos, o nuevos términos que permitan ir más allá de la totalización.

### **3.1.2 Variaciones de género**

La conformación de la sexualidad y el género en los seres humanos se encuentra constituida por una conjunción de categorías, como menciona Becerra- Fernández (2003). La primera se relaciona con la identidad de género, abarcando la identificación individual como hombre o mujer, es decir, la ubicación del sujeto dentro de una de las categorías del sistema dual. La segunda categoría incluye a la conducta de género, este término engloba todas aquellas actitudes y aspectos del comportamiento que son

aceptados culturalmente e históricamente como propios de cierta identidad de género. Por último, en la construcción de la sexualidad se incluye la orientación sexual, término utilizado para referirse a la preferencia por un tipo de cuerpo particular que, como se ha mencionado con anterioridad, debe disociarse la elección del objeto de deseo de la subjetivación de género, pudiendo tratarse de una elección homo, aquellos que comparten la clasificación hombre o mujer, hétero, quienes son atraídos por la clasificación de género opuesta a la propia, o bisexual, sujetos cuyo deseo incluye individuos pertenecientes a ambas categorías de la clasificación dialéctica.

Así, se pueden distinguir algunos de los mencionados puntos de fuga de la clasificación hombre-mujer, pudiendo encontrar entre estas variantes a la androginia, establecida como una categoría que rechaza al cuerpo, al igual que el deseo efímero de la pasión, consumándose en el gozo de lo atemporal. La androginia, entonces, pretende una superación de los sexos, la trascendencia de los cánones clásicos de separación binaria al ubicarse por fuera de la misma, o bien, entre ambos términos opuestos. Se relaciona a los andróginos con un origen místico, con lo ideal, una categoría cuya superación se enmarca más en lo espiritual que en lo terrenal, remite a la infancia y a la formación de la personalidad como una expresión de lo que ya no se es.

Esta no debe confundirse con otra de las variantes de género, la intersexualidad. El ser intersexual se encuentra ligado a una realidad, en la cual un individuo presenta características fisiológicas masculinas y femeninas, coexistiendo físicamente. Es decir, su principal distinción se encuentra en que esta última categoría nada tiene que ver con una trascendencia cultural o ideológica, sino más bien con la existencia de una realidad definida desde el nacimiento (Chaves, 2005).

Desde la antigüedad de Grecia se registran historias y teorías sobre estos sujetos, filósofos como Platón (1997) describían unos personajes que estaban compuestos por dos partes, pudiendo ser las dos masculinas, femeninas o una de ellas femenina y la complementaria masculina. Estos seres poseían cuatro manos, cuatro pies, dos rostros y dos órganos sexuales, situados en una silueta circular. Su vigor y fuerza los enfrentó con

los dioses, quienes para debilitarlos los dividieron en dos, logrando que desde entonces estos seres busquen a su otra mitad para completarse (Platón, 1997). Esta dualidad en un mismo ser además de describir la androginia y la intersexualidad, puede aplicarse también a otra de las categorizaciones que escapan del binarismo convencional de la identidad de géneros, los transgénero. En cuanto a esta clasificación, se pueden encontrar subdivisiones que distinguen a aquellos que sienten un desarraigo entre su cuerpo y su mente, de otros que se consideran como parte de una identidad sexual determinada, pero juegan con el identificarse con su opuesto.

Como señala Fernández (2004) la definición de travesti que conceptualmente, se encuentra más cercana a la utilizada en la actualidad, fue enunciada por Magnus Hirschfeld en el siglo XX, quien presenta al término como un fenómeno independiente de la homosexualidad, atribuido a todos aquellos que sienten la necesidad de vestirse con ropas del sexo opuesto. De igual modo, Havelock Ellis amplía la idea argumentando que el problema del vestido era solamente uno de los componentes del travestismo. Así, Ellis denominó *eonismo* al travestismo, inspirándose en el Chevalier d'Eon, un famoso travestido del siglo XVII quien logró ser reconocido como mujer en Francia, en donde formaba parte del cuerpo diplomático. El término descriptivo del eonismo incluía una inversión *sexo-estética*, que era la que conducía a una persona a sentirse como parte del sexo opuesto, adecuando sus tareas, hábitos y vestimenta, pero sin necesariamente modificar la dirección de su impulso sexual. Dentro del travestismo, Fiorini (Zelcer, 2010) hace una división más específica aún que la acuñada por Ellis. Advierte diferencias entre el travestismo ocasional, aquellos que no utilizan prendas de su género opuesto de manera diaria, y los individuos que sin presentar dudas acerca de su género biológico o de su identidad sexual, eligen vestirse con indumentaria atribuida a su opuesto.

Cercano en cuanto a definiciones terminológicas, del travestismo se desprende otra de las variaciones de género que no son posibles de ser categorizadas en la dualidad estipulada y que hasta hace algunos años se incluía junto con la homosexualidad, la androginia, la intersexualidad y el travestismo, este punto de fuga se trata del

transexualismo. La transexualidad, como define el endocrinólogo estadounidense Harry Benjamin cerca de 1954, se diferencia del travestismo en que mientras que en el primero, los órganos sexuales son fuente de disgustos, en el segundo estos constituyen una fuente de placer y fetichismo (Fernández, 2004). De este modo, Fiorini define al sujeto transexual como aquel que tiene la certeza de pertenecer al género opuesto a su condición anatómica, rechazando su órgano sexual y su cuerpo natural, considerando a estos en un *estado de tránsito*, de atravesamiento de barreras, ya que si bien muchos se identifican con alguno de los términos hombre o mujer, la categorización binaria no es totalmente acertada para identificarlos como pertenecientes a un género o el otro (Zelcer, 2010).

### **3.2 Transgénero: variaciones en la percepción de la identidad propia**

Las clasificaciones que se encuentran por fuera de la dual masculino-femenina se podrían definir como transcendentales, conformándose por fuera de la categoría clásica al superar los límites impuestos por la misma. Como expresa Fiorini (Zelcer, 2010, p.66) “Hay que recordar que sujetos con la convicción de pertenecer al sexo opuesto existieron en otras épocas”, como se ha explicado, si bien es en las últimas décadas cuando se les facilitan una mayor variedad de posibilidades para concretar su deseo, la idea de un nuevo género ha existido desde hace tiempo, imponiendo con fuerza el problema de la relación con el cuerpo como foco. Un asunto emblemático es el de Herculine Barbin, descrito en 1985 por Foucault (Zelcer, 2010). Herculine fue un caso de hermafroditismo ocurrido en el siglo XIX, quien obligado a asumir la identidad de género considerada como verdadera según la decisión de su entorno, llevó una vida marcada por la depresión que culminó en su suicidio.

En la actualidad, se debate si la modificación de su cuerpo para lograr la adaptación de su yo corporal, la contemplación de la paradoja existente entre el cuerpo como problemática y a la vez como solución, hubiera desencadenado en otra situación menos trágica. Sin embargo, la posibilidad de la readaptación corporal mediante intervención

quirúrgica es una posibilidad relativamente nueva para los sujetos transexuales. La cirugía funcionaría como una modificación en el plano real cuyo objetivo es la construcción y aceptación de la individualidad por parte del sujeto que no encuentra respuesta en una consulta psicoanalítica a su problemática de identidad de género. Así, la fragilidad presente en el equilibrio psíquico da lugar a nuevas categorizaciones, a la vez que genera nuevas teorías sexuales para evitar la frustración y el malestar de los sujetos que trascienden las convenciones clásicas, conformándose como otra posición aparte de la dualidad estipulada (Zelcer, 2010).

La transexualidad entonces, según Baudrillard (2000) surge como una etapa final derivada de la revolución sexual, que acarrea indeterminación, angustia, confusión, pero a la vez pluralidad y democracia. Las respuestas sobre la identidad de género, así como la sexual, se hacen cada vez más acotadas debido a la circulación de los signos y la pluralidad de los placeres, lo que instaura la necesidad de una identidad inmediata, que no requiera de tiempo de búsqueda ni en el pasado ni en un futuro.

A su vez, afirma que el mito de la liberación sexual domina la realidad, mientras que la transexualidad con sus variantes, predomina en lo imaginario. De este modo, establece que se trata de sujetos genéticamente barrocos que se ocultan bajo la indeterminación genérica, jugando con la indiferenciación y una forma de ser indiferente al sexo como goce, debido a que mientras que lo sexual reposa sobre el goce, lo transexual se hace sobre las bases de lo artificial. Este artificio se vuelve anatómico al someterse a una modificación del género biológico o a través del juego con los signos indumentarios, tratándose en ambos casos de una prótesis, modificando el modelo de la sexualidad por el de la transexualidad.

La transexualidad sin embargo, no responde a la búsqueda de la identidad genérica sino que es la etapa de indagación sobre el mismo, convirtiéndose en una especie de acto efímero en el que se juega a la diferencia pero sin realmente creer en ella. Enuncia por lo tanto, que se trata de una época de exacerbación del juego sexual, y político, así como también se produce una deficiencia y un hundimiento de los códigos respectivos a ambos

ámbitos, en la que los cuerpos son nuclearizados volviendo al propio sujeto empresario y publicista de su propia apariencia.

Se concibe en consecuencia, a la transexualidad como una pantalla más de la cultura de la sociedad. No la reconoce como una indagación hacia la individualidad, una problemática en relación al cuerpo asignado, sino como una consecuencia de la multiplicidad de signos que recorren la cultura moderna, reduciendo la búsqueda a un acto de apariencia, sin significación concreta.

En contraste, según Becerra Fernández (2003), la transexualidad se trata de un trastorno real de identificación de género. Utiliza al término *disforia de género* para denominar la problemática que estos sujetos sienten en cuanto a la disociación de su físico con su identidad psicológica. Sostiene que si bien hay diversas teorías sobre el origen de la transexualidad, esta se desarrolla durante la etapa fetal del ser humano, provocada por una alteración en el cerebro que se impregna con hormonas distintas a la correspondiente identificación genital. Estos casos ocurren sin distinción de clase social, cultura o religión, y no se tratan de una exageración injustificada de los atributos del género al cual desean pertenecer, es decir, va más allá de la mera imagen estética. Son mujeres nacidas en un cuerpo de hombre, a las que se las definirá como transexuales femeninos, u hombres cuyo cuerpo natal corresponde anatómicamente al de una mujer, considerados transexuales masculinos.

Por lo tanto, los transexuales buscan adaptar su sexo biológico al que ellos desean pertenecer, recurriendo a diversos tratamientos entre los cuales se incluyen la modificación mediante el suministro de hormonas y la operación definitiva que reconstruye y altera la fisionomía del individuo. No se trata así, de una sintomatología originada en la cultura, sino más bien de una problemática relacionada con los aspectos biológicos del ser humano (Becerra Fernández, 2003).

Por otro lado, autores como Fiorini (Zelcer, 2010) entienden a la transexualidad como un sujeto que acepta la existencia de un sistema binario para la clasificación de la identidad genérica, pero que a pesar de esto se encuentran convencidos, consciente o



inconscientemente desde la infancia, de que pertenecen al género opuesto del que les ha sido asignado biológicamente. Se hayan entonces, al sentirse víctimas de un error, en un conflicto permanente con su identidad biológica y su identidad de género cultural en el cual la lucha por el ser oscurece el campo del deseo, afectando en un sentido simbólico su campo identificatorio y culminando, en varias situaciones extremas, en el sometimiento a una operación de adecuación de sexo.

No obstante, Fiorini (Zelcer, 2010) subraya que las transexualidades, desde un uso más amplio del término, surgen como desafíos a los conceptos impuestos por la modernidad acerca de la diferencia sexual y de los géneros, replanteando la polaridad masculino/femenino. Así, cuestionan qué hay más allá de la dicotomía clásica de géneros, no siempre acarreado un descenso del deseo sino más bien planteando un interrogante sobre los caminos prefijados para su recorrido.

Las transexualidades no pueden, a pesar de esto, ser tomadas como casos generales, las diversidades identificativas y el despliegue del deseo insertan al sujeto en una trama de infinitas variantes que son particulares a cada caso, dependiendo de los mecanismos psíquicos puestos en juego y lo que el contexto, tanto familiar como cultural, acepte. Así, entre lo diverso hay que incluir la singularidad que cada sujeto presenta, dando origen a nuevas formas de subjetividad que provocan y expresan el malestar de la cultura, creando dilemas éticos y nuevos interrogantes (Zelcer, 2010).

De este modo, si se tratan las particularidades, entonces se distinguen una variedad de prestaciones sexuales basadas en el sentido amplio del término transexual caracterizadas por las diferencias, pero que de igual forma presentan similitudes que permiten agruparlas bajo un único concepto de transexualidad, o para unificar términos, una categorización constituida por los sujetos transgéneros.

### **3.3 Identidad transgénero en la Argentina**

Como explica Fernández (2004) hacia comienzos del siglo XX en Argentina se intentaba controlar, mediante la estigmatización y criminalización, una creciente en la cultura

homosexual y travesti. La construcción que se ideó acerca de la homosexualidad la establecía como un mal que amenazaba espacios de formación del individuo argentino, incluyendo instituciones tales como el ejército o las escuelas. Las bases para el tratamiento de estas desviaciones sexuales se comparan con las utilizadas en Europa u otros países Latinoamericanos, aunque a pesar de esto, los actores intervinientes no fueron los mismos. En el país, los médicos criminólogos dirigían las investigaciones de los mencionados desvíos, quienes comprometidos con el desarrollo socioeconómico, político y social de la nación, ratificaron su asociación con la delincuencia.

Los sujetos que ejercían prácticas homosexuales fueron categorizados como *invertidos sexuales*, incluyendo a todos los individuos que se vincularan sexualmente con aquellos catalogados como de su mismo sexo, incluso si su estética se correspondía con la de su género opuesto. Los comportamientos de estos sujetos se convirtieron en objeto de sanción, indistintamente de si su finalidad consistía en robo o estafa, o si se tratara de razones de goce y decisión personal del individuo. Es así como los denominados invertidos sexuales se incluían dentro de los representantes de la mala vida de la sociedad argentina, junto con las prostitutas y los delincuentes. Contrariamente, en Europa los sexólogos de fines del siglo XIX se abogaron a la elaboración de una serie de distinciones que permitirían separar a los invertidos sexuales de los criminales, así como también separarían al travestismo y el transexualismo de la homosexualidad. A diferencia de otros países en los que los médicos abogaban a favor de la despenalización de los desvíos, en argentina no fue hasta los últimos años del siglo XX cuando se disoció la criminología de la medicina y a su vez, de las variaciones sexuales, incluyéndose desde entonces la penalización hacia toda posible manifestación de discriminación por orientación sexual y la despenalización de cláusulas tales como las que impedían la utilización de prendas pertenecientes a la identificación de género contraria (Fernández, 2004).

Al concebirse las variaciones sexuales como propias de la naturaleza, más que engendradas en la cultura, los sexólogos europeos les atribuyeron un carácter congénito,

diferenciándose de los criminólogos argentinos, quienes debatían si se trataba de una inversión congénita o adquirida, incluso cuando se encontraban ante la existencia de un caso indiscutidamente congénito, no descartaban la influencia del medio. Es así como se determinó la presencia de ámbitos considerados como favorecedores en cuanto a la adquisición de prácticas sexuales desviadas, entre los que se incluían las fiestas homosexuales y el carnaval. Asimismo, la actitud adoptada durante el acto sexual fue estigmatizada, ya que la identidad sexual del considerado como invertido se relacionaba con el rol pasivo, receptivo, además de la pertenencia a la misma categorización de género que la pareja sexual.

La categoría de homosexual, si bien definida, no reemplazó a la de invertido sexual, a pesar de esto, se han podido rastrear diferencias engendradas por los mismos médicos argentinos de la época. Aquellos sujetos cuya elección del objeto sexual residía dentro de los parámetros de la homosexualidad, a la vez que asumían el rol pasivo e invertían sus modales, hábitos y vestimenta con aquella del género contrario se consideraban entonces, como pacientes de *ilusión delirante*, quienes poseían el delirio de creerse mujer en un cuerpo de anatomía biológica masculina. Es por lo tanto, en esos registros en donde los sujetos transgénero de Argentina de principios del siglo XX dejan documentada su práctica, hábitos y cultura.

Sin embargo, durante los años posteriores a la segunda guerra mundial, la criminalización de las prácticas transgénero recobró fuerza, disipándose hacia la década del setenta, en donde la estigmatización surge como respuesta de la iglesia católica a un crecimiento en las representaciones artísticas por parte de travestis de reconocimiento internacional tanto como otros nacionales (Fernández, 2004).

### **3.3.1 Transexualidad en la actualidad**

Durante el año 2012 en la República Argentina se promulgó la ley 26.743, conocida como la Ley de identidad de género (2012). Es en ese momento cuando se produce un cambio notable en cuanto a la designación y la normativa de los sujetos transgénero, quienes a

través de la sanción de dichos artículos logran un mayor reconocimiento por parte de la sociedad así como también de las instituciones que la componen.

La constitución Argentina, como explican Kemelmajer de Carlucci y Lamm (Zelcer, 2010), otorga el derecho del respeto hacia las personas, por lo que implica considerar no solo el aspecto corporal sino también el psíquico. Según establecimientos jurídicos, el sexo de una persona se identifica mediante elementos biológicos tanto como psicológicos.

La transexualidad, al ser considerada una enfermedad, conocida como *Trastorno de Identidad de Género*, por la World Health Organization (2010), en general no se revierte de forma natural por el desarrollo psíquico y biológico del paciente. Es por esta razón que el individuo afectado puede requerir la adecuación de su identidad de género a aquella con la cual se identifica en el plano psicológico, para así mejorar su estado de salud integral y hacer a la constitución de su identidad de género.

A su vez, la libertad otorgada en el desarrollo de la realización de la propia individualidad implica que el Estado resuelva los obstáculos que la realidad presenta. Por lo tanto, si el desarrollo psíquico y corporal de la personalidad está garantizado, no es posible dejar afuera la consideración de la identidad sexual psíquica que podría atentar contra la dignidad propia del individuo.

El ejercicio de este derecho es accesible al sujeto siempre y cuando este contemple la capacidad autónoma y competencia necesaria que implica la comprensión del cambio que se está solicitando, asimismo, los límites en el ejercicio de esta capacidad se inscriben en la protección de la propia personalidad si se tratase de un menor, así como en el hecho de que el ejercicio del derecho no permita la vulneración de valores constitucionales de otros individuos y la base legal razonable impuesta por el legislador, quien determina que ciertos actos podrían ser excesivamente riesgosos si se careciera de la madurez suficiente para ejercerlos (Ley 26.743, 2012).

El género, consecuentemente, no debe ser considerado como algo otorgado previamente e inmodificable, debido a que la identidad sexual del individuo se construye conjugando la apariencia de la persona como unidad espiritual y corporal, posible de mutar. Los

individuos que lo soliciten tendrán acceso entonces a la rectificación de su partida de nacimiento, dejándose constancia burocrática de la resolución de la problemática, así como el acceso a la expedición de un nuevo Documento Nacional de Identidad, en el que se establezcan las modificaciones realizadas y la nueva identidad con la cual el sujeto solicitante de dicho trámite se identifique.

Entonces, el libre desarrollo de la individualidad, la protección de la salud, junto con el derecho a la intimidad personal y a la propia imagen, tanto como a la dignidad propia, se establecen como las bases del reconocimiento de la diversidad sexual así como los componentes fundamentales de la construcción de la identidad reconocida por la sociedad actual (Zelcer, 2010).

### **3.4 Género, cuerpo y moda**

Saltzman (2007) analiza la posibilidad de que los cuerpos se caracterizan mediante su contextura genética, su desarrollo, vivencias, expresando las diferentes etapas de la vida. El cuerpo se establece así como la conexión entre el interior y el exterior, convirtiéndose en disposición, postura, conducta y hábito. El entorno y el cuerpo se definen de manera recíproca, interactuando continuamente y afectándose mutuamente para constituirse de forma relacional. Así, lo que el individuo siente o percibe en base al contexto en el cual se encuentre inmerso se transforma en una actitud que lo condiciona que se ve expresado a través del cuerpo. De este modo se conforma el aspecto físico corporal, componiéndose por diversos elementos tales como el combustible psicológico y físico, que se interiorizan en el mismo cuerpo. Por lo tanto, la conformación de la corporeidad se caracteriza por ser adquirida y programada culturalmente a través de la relación del individuo con su entorno, es decir, la apariencia corporal no depende en su totalidad de condiciones establecidas al nacer, sino que estas pueden ser adquiridas y modificadas.

A su vez, Espinosa Pérez (2008), afirma que las identidades en la contemporaneidad solo pueden comprenderse y aprehenderse de forma determinada mediante el reconocimiento del cuerpo como elemento en el cual se sostiene dicha identidad. La adquisición de

derechos y obligaciones como ciudadanos comienza desde el cuerpo mismo de los sujetos, integrando a la realidad social derechos intangibles que a través de un medio tangible, el cuerpo en este caso, hacen al desarrollo de la identidad autónoma.

La categorización de sexo, expresa Judith Butler (Crocì y Vitale, 2011), así como la diferencia entre género y sexo se basa en la presuposición de la existencia de un cuerpo generalizado y universal, previo a la adquisición de su significación sexual. El cuerpo está libre de significaciones, se encuentra en un estado pasivo y neutro que adquiere significado por una fuente cultural externa, construyendo así su género a través de una serie de presencias y ausencias sobre la superficie del mismo. Sin embargo, al generalizarse la construcción aparentemente coherente de los cuerpos sexuados, se excluyen las discontinuidades de géneros, en las que sexo y género, como se ha explicado con anterioridad, no adquieren el mismo significado al componer la identidad de género.

La coherencia, a pesar de esto, es deseada y buscada, así, actos, gestos y deseo construyen un efecto sobre la superficie del cuerpo, que sugieren la identificación de género. Entonces, los géneros no deben ser concebidos como una identidad estable, sino como la repetición de actos, escenas de ritual social, que actualizan y experimentan el conjunto de significados establecidos en la sociedad, legitimando la clasificación de géneros. Por lo tanto, el género en relación al cuerpo es una individualidad que se establece en el tiempo, una práctica significativa que se actualiza con la repetición de acciones o hábitos de carácter público.

García (Crocì y Vitale, 2011) explica al cuerpo como participe de una doble relación, por un lado constituyendo una imagen para sí mismo, por otro, una imagen para el otro. El pudor cumple un rol fundamental, le adjudica un mensaje al cuerpo, proponiendo algo a la mirada a la vez que algo se sustrae de la misma. Esta mirada si bien puede ser negada u obedecida, no es posible de ser disuelta, la belleza sería un ejemplo de esto, ya que se encuentra suspendida entre el cuerpo y el espejo. Por esto, el deseo de mirar en un principio se enfoca en el cuerpo propio, para luego dirigirse de un cuerpo a otro,

convirtiendo el juego de lo que se muestra y lo que se oculta en la problemática de lo que se mira y lo que se va a ver. El vestido actúa sobre aquello que se cubre y lo que se descubre, produce cortes, bordes, discontinuidades sobre las superficies corporales para ofrecerse a la mirada del otro, así como a la propia, sosteniéndose el cuerpo en esa mirada.

El cuerpo se transforma en cuerpo sexuado a través de la imagen que se le asigne, regulada por la moda, se producen los desplazamientos de una falta real hacia una realidad construida, imaginaria, pero que no deja de ser percibida. La relación entre belleza, moda y erotismo se evidencia entonces con facilidad (Crocí y Vitale, 2011).

La imagen se peina, los ojos se maquillan, el cuerpo se ribetea y corta en diversas partes, los movimientos se inventan, etcétera. Y todo esto se da a ver, como diciendo: "allí donde algo no puede ser, eso mismo llega a tu ser, y puedes verlo". Así, la moda se incorpora al prestigio de lo prohibido y amenaza al pudor para inventarlo de nuevo. (Crocí et al., 2011, p. 20).

La moda, como enuncian Pichon-Riviére y Pambliega de Quiroga (1985), con sus variaciones continuas y su condición efímera, logra la aprobación social imponiéndose como pautas o modelos de conducta. Surgiendo del entrecruzamiento de dos tendencias en apariencia opuestas, la necesidad de diferenciarse, mostrarse, contrapuesta a la de integrarse a un grupo social, la moda juega un papel constructivo en la conformación de los sujetos, aportando significaciones a los cuerpos, a la vez que los ubica en una relación de interacción con el resto de la sociedad.

Así, la vestimenta adquiere su forma y significado a través del individuo que lo utiliza y del cuerpo. El cuerpo funciona como sustento estructural, a la vez que el vestido lo contiene, lo delimita y subordina. Cuerpo y vestido interactúan resignificándose mediante el vínculo que establecen entre sí y con la sociedad, en cuya interrelación se construye el significado. Entonces, es a través del cuerpo como sustento que se genera un elemento apto para realizar diversas acciones, adecuándose a cierto tipo de movilidad y gestualidad, que seduce o impone atención a la vez que también puede desagradar. Las acciones generadas por los individuos se adaptan o se disocian de lo culturalmente

establecido, así como el cuerpo se expone u oculta interactuando con el vestido (Saltzman, 2007).

Lurie (1994) sugiere, entonces, que el ocultamiento deliberado de ciertas características corporales se originó como una forma para despertar la sexualidad. Aquellas partes de la fisionomía humana que se consideran sexualmente excitantes se recubren de tal forma que su imagen se vuelve exagerada, atrayendo la atención hacia ellas. Esta podría ser la razón por la cual al momento de relacionarse el sistema de la moda con el cuerpo mediante los procesos de construcción de la indumentaria, se aplican modificaciones específicas para lograr que la mirada se focalice en cierto punto corporal o se distraiga del mismo. Consecuentemente, como explica Cooklin en su libro *Pattern grading for men's clothes*, la manera en la que se establecen los talles de las prendas disponibles para cada género se genera de manera desigual. Mientras que en el caso de los hombres se enfatiza la disponibilidad de calce de una tipología determinada, que puede presentar una variación de hasta seis presentaciones distintas, en contraste con la menor variedad en la forma de los indumentos. Por otra parte, en el caso de la indumentaria femenina, generalmente es posible elegir entre dos opciones, una más ajustada y otra holgada permitiendo un número mayor de opciones en cuanto a tipologías vestimentarias, que logran destacar u ocultar la corporalidad del sujeto (Cooklin, 2000).



## **Capítulo 4. Moldería y diseño, trabajo conjunto para la creación indumentaria**

En el correspondiente capítulo se abordarán los temas que se relacionan con la metodología de la creación indumentaria y sus partes más técnicas. Se expondrán los métodos de construcción de moldes como herramientas bases para la creación y materialización indumentaria, así como también el proceso de traspaso de una forma plana a un cuerpo tridimensional. Asimismo, se tratarán algunos sistemas de moldería de manera más específica, como es el proceso de construcción de sastrería, analizando sus orígenes y su traspaso del guardarropa masculino al femenino.

### **4.1 Traspaso de la bidimensionalidad a cuerpos tridimensionales**

La bidimensionalidad abarca dos dimensiones, la longitud y la anchura, que interactuando entre si determinan una figura sobre la cual pueden hacerse visibles trazos así como se sugiere la presencia de profundidad, sin que esta exista realmente. Estas dos dimensiones, de igual modo, componen el elemento bidimensional a través de la conjunción de líneas, puntos y planos que determinan la figura, un elemento observado desde una perspectiva determinada. El trazado en un plano de dos dimensiones, por lo tanto, no presenta volumen, pudiendo ser abstracto tanto como figurativo, no obstante, siempre constituyéndose como una creación humana. Es decir, el plano bidimensional es construido artificialmente como una interpretación de algo que posee una tercera dimensión, pero que en la abstracción del mismo es ignorada para simplificar su percepción o comprensión. Así, a través de la carencia de volumen o profundidad, junto con la observación de un elemento desde un único punto de vista o una diversidad de los mismos, el mundo tridimensional interactúa con el bidimensional a través de las imágenes, o la interpretación del primero mediante trazados de distinta complejidad en cuanto a composición, transformando la corporeidad en figuras de dos dimensiones, plasmándolas, a su vez, en un medio que carece de profundidad (Wong, 2012).

No obstante, el proceso inverso, es decir, la adición de una dimensión más a la anchura y longitud sucede con la misma frecuencia. La mayoría de las interpretaciones

bidimensionales de determinados objetos en algún momento sufrirán el traspaso hacia un cuerpo volumétrico, es decir tridimensional. Esto se debe a que el mundo en el cual se desarrolla la vida humana está compuesto de manera tridimensional, por lo que a los planos de longitud y anchura se agrega otro que interactúa con los mismos, el volumen o la profundidad. La presencia de esta tercera dimensión hace que para percibir un elemento compuesto por las tres dimensiones, se requiera de la observación del mismo desde diferentes ángulos para así determinar su corporeidad, su relación con la visión y percepción humana y su superficie.

El diseño tanto como el desarrollo de elementos bidimensionales implica la organización consciente y el establecimiento de un orden visual entre una variedad de elementos con un fin específico. De igual forma, el diseño tridimensional se enfoca en crear una armonización visual de los elementos, con la diferencia de que los componentes utilizados poseen tres dimensiones. A su vez, mientras que el tridimensional requiere la consideración de los elementos desde diferentes ángulos y se basa en la tangibilidad de las formas en un ambiente real, evitando de este modo las problemáticas que podrían surgir de la representación ilusoria de dicho elemento, por otro lado el diseño en dos dimensiones comprende la traslación de las diferentes vistas a un plano sin perspectiva, sino con un único ángulo de visión que generalmente se caracteriza por ser frontal. Así, el diseño en dos dimensiones y aquel en el que se incluye el agregado de una tercera dimensión se relacionan entre sí reinterpretándose mutuamente para generar figuras bidimensionales tanto como tridimensionales, originando una visión más compleja de los elementos que interactúan en el proceso (Wong, 2012).

Al abordarse un proyecto de creación indumentaria, comprendido como una disciplina que se nutre tanto del diseño bidimensional como del tridimensional, es necesario seguir determinados pasos que hacen a la correcta definición de un objeto indumentario viable de ser utilizado por un individuo particular o un grupo de sujetos reunidos a partir de características semejantes que permiten el uso de indumentaria similar. Al establecerse la creación de un diseño, se prosigue usualmente, a trasladar los bocetos imaginarios a

un plano bidimensional para que el mismo pueda ser transferido al textil en el cual va a materializarse, previamente a cortarse y confeccionarse.

El proceso técnico en la indumentaria mediante el cual se realiza este traspaso se conoce como moldería o patronaje, un sistema que consiste en la interpretación de las formas corporales a una forma plana, que luego se conformará nuevamente como un objeto tridimensional adecuándose al cuerpo para el cual fue diseñado.

Las técnicas de construcción utilizadas cumplen una función importante en la definición del diseño, relacionando a la anatomía corporal con una idea intangible de un objeto vestimentario, logrando así que su realización sea posible, sufra modificaciones o incluso se descarte por no ser factible en el proceso de materialización. Las líneas constructivas del indumento al aliarse con la anatomía, por lo general se condicionan por las características de la primera. Es decir, se utiliza el trazado de un plano para definir que partes del cuerpo van a ser destacadas y cuales disimuladas. A su vez, se define la movilidad y la libertad de expresión corporal que la vestimenta le permitirá al usuario, logrado a través de la unión de los planos realizados, sus pinzas o ajustes y su totalidad de líneas constructivas. Asimismo, estas líneas no solo cumplen el rol de definir la adecuación y adaptación del indumento al cuerpo tridimensional, sino que interactúan a la vez con el resultado estético de la indumentaria, por lo que crean una especie de mapa superficial en el que se incluyen el cuerpo anatómico tridimensional y la interpretación bidimensional del mismo (Saltzman, 2007). Entonces, el sistema bidimensional mediante el cual se sirve la indumentaria para la construcción de los diseños se conforma de dos elementos principales, las líneas y los cortes. El corte, junto con los planos, debe ser comprendido como el elemento cuya función es cubrir el cuerpo, adecuándose a los requerimientos anatómicos del mismo. Las líneas, que en conjunto definen la silueta del diseño, cumplen un rol predominantemente estético, aunque debido a que se definen en relación a los planos, la funcionalidad y el razonamiento técnico se incluyen en las características de las mismas (Donnanno, 2014). Debido a su doble función estética y funcional, las líneas constructivas, pudiendo ser clasificadas según su ubicación en el

cuerpo, el indumento y el trazado resultante, al conjugarse con los planos, definidos por su dimensión, morfología e interrelación con otros planos y líneas, adquieren el rol de determinar el diseño, es decir, constituyen al indumento en su totalidad vinculándolo luego con la materialidad, elemento que culminará en la definición del carácter de la indumentaria desarrollada. Empero, no es únicamente la función dual de las líneas constructivas el elemento que constituye al diseño definiéndolo, sino más bien la interacción de dichas líneas, y su rol fundamental en la construcción de los planos, con los planos en sí creados a partir de las mismas, que dan origen a la creación de un indumento (Saltzman, 2007).

En cuanto a los planos y su traspaso a un cuerpo tridimensional, interpretado desde la indumentaria como la transformación entre el trazado de los moldes y la corporeidad real que resultará de los mismos, los mecanismos mediante los cuales interactúan dichos planos son variados en presentaciones y complejidad. Desde el trazado de una figura geométrica básica como un círculo es posible crear indumentos que se adecuen al cuerpo humano. Si se analiza de forma abstracta la conformación del cuerpo femenino y masculino, este puede definirse mediante el trazado de cilindros. Los cilindros comprenderían las extremidades inferiores y superiores, así como el tronco, el pecho e incluso el cuello, variando en superficie y cantidad, debido a que para permitir la movilidad de las articulaciones, en las piernas y brazos se corresponderían dos cilindros unidos en la parte del codo en los miembros superiores, y en el área de las rodillas en los miembros inferiores, para permitir así el movimiento de los mismos. Sin embargo, los cuerpos femeninos y masculinos no son iguales, sino que presentan ciertas diferencias que hacen que un simple círculo no sea suficiente para cubrir las necesidades indumentarias de cada género. Los volúmenes y curvas que los cuerpos presentan requieren una diagramación más compleja de un plano bidimensional, por lo que una forma básica si bien puede utilizarse como base, al momento de adecuarse a un cuerpo volumétrico requerirá ciertas modificaciones en el trazado de los planos (Aldrich, 2010).

## 4.2 Diseñar desde la moldería

Previamente a la creación de un molde se producen una serie de pasos necesarios para que el resultado final se adapte de manera idónea no solo al cuerpo del usuario, sino también a la imagen que dicho usuario desea proyectar con su vestimenta.

El sistema de la moda actual se rige por temporadas, por lo cual anualmente se producen de dos a cinco líneas o colecciones, dependiendo de la estructura organizacional que posea cada diseñador en su firma. Se producen así líneas de verano, invierno, e incluso muchas grandes casas de moda incluyen colecciones de transición entre temporadas o las conocidas como *crucero*, es decir, para vacacionar. Con el fin de cubrir las necesidades del mercado en cada temporada se diseña un grupo de prendas que se unen mediante un concepto en común o incluso una silueta. En el caso de la sastrería femenina, por ejemplo, generalmente las variaciones se crean a partir de un indumento cuyas líneas constructivas se rigen por la moda del momento y otra creación en el cual las líneas y silueta se mantienen dentro de los estándares más clásicos de dicho rubro. Usualmente, una vez creados los bocetos de la colección, se procede a la definición de otros elementos de diseño como el color, la presencia de acabados textiles tales como estampas y el desarrollo de las mismas orientadas a un indumento en particular o al grupo de prendas que conforman la colección, el mapa de las tipologías que se incluirán en dicha colección, y el textil en el cual cada indumento se materializará, elemento primordial para la posterior creación de los patrones (Frings, 1994).

Los tejidos compuestos por hilos y fibras constituyen una amplia variedad de opciones textiles, pudiendo ser tejidos, entrelazados, tricotados o generados por la presión de las mencionadas fibras. El equilibrio visual entre la textura que presente la lámina textil y el diseño creado debe ser considerado en conjunto con las características que el tejido le añade a la materialización del indumento. El peso es una de las cualidades que deben tomarse en cuenta al momento de confeccionar un indumento. Si un textil es muy pesado, es decir, la cantidad de tejido que se coloca sobre el cuerpo es considerable, se asociará a una tipología apta para las bajas temperaturas. Por otro lado, el grosor de las

fibras que componen el tejido debe ser a su vez considerado para la realización del trazado de la moldería. El grosor presenta múltiples alteraciones según la forma en la que se ha construido cierto textil, por lo cual una pieza de tela que parecería ser gruesa puede ser más compresible que otra que no lo aparenta. La distorsión presente en la urdimbre, los hilos más fuertes del tejido, y la trama, aquellos que le añaden la apariencia final al entrelazarse con la urdimbre, debe valorarse al definir los patrones, debido a que hay textiles que se caracterizan por un gran nivel de distorsión de las fibras pero una baja resiliencia, por lo que si bien el grado de distorsión le otorga una agradable caída al indumento materializado, la incapacidad de volver a su forma original causará problemas al momento de adecuar la prenda creada a la anatomía del usuario. La elasticidad que presentan los géneros es otra de las cualidades que deben examinarse para la construcción de los patrones. La presencia de fibras como el elastáno, caracterizadas por un alto nivel de flexibilidad, logran que la vestimenta se adapte a la corporeidad del usuario sin la necesidad de generar demasiadas modificaciones en los trazados de las tipologías. Sin embargo, aquellas láminas textiles que carezcan de elasticidad deberán adecuarse a las formas del cuerpo mediante elementos de construcción generados en el trazado bidimensional previo (Aldrich, 2010).

En cuanto a una clasificación más amplia de los textiles que requieren métodos distintos de trazado de patrones se pueden distinguir dos grandes grupos, los textiles caracterizados por un alto grado de elasticidad y flexibilidad, los tejidos de punto, y aquellos que carecen de adaptabilidad alguna a los cuerpos tridimensionales o poseen un bajo grado de la misma que no es suficiente para lograr una correcta adecuación a los requerimientos de un usuario específico para el cual se ha diseñado el indumento.

Por un lado, los géneros de punto se construyen mediante métodos tales como las máquinas de punto circulares, maquinas planas que realizan un tejido por urdimbre o por trama. Este tipo de textil se caracteriza por generarse mediante el entrelazamiento de un hilo formando bucles entre la trama y la urdimbre, lo que le otorga elasticidad al tejido como cualidad principal (Udale, 2008).

Por otro lado, los tejidos que no se caracterizan por una alta flexibilidad se agrupan dentro de los tejidos planos. Este tipo de género se produce mediante la disposición de una serie de hilos de forma vertical denominado urdimbre, que por lo general agrupa los hilos más fuertes del textil. La trama se conforma en base a otra serie de hilos que se enlaza con la urdimbre de manera perpendicular, dando origen a un entrecruzamiento de filamentos que puede realizarse de diversos modos. Los enlaces que se producen mediante métodos como el Tafetán, el más básico de los métodos de ligamento, genera efectos horizontales y verticales, los ligamentos reunidos bajo el sistema de Sarga ofrecen estructuras diagonales formando espigas, mientras que el Satén aún a entrecruzamientos que forman una superficie suave y brillante. Asimismo, una estructura de entrelazamiento de hilos más compleja se genera mediante el Jacquard, técnica que permite la producción de diseños de mayor dificultad para la creación de textiles planos.

Otra clasificación que se encuentra fuera de la dualidad entre tejidos planos y de punto pero que en sus características se asemeja a los textiles planos, y, por lo tanto, a la necesidad de adecuación de los trazados de moldería para lograr que las tipologías generadas se acomoden al cuerpo para el cual fueron diseñadas, es la que reúne a los tejidos no tejidos, es decir, creados a partir de métodos que no requieren de máquinas planas o circulares como los textiles planos o de punto. La aplicación de presión a un grupo de fibras puede originar este tipo de géneros, que si bien en la actualidad la composición de los mismos puede variar en cuanto al origen de las fibras, hasta la aparición de las fibras artificiales y sintéticas, es decir manufacturadas por el hombre, no naturales ni de origen animal o vegetal, se lograba únicamente mediante el prensado de hebras proteicas como la lana. Asimismo, el agregado de adhesivos o termoadhesivos, que permiten la generación de entretelas utilizadas principalmente en el rubro de la sastrería, es otra de las opciones que el método de construcción de textiles sin tejer permite (Aldrich, 2010). Las entretelas reforzadas, de fliselina o termoadhesivas, que se logran como se ha mencionado, a través del agregado de adhesivos, en conjunto con las provenientes de géneros naturales como la arpillera o el tejido de crin, que ofrecen un

soporte duradero a la prenda, y las entretelas de cuero, piel y ante, que utilizan adhesivos a bajas temperaturas para evitar el daño en el material se generan por la presión y adhesión de las fibras como se ha mencionado. Por otro lado, existen diferentes tipos de entretelas utilizadas en la construcción de indumentos que no se generan por estos métodos, tales como las de tejido, que presentan diferentes grosores y permiten una pequeña flexibilidad (Barnfield y Richards, 2013). De igual modo, géneros que se asemejan en características a los tejidos creados mediante la presión de las fibras existen naturalmente, y desde el trazado de la mordería, pueden ser trabajados de manera similar. Entre ellos se pueden mencionar los cueros y las pieles, que al poseer una baja o nula elasticidad, como sucede con los géneros no tejidos creados artificialmente o los textiles planos sin hilos de elastáno, requieren de un método de construcción que mediante la generación de pinzas y la unión de planos produzca las formas buscadas en relación al cuerpo (Aldrich, 2010).

Para la producción de una figura tridimensional interpretada desde un trazado en dos dimensiones, se debe entonces, una vez distinguido el material con el cual se materializará la creación y las características que este le añada al indumento, proseguir con el conocimiento de las herramientas a través de las cuales se genera el traspaso de los planos al cuerpo. De esta forma, las uniones de los planos para generar las tipologías pueden producirse mediante métodos como la costura y el pegado con la interacción de algún elemento agregado textil o no textil, o sin ningún elemento añadido. Así, se logran uniones que pueden ser continuas o interrumpidas, creando accesos a dicho indumento y maleabilidad para adaptarse a distintas anatomías (Saltzman, 2007). De este modo, una vez analizados los textiles, las líneas constructivas y las uniones entre los planos se procede a la creación de una cuadrícula básica, un trazado inicial a partir del cual se envolverá al cuerpo. Esta cuadrícula puede partir como se menciona anteriormente, de formas básicas como un círculo, un triángulo o un rectángulo, que al combinarse entre sí o al aplicarles ciertas modificaciones como recortes o substracciones logran su adecuación a la figura tridimensional que se desea vestir. Por lo tanto, el siguiente paso



en la creación de un indumento particular consistiría en proseguir al trazado de la nombrada cuadrícula, el mapa bidimensional que considerará las dimensiones corporales del usuario, su frente, espalda, costado, interpretando las vistas en un único ángulo y las relaciones que se produzcan entre las mismas, para lograr que el diseño creado mantenga cierta coherencia entre sus partes. El trazado así, se conformará como el molde o el patrón inicial del diseño, es decir, un primer acercamiento tangible a la idea que más tarde se transformará en una creación vestimentaria (Aldrich, 2010).

#### **4.3 Construcción de patrones**

La creación de guías constructivas de un indumento es esencial no solo para su futura reproducción, sino también para generar un vínculo entre un elemento plano como el papel sobre el cual se realice el trazado o el tejido sobre el cual se aplicará, y un elemento con diferentes volúmenes y formas como el cuerpo humano, sobre el cual se sostendrá la creación textil. Un patrón entonces se define como una estructura construida en un soporte bidimensional que luego se trasladará a la lámina textil, reinterpretando las formas del cuerpo a partir de ciertas medidas y valores necesarios para su construcción. Se caracteriza por ser un dibujo de precisión basado en longitudes específicas así como en proporciones, que imagina las dimensiones de una figura corpórea trasladadas a una figura carente de volumen (Gómez Correa, 2012). Los errores o fallas que se produzcan en el molde se traspasarán luego a la prenda generada a partir de dichos trazados, por lo que el cuidado en las líneas constructivas y los cortes es esencial para la obtención de un plano válido para su posterior materialización. Usualmente se produce un primer acercamiento a la figura tridimensional mediante la confección de un molde de prueba, a partir del cual se determinará la correcta adecuación a la figura del usuario para el cual ha sido creado y su subsiguiente modificación. La construcción de este primer trazado se constituye como una interpretación del cuerpo, en donde se plasman los elementos del mismo, sus curvas, sus volúmenes, es decir, podría considerarse como una traducción textil de la corporeidad humana. Las líneas que trazan el recorrido corporal se plasman

en el plano produciendo múltiples relaciones entre sí. Líneas rectas, líneas perpendiculares, que se cortan entre ellas, o paralelas, que no se cruzan entre ellas, se entrecruzan con curvas suaves y pronunciadas que traducen los volúmenes del cuerpo. Así, las interrelaciones entre las líneas generan ángulos fundamentales para la creación de la moldería. Los ángulos rectos que surgen de los entrelazamientos perpendiculares sirven como guías para la construcción de los planos, debido a que la grilla que usualmente se utiliza para determinar la silueta del indumento se configura a partir de cuatro ángulos rectos que generan un rectángulo, dentro del cual el trazado del molde se inscribe. Estas grillas se elaboran a partir de ciertas medidas tomadas del cuerpo para el cual se va a crear la prenda, logrando así que la aproximación de la forma bidimensional sea más precisa en cuanto se transforme a un objeto volumétrico. Si bien en la técnica de construcción industrial las medidas a partir de las cuales se fabrican los moldes son estándar, es decir, se establecen a partir de un cuerpo específico y se modifican a partir de cálculos determinados previamente, en rubros como la sastrería o la alta costura la obtención de patrones se basa en la medición del cuerpo para el cual se va a generar el producto final, por lo que este tipo de moldes se adapta mejor a la anatomía de los usuarios (CEAC, 2002).

La toma de medidas del cuerpo del usuario o el individuo que represente corporalmente al grupo hacia el cual la creación indumentaria se encuentre focalizada se establece como uno de los pasos primordiales al momento de construir los moldes de cierto indumento. Asimismo, la correcta interpretación de dichas medidas para su correcto traslado al papel es primordial para lograr buenos resultados, evitando así posibles inconvenientes en cuanto al proceso del desarrollo de la prenda tanto como a la conclusión y el calce de la misma. Entonces, para obtener medidas correctas es necesario considerar ciertas precauciones tales como la postura natural que adopta el usuario, ya que si al momento de la medición se esfuerza por mantener una actitud postural que no le es regular, las medidas obtenidas no plasmarán de manera correcta la figura del individuo, provocando problemas en el calce de la prenda. Asimismo, la

incorrecta toma de medidas también repercute de forma negativa en el calce final del indumento. Si se realizan los cálculos a partir de la indumentaria que el sujeto lleva puesta, podría ocurrir que esta no sea la adecuada para su figura y por lo tanto se obtengan resultados inadecuados para la construcción de nuevos patrones. La holgura, es decir aquellos centímetros que se le agregarán posteriormente al patrón para permitir la movilidad de ciertas partes del cuerpo, no debe obtenerse directamente de la medición de la anatomía del usuario, puesto que se producirán prendas con demasiados espacios para el movimiento si las medidas principales utilizadas en la construcción del molde no reflejan la realidad del cuerpo sometido a medición. A su vez, el efecto contrario podría ocurrir si dichas medidas se toman ajustadas por demás al cuerpo del usuario, resultando en la dificultad de movimiento del mismo. Otro detalle no menor al momento de realizar la medición corporal es la de generarla a través de los elementos correctos, es decir, se debe utilizar una cinta métrica en buen estado que refleje la realidad de las dimensiones corporales del usuario para su correcto traslado al plano bidimensional (Donnanno, 2014).

De este modo, se procede a la toma de una serie de medidas corporales que se utilizarán para la posterior construcción de los moldes. Algunas de las medidas principales que deben considerarse para la construcción de dichos patrones son aquellas que generan el volumen corporal, los contornos de partes del cuerpo humano que establecen los puntos máximos y mínimos del bloque básico que compone el trazado del plano. De igual forma, se toman las longitudes del usuario para establecer los límites corporales que se desean cubrir o descubrir con la prenda resultante, así como los contornos de los puntos de inflexión del cuerpo, aquellos lugares que posibilitan el movimiento libre o limitado de las distintas partes anatómicas. Así, se consideran medidas tales como el contorno del cuello, obtenido a partir del posicionamiento del centímetro rodeando la base del cuello para obtener entonces el perímetro del mismo, o el contorno de puño, medida necesaria para la construcción de las mangas de un indumento, lograda a través de la circunferencia del puño cerrado, obteniendo el perímetro del mismo. En cuanto a estas

dos medidas es necesario aclarar, si bien se ha considerado un error agregarle holgura al momento de la medición de las partes, que la toma de estas dos medidas podría considerarse la excepción a esta regla, puesto que de producirse una medición demasiado ajustada el acceso a la prenda y el movimiento de estas partes se volvería dificultoso, por lo cual al rodear los perímetros de ambas partes del cuerpo es necesario dejar cierta flojedad, además de la que se le agregará luego en el traslado de la corporalidad al papel. Otros contornos necesarios para la construcción de los moldes son los de la cintura y la cadera, el primero obtenido del perímetro de la parte más estrecha del tronco, la cintura, y el segundo generado a través de la medición del perímetro horizontal de la parte más ancha de la parte posterior del cuerpo, la parte más saliente de la cola. El perímetro de la parte en donde se ubican los huesos de la pelvis por lo general se distingue del mencionado anteriormente, estableciéndose este como primera cadera y el que refleja la parte posterior más saliente como segunda cadera, facilitando mediante la obtención de ambas medidas el correcto calce de prendas muy ajustadas en esta zona. En la parte superior del cuerpo otro contorno necesario para la construcción de patrones es el obtenido a partir del perímetro de la zona más saliente del busto, pasando por debajo de los brazos, denominado como contorno de pecho. A su vez, la separación del busto, es decir, la distancia entre la parte más saliente del busto, es necesaria para la construcción del bloque básico del cuerpo, estableciendo a partir de esta medida pinzas de ajuste o puntos de holgura. La distancia entre el contorno de cintura y el contorno de caderas, midiéndose por el costado del cuerpo, se denomina altura o alto de caderas, que junto con medidas como el largo de talle delantero y de espalda, el primero obtenido desde el hombro hasta la cintura pasando por el punto más prominente del busto, mientras que el segundo se extiende desde el nacimiento del cuello hasta la cintura, establecen la extensión del bloque básico del trazado de moldería. Por el contrario, el ancho de espalda, medida horizontal que se extiende de hombro a hombro desde la articulación del mismo, produce los límites de anchura del patrón (Gómez Correa, 2012). Asimismo, se obtienen medidas complementarias de igual importancia para la

construcción de patrones, tales como el largo de manga, medida con el codo flexionado desde el nacimiento del hombro hasta la muñeca, el largo de hombro, desde el hombro hasta el nacimiento del cuello, ambas conjugándose para la creación de la manga en el patrón (Lo, 2011).

Es entonces que al establecerse las medidas corporales, se puede interpretar el cuerpo en el trazado y la construcción del patrón, primordial para el trabajo estructural del indumento.

#### **4.4 Técnicas de generación de moldería**

La generación morfológica y estructural de una prenda se puede obtener mediante el trazado de los patrones o bien mediante el trabajo del material directamente sobre el maniquí o el usuario, utilizando diversas técnicas que componen así los diferentes sistemas de generación de moldes.

El trabajo sobre el maniquí se enmarca casi exclusivamente en el rubro de la alta costura, debido a la imposibilidad de producir una gran cantidad de prendas iguales al carecer de trazados múltiples en papel, lo que deriva en la creación de un número limitado de indumentos y de esta forma otorgándole una de sus características principales a este rubro, en el que rige la exclusividad e individualidad de cada una de las prendas. El Drapeado es una técnica de construcción indumentaria similar al mecanismo utilizado en la alta costura, puesto que si bien se utilizan patrones y trazados, estos son limitados y adaptados exclusivamente a los efectos que se desean lograr para un indumento específico, por lo que el resultado final de la prenda se encuentra sujeto casi por completo al modelado textil que se crea sobre el maniquí, y luego, de ser necesario, esos recursos serán trasladados a un soporte bidimensional. En este sistema de construcción indumentaria se utilizan una breve cantidad de medidas corporales, por lo que el patrón no es un fiel reflejo de la anatomía humana como sucede en el sistema tradicional industrial. La construcción de la tabla de talles en la técnica de Drapeado consiste en la relación entre cuatro medidas que establecen el largo y el ancho del bloque base con el

cual se trabajará. Estas medidas incluyen la altura total del usuario, es decir, la longitud total de todas aquellas partes sujetas a ser vestidas, el ancho de busto, medida que condicionará la caída del textil en el tronco, el contorno de cintura y el de cadera, ambos pertenecientes a la parte media e inferior del cuerpo humano, respectivamente, que actúan como puntos mínimos de holgura horizontal. Así, mediante la determinación de la holgura, y la generación de pliegues, fruncidos y drapeados, recurso que combina los dos anteriores, esta técnica de moldería destaca la belleza del movimiento del tejido, generando diferentes tipos de fluidez y volumen dependiendo de la lámina textil que se esté utilizando (Sato, 2013).

Los textiles de punto, además de ser generalmente utilizados para la confección de prendas a través del drapeado, al utilizarse para otro tipo de construcción indumentaria fuera de este sistema, precisan de una moldería alternativa a aquella correspondiente para el tejido plano. Los moldes utilizados para este tipo de material carecen de pinzas y se elaboran de forma tal que resultan un poco más estrechos que aquellos patrones para tejidos planos. Esto ocurre debido a que su principal característica es la elasticidad, por lo que para adaptarse a la anatomía del usuario basta con darle la forma correcta al patrón, que en la mayoría de los casos, carece de centímetros de costura o de presentarlos, estos son menores que los necesarios para el patronaje plano. El bloque a partir del cual se diseñan los moldes si bien es similar al del método de construcción necesario para los textiles planos, debe incorporar la elasticidad del tejido de punto sobre el cual se aplicará luego, ya que no todos poseen el mismo grado de estiramiento y resiliencia, lo que generaría problemas en el calce de la prenda de no ser considerados en el trazado inicial. Los trazados pertenecientes a este método pueden derivarse a su vez, en patrones aptos para la construcción de la prenda a partir de la construcción del textil. Esto implica volcar en el soporte bidimensional las medidas verticales y horizontales del mismo, para así calcular el número de mallas, el bucle producido por un hilo, y el número de pasadas, el entrelazamiento del hilo, que componen cada parte del mismo, para luego, una vez probada la elasticidad y el calce, generar el tejido a partir de un método artesanal,

manual, o mediante maquinas industriales. Los tejidos de punto pueden a su vez, requerir un tipo de trazado diferente necesario para la producción de prendas de punto sin costuras, es decir, la maquina tejedora produce directamente la prenda requerida, las más modernas incluso, pudiendo utilizar diferentes pesos de hilos sin necesidad de cambiar el tamaño de las agujas, y acabadas con un único hilo con el cual se unen al finalizarse (Sissons, 2011).

Otro método de producción de patrones utilizado generalmente en la industria por su facilidad de reproducción de los moldes de forma rápida y manteniendo las medidas del trazado original inalteradas, es aquella realizada a través de un software de patronaje. Este tipo de herramientas digitales permiten un trazado más preciso, duradero, puesto que se pueden almacenar gran cantidad de moldes sin ocupar espacio físico de un taller y sin que se dañen los planos con el paso del tiempo, e incluso es más ecológico y, una vez recuperada la inversión de la adquisición del sistema, genera beneficios económicos, ya que la salida al mercado de las prendas se agiliza, al igual que la producción de los moldes. Así, los planos pueden construirse digitalmente, añadiéndole las pinzas o generando volúmenes a partir de cálculos realizados por el software, o incluso es posible digitalizar trazados en papel mediante fotografía o escáneres para luego proceder a la digitalización de los mismos. Ya sea que el molde fue trazado digitalmente u obtenido manualmente y luego convertido en un recurso digital, las progresiones y variaciones de talles en ambos casos pueden producirse de forma sencilla mediante el software específico para ello, manteniendo así, las proporciones correctas en el escalado de los patrones (Lo, 2011).

Tanto el desarrollo de una moldería para tejido de punto como una para textiles planos pueden a su vez, realizarse mediante herramientas digitales. El método necesario para el desarrollo de moldes para tejidos sin elasticidad o con baja presencia de la misma, se diferencia de los demás debido a que para la generación de volúmenes, y la adaptación correcta a la anatomía del usuario, son necesarias la aplicación de recursos de supresión y adhesión de textil en zonas específicas para resaltar o disimular las mismas. Estos

recursos se conocen como pinzas, pliegues triangulares que dan forma al cuerpo donde se encuentra una curva o una parte sobresaliente del mismo. Se caracterizan por ser proporcionales al exceso de textil y por ofrecer la posibilidad de ser modificadas de acuerdo al calce que se busca con la materialización del indumento. A su vez, para lograr la adaptación a los diferentes volúmenes del cuerpo los patrones de tejido plano necesitan de la aplicación de márgenes de holgura según la tipología que se desea construir, permitiendo la movilización correcta del usuario y sus partes, así como también en ciertas zonas se requiere de la aplicación de una entretela, para sostener y agregar rigidez al área deseada. Asimismo, los patrones destinados a textiles planos deben finalizarse mediante el añadido de centímetros extras que permitirán la unión de las partes a través de distintas máquinas de coser, sin perder por eso centímetros pertenecientes al molde en sí. Este último paso es necesario también para proceder a la industrialización del patrón. Una vez contemplados los márgenes de costura que permitirán la confección del indumento, los moldes requieren del agregado de ciertas indicaciones que permitirán su reproducción y correcta disposición sobre el textil en el cual se materializará dicho trazado. Marcas que indican el inicio y final de las pinzas, curvas, ángulos, botones o sisas, son conocidas como taladros, y se traspasan al textil consecutivamente. Indicaciones sobre el sentido del hilo, es decir, la posición en la cual se colocará dicho patrón sobre el textil, pudiendo ser horizontal, vertical, o diagonal, denominado al bias, para lograr distintos efectos en el indumento, son igualmente necesarias tanto como la indicación de la talla, el número de piezas que componen la tipología y las marcas de guía para la unión eficiente de los planos (Donnanno, 2014).

Todos los sistemas mencionados pueden dividirse en otros dos métodos de construcción que derivan de los anteriores. Esta distinción se realiza en base a la fisionomía del cuerpo humano, es decir, se diferencian dos métodos de construcción de patrones que se orientan por un lado, para cuerpos femeninos, y por otro, masculinos. Si bien las bases del sistema en el cual se inscriban se mantienen, para lograr la correcta adecuación anatómica a uno u otro cuerpo son necesarios ajustar algunos detalles tales como la



flojedad que se le otorga a las prendas, que es por lo general mayor en relación a la que presentan las tipologías masculinas, aun partiendo de bases realizadas con las medidas corporales de un hombre (Riegelman, 2010). También, la disposición de las pinzas en el patrón de tejido plano se diferencia de aquella planteada para el género femenino. No solo se modifica la distribución de las pinzas en las bases del cuerpo superior, sino también en los bloques inferiores, a la vez que se suprimen varias de las mismas ya que carecen de función alguna en relación al cuerpo humano masculino. Por ejemplo, las pinzas del busto carecen de sentido en una anatomía masculina, debido a que el volumen del pecho no representa una dimensión significativa en relación a la anchura de la espalda o la carencia de una cintura demasiado angosta (Donnanno, 2014).

#### **4.5 Sastrería femenina, orígenes y construcción**

Los orígenes de la sastrería pueden situarse en la Edad Media, época en la cual comenzaron a surgir técnicas de construcción de prendas tales como el agregado de rellenos o procesos de acolchado más sofisticados de los indumentos, dando origen a nuevas tipologías. Las nuevas chaquetas remplazaron a los antiguos jubones, acortándolos en el siglo XVI, modificando al mismo tiempo los abrigos militares usados hasta el momento. La indumentaria militar por lo tanto, comenzó a poseer una gran influencia sobre la indumentaria civil masculina, poniéndose en evidencia durante el siglo XVII, momento en el cual la Revolución inglesa requirió nuevos soldados que pudieran trasladarse a donde fueran necesarios, por lo que la indumentaria militar debía adquirir un enfoque más organizado. Al introducirse el uso de armas de fuego, los uniformes militares comienzan a carecer de su función protectora, por lo que durante el siglo XVIII los mismos se distinguían de los trajes civiles por las ornamentaciones, medallas e insignias, con los que los destinados para uso militar se decoraban (Hopkins, 2011). Asimismo, es en este siglo cuando se instaura la figura del Dandy, popularizada por George Bryan Brummell, ícono de este movimiento y mejor conocido como Beau Brummell. El ser Dandy implicaba más que la adhesión a una estética particular, este se

regía por un cambio en la actitud y los modales, rechazando los excesos de épocas anteriores y remplazando las pelucas y tacos masculinos por un traje práctico y bien confeccionado, inspirado en la indumentaria de caza. La influencia de este movimiento en las clases aristocráticas logró el establecimiento y desarrollo propicio de una de las más antiguas tiendas de sastrería masculina, ubicadas en el área conocida como Savile Row. Sus diseños se caracterizaban por un calce perfecto, más ajustado al cuerpo, al ser confeccionados específicamente para el cliente que lo requiriera, materializados en textiles de lana novedosos para la época (Mackenzie, 2010).

El traspaso del traje masculino y sus formas de confección hacia la indumentaria femenina no ocurre sino hasta el siglo XIX, en donde la práctica del deporte de caza y en especial, la utilización de bicicletas plantea la necesidad de una reforma indumentaria. Las faldas se mantuvieron, pero decrecieron su volumen y el uso de la crinolina se remplazó por el polizón, elemento de relleno que se anudaba a la cintura, exagerando en esta época la parte trasera femenina pero aun así permitiéndoles a las usuarias cierta flexibilidad de movimientos. Las chaquetas femeninas se vieron influenciadas en gran parte por la construcción de las chaquetas militares masculinas, a pesar de que las primeras modelaban y evidenciaban las curvas femeninas. Asimismo, previo a la desaparición de la crinolina, otro elemento de la sastrería tradicional, hasta el momento de uso exclusivo masculino, hace su aparición en el vestuario femenino de la época, el pantalón. Este pantalón consistía en simples tubos de lino blanco que podían presentar volados largos hasta los tobillos, o incluso acortarse a las rodillas. La aparición de los mismos se debió en gran parte a la utilización de las crinolinas, ya que al consistir en una capa con tubos de acero modelados el interior de las faldas dejaba al descubierto las piernas de la usuaria si por alguna razón se levantaba esta estructura metálica. Es en este momento que aprovechando la moda indumentaria y en un intento por reformar el vestuario femenino, Amelia Bloomer visita Inglaterra con el objetivo de imponer el uso de un traje que consideraba liberador pero femenino a la vez. Este conjunto consistía en un vestido y falda amplios, pero largos hasta las rodillas, debajo de los cuales se exponían

pantalones amplios ajustados en la zona del tobillo, usualmente con una terminación de un volado o fruncido de encaje a modo decorativo. El rechazo por gran parte de las mujeres tanto como de los hombres fue considerable, por lo que el intento de reforma vestimentaria no prosperó hasta cincuenta años más tarde, cuando comenzaron a adoptarse para realizar actividades como el ciclismo (Laver, 1985).

A finales del siglo XIX, aparecen otros elementos del vestuario masculino y la sastrería tradicional que se incorporan a la indumentaria femenina. La blusa, con cuello alto, mangas largas y ajustadas, con hombreras y canesúes, junto con la falda y la chaqueta son tipologías cotidianas en el vestuario femenino (Kaloniko, 1992). Las chaquetas, o boleros, se encontraban a su vez en variados textiles y diseños, gracias a que junto con las otras prendas características de estos años, y debido a que muchas mujeres jóvenes, particularmente de la nueva clase media, comenzaron a insertarse al mundo laboral requiriendo de nuevos indumentos adecuados para realizar sus oficios, los trajes realizados a medida por sastres comenzaron a utilizarse con más frecuencia entre el público femenino anticipando la aceptación del mismo en el vestuario femenino durante el siglo XX (Laver, 1985).

El siglo XX se podría considerar como la época en la cual se consagró el traje sastre como parte de la vestimenta femenina. Durante los años de posguerra que siguieron a la Primera Guerra Mundial, las mujeres modificaron su vestuario por uno más simple y económico. Las faldas comenzaron a acortarse de manera progresiva y los indumentos a despojarse de excesos en volumen y adornos. Con la llegada de la diseñadora Coco Chanel, la ropa de tejidos hasta el momento considerados exclusivos de las clases inferiores comenzó a introducirse en los estratos más altos de la sociedad a través de sus creaciones simples, elegantes y con aires masculinos. Es gracias a esta reforma de estilo que impone la diseñadora que el guardarropa femenino comienza a masculinizarse, apropiándose de tipologías como el pantalón o la chaqueta masculinas y por ende, estableciendo la sastrería femenina como se conoce en la actualidad (Laver, 1985).

En cuanto a los estilos de sastrería masculina que se pueden destacar por su influencia posterior en la femenina se podrían mencionar tres en particular, el inglés, el italiano y el americano. La sastrería británica surgió a principios del siglo XIX, coincidiendo con el crecimiento económico del país y el apogeo de la revolución industrial. Los trajes ingleses se cortaban usualmente con una cintura elevada, sisas ajustadas y altas al igual que varias aberturas que lograban una caída delicada sobre las caderas. Este estilo tendía a favorecer a los cuerpos delgados y esbeltos, comunicando a través del calce de la prenda y los detalles de la misma el estatus social. Los pantalones ingleses al igual que los indumentos superiores, se posicionaban altos sobre las caderas, estrechándose a lo largo de la pierna y generando una imagen estilizada de los miembros inferiores. Por otra parte, la sastrería italiana se diferencia de la inglesa no tanto en sus cortes, sino en sus materialidades y tonalidades. Los trajes italianos se caracterizan por utilizar tejidos y entretelas de peso ligero, al igual que textiles claros y livianos. Asimismo, este tipo de sastrería no se enfocaba en reflejar la posición social de su portador, sino más bien su estilo de vida y actitud. La sastrería estadounidense, sin embargo, emigra desde Europa a centros urbanos como Nueva York y Chicago, adquiriendo nuevos valores en estas ciudades. Los modelos de trajes eran copiados de los provenientes de Europa, por lo que al introducirse en el mercado americano los patrones y sistemas de talles, la sastrería dejó de ser un trabajo manual para pasar a conformar el *pret-à-porter* o *ready to wear*, sistema de fabricación mecanizada. Así, la sastrería estadounidense se caracterizó por el respeto a la tradición, la educación y la clase, marcado por un estilo de tipo universitario, e influenciado por las estrellas de Hollywood. Debido a esto, los trajes se comercializaban a través de cadenas de tiendas, generando una respuesta rápida y eficiente a la oferta y demanda surgida del rápido crecimiento económico americano (Hopkins, 2011).

La adecuación de las técnicas de sastrería al sistema de producción industrializada, sucede entonces gracias al desarrollo de las industrias estadounidenses. Asimismo, en Europa ocurre el mismo fenómeno con el inicio del *pret-a-porter* en la década posterior a la segunda guerra mundial y su imposición durante la década del sesenta, tras la

revolución juvenil que inundó la moda. Estos cambios generaron a su vez, modificaciones en la construcción de los indumentos adecuados a distintos tipos de cuerpos. Se establecieron sistemas de proporciones para el aumento de tallas de un patrón, regulando un sistema que facilitó la producción y aceleró el consumo de indumentos fabricados, ya no a medida, sino para un cuerpo imaginario que representaba el usuario al que esa fabricante o diseñador apuntaba (Deslandres, 1987).

## **Capítulo 5. Adaptación de un sistema de moldería femenino en tejido plano a cuerpos de mujeres transgénero**

En el siguiente capítulo se abordarán los conceptos a partir de los cuales se procederá a la creación de una moldería adecuada a los cuerpos de las mujeres transgénero, aplicada a tipologías de sastrería femenina. Asimismo, se justificará la elección del textil en el cual se realizarán los patrones, al igual que la definición del usuario hacia el cual la nueva moldería se adaptará.

### **5.1 Definición del usuario**

Las adaptaciones en la moldería, así como la construcción de nuevos trazados, no podría concretarse de no elegirse un usuario tipo hacia el cual el proyecto se destinará, ya que de no justificarse la elección de un usuario y las problemáticas que dicho sujeto presenta al momento de adquirir indumentaria adecuada para su cuerpo y estilo, la realización de las modificaciones en los patrones carecería de sentido alguno. Así, mediante una serie de entrevistas se procedió a elegir un sujeto arquetipo que reuniera gran parte de las características de los demás individuos entrevistados, para así utilizar sus medidas corporales como modelo promedio para la adecuación de los patrones base femeninos.

En el caso del presente proyecto, el usuario elegido por englobar las características corporales, así como el estilo de vida del resto de los sujetos entrevistados fue Nataly. Al igual que las demás mujeres trans entrevistadas, el usuario presenta una vida social activa, incluyendo tanto actividades de recreación como de estudio y trabajo. Casualmente, las entrevistadas poseían trabajos en los cuales la interacción con otras personas era esencial, y por lo tanto, una estética adecuada a la situación era requerida. Asimismo, debido al rango de edad en el cual se encuentran los sujetos entrevistados, delimitándose este entre los 24 y los 35 años, actividades tales como salidas nocturnas a cenar o a bailar, son realizadas habitualmente por dichos usuarios. De igual forma, con respecto a las preferencias al momento de vestirse las entrevistadas coinciden en la elección de prendas que destaquen su femineidad pero que, a la vez se correspondan a

la situación en la que se encuentren y la actividad que se encuentren realizando. Por lo general, las partes del cuerpo que buscan destacar las mujeres transgénero entrevistadas se enfocan en el busto y las piernas, por lo que las tipologías diseñadas deberán acentuar estas áreas (Comunicación personal, 21 de Abril, 2015).

Los usuarios arquetipos, a su vez, manifestaban conocimiento de las tendencias en la moda así como de marcas de indumentaria nacionales e internacionales de los rubros pret-a-porter y alta costura, destacando la alta calidad en los detalles y la construcción de los indumentos pertenecientes a dichos rubros. De igual forma, la problemática usual que las mujeres transgénero presentaban al momento de adquirir indumentaria, se basaba en la falta de talles y la correcta adecuación a sus cuerpos de tipologías materializadas en tejidos planos, tales como pantalones y abrigos, específicamente, sacos o camperas de construcción adecuada y calce correcto (Comunicación personal, 7 de Mayo, 2015).

De esta forma, se podría definir al usuario para el cual se destinarán las modificaciones de los trazados base femeninos, como una mujer transgénero de entre 24 y 35 años, de clase media, residente en el área de Buenos Aires, cuya vida social activa oscila entre actividades de ocio y esparcimiento, complementándose con trabajos y asistencias a lugares de estudio, tales como universidades e instituciones de educación para adultos, en los cuales la interacción con diferentes personas es esencial. De igual modo, el conocimiento de las tendencias destacadas de la temporada y de diseñadores hace que el usuario posea interés por la moda y la estética, otorgándole importancia a su apariencia física y buscando referentes nacionales e internacionales, del ambiente artístico y la industria de la moda, a través de internet u otros medios de comunicación masiva. Asimismo, si bien el ingreso y poder adquisitivo de los usuarios tipo se encuadra en un nivel medio, dichos usuarios han afirmado que esporádicamente invierten algo más de lo que usualmente gastan en una prenda que les interese, si esta posee buenas terminaciones y se adecua correctamente a su cuerpo, como lo resume Nataly (Comunicación personal, 21 de Abril, 2015) "Si una quiere una marca, lo usa". Por último,

en cuanto a la apariencia de los indumentos los prefieren por lo general de estética femenina, llamativa pero a la vez conservando cierta sobriedad.

## **5.2 Elección de la lámina textil**

Las características que presenta el tejido a partir del cual se desarrollarán los indumentos son esenciales para la correcta confección de los patrones. Así, para la realización de los trazados se consideraron tejidos con los que el usuario pudiera sentirse cómodo y a la vez, fueran accesibles para su nivel socioeconómico.

Uno de los textiles considerados para el desarrollo de los patrones es aquel conocido comúnmente como Gabardina. Este tejido se caracteriza por una gran durabilidad a lo largo del tiempo, así como también en varias ocasiones presenta un acabado superficial que lo hace impermeable, siendo el tejido ideal, junto con los textiles impermeables, para la construcción de una pieza de sastrería como una parka o un piloto. Asimismo, su resistencia a las arrugas y su buena caída sobre el cuerpo logran que la pieza final se adapte a la anatomía del usuario, pudiendo destacar así la figura femenina. Otro de las cualidades de este textil es que presenta una gran versatilidad en cuanto a las tipologías en las que puede utilizarse, pudiendo ser las mismas tanto de la parte superior del cuerpo como inferior. Las fibras que lo componen generalmente son de algodón, pero pueden encontrarse gabardinas de origen sintético, lo que logra un tejido no solo suave y agradable al tacto, con posibilidad de encontrar tonalidades brillantes tanto como opacas, sino también hace que su precio sea más accesible en el mercado (Baugh, 2011).

Las mujeres trans entrevistadas en su mayoría coincidían en que para vestirse preferían colores llamativos (Ver cuerpo C, p. 6), a la vez que texturas con cierta lustrosidad o brillo para atraer la mirada de manera sutil (Comunicación personal, 8 de Junio, 2015). Sin embargo, algunos de los usuarios entrevistados aseguraban que su indumentaria dependía del momento del día o la actividad que se encontraran realizando, por lo que intercalaban indumentos más llamativos con otros más clásicos y simples adecuando la



elección de dichas tipologías y sus materialidades a la situación de uso (Comunicación personal, 7 de Mayo, 2015).

Por esta razón, la propuesta de moldería se adapta a su vez, a tejidos de utilización diurna, como la mencionada gabardina, con otros de un coste tal vez más elevado como podrían ser el Crepe de sastrería o un acabado de Lamé en tejidos sintéticos, tejidos de menor peso y usualmente destinados a ocasiones especiales o salidas nocturnas, caracterizados no solo por un intenso brillo metálico, sino también por su buena caída sobre el cuerpo. Asimismo, este tipo de textiles representa una alternativa más osada a los clásicos tejidos de sastrería masculina (Baugh, 2011).

Debido a que las terminaciones de sastrería que se le aplicarán a los diseños planteados en el proyecto de graduación serán las destinadas a indumentos aptos para bajas temperaturas y climas de media estación, otros tejidos que podrían ser utilizados en su materialización son aquellos considerados más clásicos dentro del rubro de la sastrería. Los Paños, textiles no tejidos generalmente generados a base de fibras de lana o sintéticas, se conforman como otra de las posibilidades para la materialización de los patrones. Este tipo de textil, sin embargo, posee una caída rígida y estructurada sobre la anatomía corporal, a diferencia de los textiles mencionados anteriormente. Los Tweeds constituyen otro grupo de tejidos aptos para la realización de sastrería femenina. Este grupo de textiles se caracteriza por su composición habitual de lana, cuyos hilos se entrelazan de tal forma que crean diferentes patrones y dibujos, entre los cuales los cuadros y la Pata de gallo son los más reconocidos. Al igual que los Paños, los Tweeds se distinguen de los Crepes o las Gabardinas por ser tejidos más densos y pesados, prácticos en climas más frescos, a la vez que se consideran clásicos en la construcción de tapados, sacos y pantalones de sastrería (Baugh, 2011).

### **5.3 Medidas utilizadas y tabla de talles**

Las medidas utilizadas para la construcción del trazado base, tanto para la parte superior del cuerpo como la inferior, utilizan como punto de partida las mediciones realizadas

sobre el usuario arquetipo seleccionado, en este caso, Nataly. La elección de dichas medidas se basó en la comparación de aquellos resultados obtenidos en las entrevistas realizadas, concluyendo que al ser esta entrevistada quien presentaba las medidas más dispares al compararla con las tallas tradicionales de indumentaria femenina, la nueva tabla de talles se calcularía en base a sus medidas corporales, promediando a las mismas con las obtenidas a partir de los demás individuos entrevistados. De esta forma, tomando como referencia el promedio obtenido y situando dichas medidas como correspondientes a un talle Mediano o 42, se procedió a calcular las diferencias entre los demás talles. (Ver Cuerpo B, p.119)

Debido a que las mayores variaciones en cuanto a las medidas entre una mujer promedio y una mujer transgénero se focalizan en el área del busto y la cadera, estas fueron las dimensiones que más modificaciones sufrieron con respecto a su traspaso entre uno y otro talle. Con respecto al contorno de busto, en el incremento entre tallas se aplicó un margen de aumento de hasta 8 cm, con respecto a los 6 cm que habitualmente se utilizan entre la medida de un contorno de busto en una talla mediana y una grande. Esto se debe a que las mujeres transgénero, al hacer foco en resaltar su feminidad, muchas veces aumentan el tamaño de su busto, incrementando así el ancho del pecho, presentado por lo tanto en la tabla a través de intervalos de 4 cm respecto al habitual aumento en las tablas masculinas de 3 cm. A su vez, se incrementa el contorno de la espalda, medida que en el promedio de las mujeres trans entrevistadas, se acercaba más a las presentadas por un hombre promedio que a una mujer promedio, lo que hace que los talles de las prendas femeninas construidas a partir de una tabla tradicional de medidas corporales de mujeres no les calcen de forma adecuada a sus formas corporales (Comunicación personal, 21 de Abril, 2015).

En cuanto a la ampliación y disminución entre la circunferencia de la cadera, específicamente la segunda cadera, es necesario contornear con el centímetro el área más saliente de la parte posterior del cuerpo, para así obtener esta medida. La longitud adquirida puede observarse que, al compararla con aquella sugerida en una tabla de

medidas femenina, la talla más grande de este último sistema es incluso unos centímetros inferior a aquella obtenida a partir de las entrevistas realizadas, por lo que la utilización de la medida femenina tradicional para la confección de los patrones para mujeres transgénero carecería de sentido, al no poder adecuarse a las curvas de los cuerpos de estas últimas (Lo, 2011). Entonces, para obtener el calce correcto de los indumentos, el contorno de cadera utilizado será aquel calculado a partir del promedio de los usuarios entrevistados, aplicando a su vez, un incremento entre un talle y el siguiente de 6 cm, a diferencia de los 4 cm utilizados en la construcción de talles femeninos tradicionales.

De este modo, el incremento de las medidas entre un talle y otro se basa en la combinación entre aquellas diferencias encontradas entre los diferentes talles en una tabla de medidas tradicional femenina, para longitudes tales como la circunferencia de primera cadera, medida cuyo aumento es a su vez, equivalente al aplicado en una tabla de medidas masculina. La separación del busto y el incremento aplicado entre los talles también se tomó de una tabla tradicional de medidas femeninas, ya que se correspondía con el promedio obtenido entre las mujeres trans entrevistadas. Asimismo, las variaciones entre las circunferencias de muñeca y puño se obtuvieron del promedio entre las entrevistadas, datos que se acercaban más a los presentados en una tabla de talles femenina que en una masculina, por lo que se utilizaron los incrementos propuestos en los talles femeninos. Sin embargo, el resto de las medidas utilizadas se aumentaron o disminuyeron en relación a los valores tradicionales propuestos en una tabla de medidas masculina, debido a que los datos obtenidos mediante las entrevistas se asemejaban a dichos cálculos propuestos por los talles tradicionales masculinos. Empero, como se ha explicado anteriormente, ciertas medidas como el contorno de busto, la altura de busto y el ancho de pecho, han sido incrementadas entre los talles según los datos obtenidos a través de las entrevistas realizadas, considerando a aquella entrevistada con menor volumen en estas áreas como un talle pequeño y a la mujer transgénero con mayor volumen como un talle grande, ya que dichas medidas diferían de los presentes en una

tabla de medidas masculina tanto como en aquellos utilizados en una tabla de medidas femenina (Donnanno, 2014). Una de las medidas que se incrementó de manera desigual a todas las anteriores es aquella correspondiente al ancho de hombro, puesto que la entrevistada de mayores proporciones corporales era la única que difería de las demás usuarias, se resolvió incrementar la longitud del ancho de hombro 1,5 cm cada un intervalo de 3 talles. Así, si se desea expandir la tabla de medidas sugerida, este valor se deberá modificar únicamente al incrementarse tres tallas, incorporando así dentro del talle modificado a aquel usuario que no se inscriba en las demás medidas propuestas. La variedad de intervalos utilizados para el escalado de los talles, en los cuales se combinan incrementos pares e impares, se debe a que se trata de una moldería semi industrial, que aplica elementos de la construcción a medida característica de la sastrería por lo cual el calce adecuado posee mayor importancia que la rapidez con las que se puedan producir las progresiones.

#### **5.4 Adaptación de la sastrería base femenina a los cuerpos de las mujeres transgénero**

Los cuerpos y las medidas de las mujeres transgénero no se corresponden con aquellas generalmente asociadas a los cuerpos masculinos ni con aquellas vinculadas a la anatomía femenina, por lo que al momento de proceder a construir los patrones es necesario contemplar las diferencias establecidas mediante la implementación de la nueva tabla de talles generada a partir de los datos obtenidos en las entrevistas. De esta forma, se definen algunas de las características generales que componen a las mencionadas tipologías como paso previo a la realización de los trazados para comprender mejor su construcción.

Las prendas de abrigo son consideradas terceras pieles, entre las cuales se incluyen las principales tipologías de sastrería femenina. Se distinguen del resto de los indumentos por materializarse en tejidos más gruesos, aptos para temporadas frías, y por lo general, este tipo de prendas no limita su vida útil a una única temporada, sino que al mantener en

su desarrollo técnico cierta regularidad entre distintas temporadas, los abrigos se conciben como un indumento con una mayor vigencia y durabilidad existencial con respecto a otro tipo de prendas (Travers-Spencer y Zaman, 2008).

El Blazer se integra al sistema de la sastrería como una tipología caracterizada por su largo tradicional hasta el comienzo del muslo. Se trata de una chaqueta ligera que en sus inicios formaba parte de la vestimenta masculina, hasta que a mediados de los años veinte las mujeres comenzaron a incorporarla en su vestuario, popularizando esta prenda en los años setenta, cuando se instaura la figura del atuendo ejecutivo femenino. Es a partir de esta prenda que se obtienen otras como el tapado y el sobretodo, que presentan una estética similar al blazer, solo que su largo es mayor y tal como lo indican sus nombres, precisan de una amplitud superior a la de la tipología anterior, ya que se han ideado para ser utilizados por encima de otros indumentos.

Asimismo, las prendas de sastrería más informales, como la Parka, el Piloto y la Campera de Jean derivan ya no del blazer, sino de la camisa base unisex, incluyéndose dentro del rubro de la sastrería por su método de construcción y su cualidad de abrigo. (O'Hara, 1994). Entonces, se distinguen dos grupos dentro de las prendas de sastrería femenina, aquellas cuya construcción deriva de la tipología del Blazer base, y por otro lado, aquellas que surgen de la modificación de la camisa unisex.

### **5.5 Blazer base delantero**

El blazer base es el patrón a partir del cual múltiples tipologías sastreras pueden ser creadas. Su trazado se inicia a partir de un rectángulo cuyo ancho corresponde a la medida más ancha de la parte superior, en este caso la cuarta parte del contorno de busto, a la cual se le agregan 7 cm. Sin embargo, para el desarrollo de talles superiores por fuera de la tabla de talles estipulada, la medida de la mitad del ancho de pecho es superior a aquella correspondiente a la cuarta parte del contorno de busto, por lo que para el trazado de esos patrones el rectángulo base debe incorporar la medida de medio ancho de pecho como su anchura inicial. El largo de la figura inicial se realiza a partir de

la suma obtenida entre el largo de talle delantero y la altura de la cadera, debido a que esta tipología suele cubrir hasta esta área del cuerpo. Se realizan de manera posterior marcas que indican el punto en el cual finaliza en largo de talle delantero, es decir, donde se ubica la cintura, así como trazados que indiquen la mitad del largo delantero más 1,5 cm de flojedad estándar.

El trazado del hombro y la sisa requiere de la ubicación en la figura base de medidas tales como la mitad del ancho de pecho, a pesar de que usualmente se utiliza el ancho de espalda al tratarse de la medida más amplia, sin embargo, en este caso el ancho delantero es superior por lo que fue esta medida la indicada para realizar el trazado. En los talles inferiores la medida del ancho de la espalda se corresponde con aquella de mayor proporción, por lo que en dichos trazados sí se utilizará el método tradicional. Otras medidas necesarias para el trazado de la sisa, complementarias a las anteriores, son la ubicación del ancho de hombro y la bajada del mismo, en este caso de 4 cm, así como también es necesaria la definición del ancho de escote, obtenido a partir de la cuarta parte del contorno del mismo más una flojedad de 2 cm. Para obtener la correcta abertura de sisa se establecen puntos de referencia con medidas estándar, en el trazado indicadas como LMNO, (Ver Cuerpo B, p. 121), que al unirse conforman la abertura de la misma (Aldrich, 2010).

En cuanto a las partes del trazado que definen a la tipología como tal se encuentra la creación de la solapa y el cruce, a su vez, se establece el área sobre el cual se apoyará el cuello característico de este indumento. El cruce central del blazer que se ubica desde la línea de cintura, no posee una medida establecida, por lo que su amplitud se corresponde con el diseño deseado. En este caso, el mismo se estableció de un ancho de 4 cm, 2 cm más del habitualmente utilizado debido a que como uno de los principales problemas de las mujeres transgénero entrevistadas radicaba en la imposibilidad de cerrar correctamente los sacos, además de la creación de los mismos a través de una tabla de medidas modificada para su anatomía, se decidió aumentar el área de cruce disminuyendo de esta forma, la problemática de cerrar correctamente los abrigos

(Comunicación personal, 21 de Abril, 2015). La solapa del blazer, empero, se establece a partir de una medida estipulada en la sastrería femenina de 7,5 cm para un talle mediano y grande, y 6,5 cm para otros más pequeños, longitud ubicada desde la punta del escote-hombro hacia la parte inferior del molde, indicado en el trazado como punto P, el cual se une mediante una recta al punto que indica la bajada del escote delantero central, extendiendo la misma 5 cm para obtener un ancho de solapa estándar. Asimismo, la curva del cuello se obtiene aplicando una medida estándar de 4 cm sobre esta última recta marcada, partiendo desde la vertical que indica la amplitud del escote (Ver Cuerpo B, p. 121).

La pinza de busto se delimita ubicando la altura de busto más 5 cm en forma vertical desde el punto que une el escote y el hombro. El ancho de la misma es de 2 cm, establecidos sobre la línea que delimita la cintura, y su profundidad se extiende desde el punto de la altura de busto más 5 cm, hasta 7 cm por debajo de la línea de cintura. El costado del patrón se crea a partir de una curva que define el área de la cadera, y una contracurva desde la cintura hacia la sisa, adaptándose a los volúmenes de la anatomía femenina. Mientras que en la cintura se entran 2 cm, en la cadera se extienden por fuera del molde la medida obtenida entre la diferencia de  $\frac{1}{4}$  de cadera y la mitad del ancho de espalda, repartiendo dicho resultado entre el delantero y la espalda. La base de la tipología es ligeramente curva, por lo que previo a la aplicación de las pinzas se extiende hacia la parte inferior exterior del trazado 1,5 cm que luego se unirán con la base del rectángulo original con una suave curva (Aldrich, 2010).

La pinza inclinada del lateral se realiza a partir de un ancho de 2 cm sobre la línea de cintura, y 7 cm por debajo de la misma. Esta sustracción se sostiene sobre la mitad de la distancia entre el lateral, punto U, y el costado de la pinza de busto, extendiendo su largo hasta el punto N sobre la sisa (Ver Cuerpo B, p. 121). La abertura del bolsillo se ubica entre la pinza de busto, 1,5 cm hacia el centro del molde, y por debajo de la pinza lateral, extendiendo su abertura 16 cm, medida que debe ser mayor a la mitad del contorno del puño, para así permitir que la mano entre al bolsillo sin dificultad alguno.

Debido a que la diferencia de largos de talles entre el delantero y el trasero es de 7 cm, por el mayor tamaño del busto, se deberán aplicar dos pinzas auxiliares entre las cuales esta medida será distribuida. Las mismas se aplicarán desde el costado del trazado, en el área de la cintura para así crear la ilusión de una cintura más pequeña a la vez que se disimulan posibles defectos en este área, ubicando la primera sobre la línea de la cintura hacia la parte inferior en donde concluyen las demás pinzas, y la segunda, 3,5 cm por encima de la línea de la cintura, orientada hacia el punto de busto. La profundidad del entalle a la altura de la cintura mantiene un estándar de 5 cm a lo largo de la tabla de talles, sin embargo, la pinza inclinada hacia el busto se caracteriza por un largo de 4 cm para los talles 38 y 40, aumentando a 5 cm para los siguientes 42 y 44, esto se realiza para evitar que el agregado del entalle se unifique con la pinza inclinada de la sisa, evitando efectos no deseados sobre la tipología resultante. Las pinzas pueden ser cerradas previo al traspaso del patrón al textil tanto como cerradas mediante la costura del tejido, para así equilibrar los talles delantero y trasero. En este caso, los entalles se cerraron en el molde, previo al traspaso del soporte bidimensional al textil, para así poder trasladar la modificación a las demás tipologías conformadas a partir del blazer. La pinza ubicada sobre la sisa y aquella sobre la cintura se cierran hacia el centro del trazado, mientras que el entalle posicionado sobre la línea de cintura se cierra hacia el inferior del molde, para así evitar defectos en el busto (Cooklin, 1995).

Una vez finalizado el trazado, al contorno del molde se le agregan 2 cm de margen de costura en todo su recorrido, a excepción de la parte inferior en la cual se agregan 4 cm de ruedo y en el escote donde se aplica el tradicional 1 cm, para permitir la unión de las piezas.

#### **5.5.1 Blazer base espalda**

El molde correspondiente a la parte trasera del cuerpo se realiza a partir de una figura base rectangular cuyo ancho equivale a la mitad del ancho de espalda y su longitud a la suma entre el largo de talle de la espalda y la altura de la cadera. Se procede a marcar



las líneas de talle de espalda, en donde se ubica la cintura y la mitad de esta longitud, en donde se ubica la sisa (Ver Cuerpo B, p.122). La sisa se ubica a 2,5 cm por encima de la línea de mitad de talle de espalda, y 1 cm hacia el exterior del trazado, ubicando en este punto el final de la abertura de sisa. El escote se obtiene a partir de la sexta parte del contorno de cuello más 3 cm de amplitud, medida desde la cual se extiende la longitud de hombro hacia el lateral, con una bajada estándar de 4 cm, equivalente a la bajada de hombro del trazado delantero. Hacia la cintura se produce un entalle similar al correspondiente al cuerpo delantero, de 2 cm, mientras que a la altura de cadera se extiende un margen de 2, 25 cm, en el talle 42, resultante de la diferencia entre la mitad del ancho de espalda y la cuarta parte del contorno de cadera, repartidos como se ha explicado anteriormente, entre el presente trazado y el molde delantero, por lo que los mismos se modificarán de acuerdo al talle del molde. En el centro de la espalda se aplica una sustracción estándar en la sastrería femenina de 3 cm, extendiendo los mismos desde la línea de cadera hacia la línea de cintura, culminando en forma diagonal en el punto del centro del escote (Aldrich, 2010).

### **5.5.2 Trazado de cuello y bolsillo base**

El cuello del blazer junto con la solapa del mismo son algunas de las características principales de esta tipología. El armado del mismo se realiza mediante la utilización del escote del cuerpo delantero como base, previo a aplicarle los márgenes de costura. Se comienza el trazado a partir de la punta del escote, marcando un punto a 2 cm de distancia hacia el centro del patrón. Es por este punto que se delimita la línea de quiebre de solapa, extendiéndose la misma hasta la cintura. Asimismo, desde esta marca de referencia se procede al trazado de una línea orientada hacia la parte superior y exterior del molde delantero, cuya longitud se obtiene a partir de la mitad del escote del cuerpo trasero del blazer. En el final de esta extensión se escuadra una perpendicular con longitud de 4 cm hacia el centro del molde y 2 cm hacia el costado del mismo (Ver cuerpo B, p. 123). Desde estos últimos puntos delimitados, el más cercano al costado del patrón

se une con el escote del trazado delantero. A diferencia de este último, previamente a la unión del extremo más cercano al centro del molde con el delantero es necesaria la aplicación de una distancia de 5 cm hacia el costado del molde, sobre la línea superior de la solapa, escuadrando dicha longitud de manera vertical para así conformar un punto en el cual se dibujará de forma levemente curva la unión entre el extremo de la solapa y el punto del cuello próximo al centro del patrón. Una vez delimitada el área del cuello, se extiende la línea del hombro sobre el mismo a modo de referencia para una transformación posterior. Entonces, esta pieza se separa del molde del blazer delantero, aplicando una abertura de 1 cm en la línea del hombro que se extiende sobre el mismo. El cuello y el bajo cuello son los dos moldes que conforman el cuello en su totalidad, por lo que al disociarlo del cuerpo es necesario diferenciar a su vez, estas partes entre sí. Para el cuello, además de la abertura de 1 cm sobre la línea de hombro es necesario aplicar un elevamiento en la línea superior del trazado de 1 cm, retrazando así la parte interior del mismo. En el bajo cuello esta transformación es aplicada de igual modo, agregándole a su vez 1 cm de ancho más al trazado de la línea interior de la pieza. Al obtener los moldes del cuello, se les aplica a los mismos un margen de 1 cm en todo su contorno excepto en su parte superior, ya que es por donde se genera el dobléz de la pieza (Donnanno, 2014).

El bolsillo del blazer puede variar según el diseño deseado del mismo, por lo que en este caso se expondrá el trazado de un prototipo base aplicado a la tipología planteada. Debido a que la abertura estipulada del mismo ha sido definida en 16 cm, dicha longitud con el agregado de 1,5 cm a cada extremo, procederá a definir la línea horizontal del rectángulo que compone la tapa del bolsillo, mientras que la altura estándar del mismo se define en 6 cm. La bolsa del bolsillo incluye una abertura de la misma longitud que la tapa del mismo, variando su profundidad vertical en una distancia estipulada de 14 cm. Para finalizar los moldes se les agrega un margen de costura de 1 cm en todo su contorno, a la vez que si se desea redondear la parte inferior de la base de la bolsa del bolsillo esta

puede hacerse restando 1 cm de los costados inferiores del mismo, trazando finalmente la forma curva (Donnanno, 2014).

### **5.5.3 Entretelas y forrería**

En el rubro de la sastrería las entretelas se utilizan para reforzar áreas, así como para otorgarle cuerpo y rigidez a la prenda. En el caso del blazer base, los moldes correspondientes a la forrería y entretelas no se corresponden con la totalidad del trazado, por lo que es preciso separar en diferentes piezas el patrón inicial indicando en que lamina textil deben ser materializados.

En cuanto a la parte delantera del cuerpo, este precisa de una entretela de cuerpo que se extiende hasta la pinza de la sisa en el lateral, y en su parte inferior, 1 cm por debajo de la línea de ruedo original del molde. El ruedo a su vez posee un entretelado en sus 4 cm de alto. Se incluye también entretela en la vista de la solapa, la cual se extiende 5 cm sobre la línea de hombro y 10 cm sobre la base original del blazer, trasladando dichas medidas para mantener el ancho de la pieza y cubrir el área de la solapa. La forrería se extiende 1 cm por afuera del límite lateral de esta última pieza, 1 cm por debajo de la base original del blazer. Asimismo, se incluye una pieza denominada Plastrón, que abarca el área comprendida hasta la pinza de la sisa y 2 cm por debajo del límite de la solapa, otorgándole volumen y cuerpo a la parte del busto.

La espalda también requiere de piezas de entretela y vistas. Las primeras se incluyen en el ruedo y en la vista del escote trasero, que abarca 5 cm de ancho siguiendo el recorrido del escote. El Plastrón en la espalda se extiende desde el final de la curva de la axila, hasta 1 cm por debajo de la línea axilar, sin incluir los márgenes de costura. Por último, la forrería ocupa el molde de la pieza de espalda con márgenes de costura pero hasta 1 cm por debajo de la línea inferior original del blazer y 5 cm en la parte del centro de la espalda, para otorgarle movilidad a esta área.

Cuello y bolsillos incluyen de igual modo entretela, para el bajo cuello, y forrería para el bolsillo, ocupando el mismo área en el que dichas piezas serán cortadas en el textil (Aldrich, 2002).

#### **5.5.4 Manga sastre**

La manga correspondiente a la tipología del blazer base es similar a aquella utilizada en otras tipologías de sastrería femenina, como en el caso del sobretodo o el tapado. El trazado de esta pieza se inicia con la mitad de la medida del contorno de sisa, obtenida de la circunferencia de la sisa presente en el delantero y espalda del cuerpo del blazer. A esta longitud se le resta 1 cm, completando la figura rectangular con el largo de manga deseado. Luego se delimita la altura de copa, en este caso establecida en 13 cm, y la mitad de la figura base, que establecerá la dirección del hilo de la pieza. Asimismo, se establece la altura de codo, establecida en 32 cm para el talle 42, a la mitad del largo de la manga. El trazado de la manga sastre se divide en dos partes, por un lado, una pieza que conforma la tapa superior, mientras que por otro, la correspondiente a la tapa inferior de la misma (Aldrich, 2002). Para la tapa superior, entonces, hacia el costado del patrón a la altura de la copa se marcan referencias a 3 cm, de forma vertical sobre el costado izquierdo del rectángulo, a 2,5 cm de forma horizontal sobre la línea de copa y hacia el exterior del molde, y a 0,5 por debajo de esta última marca, logrando así los puntos de referencia por los cuales se conformará la curvatura de la copa. En el costado derecho de la figura inicial, se bajan 3 cm y entran 2 cm, trazando de este modo la curva restante de la copa en la tapa superior. Sobre la base inferior izquierda del rectángulo inicialmente trazado, se suben 3 cm y marcan 2,5 cm hacia el exterior del molde, uniendo este último punto con una leve curva con el final de la copa de la tapa superior, delimitando el costado de la manga. Para delimitar el ancho de puño, se traza una diagonal con la mitad del contorno del mismo, más una flojedad de 1 cm, apoyándose la recta sobre la base del rectángulo del molde. Desde este último punto se realiza el trazado del costado restante

de la tapa superior de la manga, uniendo la base con la copa de forma curva, entrando 1 cm a la altura del codo (Aldrich, 2010).

La realización de la tapa inferior de la manga sastre se produce en base a las referencias definidas en la pieza complementaria. Se restan 2 cm más al ancho de la copa desde los 3 cm marcados en el costado superior derecho del patrón, a la vez que en la recta vertical que define el centro del molde, sobre la línea de la altura de copa, se bajan de forma vertical 0,5 cm, y otros 1,5 cm en la mitad de la distancia entre esta recta y el costado izquierdo de la figura base. Utilizando estas marcas, se procede al trazado de la curva del bajo manga. El costado izquierdo se realiza mediante una curva a 2,5 cm de longitud, hacia el interior del molde, sobre la línea de codo, finalizando con la amplitud del puño, apoyándose esta última diagonal sobre el costado de la figura rectangular base a 2,5 cm de forma vertical desde la base del rectángulo, retrazando el puño. Por último, se cierra el lateral restante utilizando aquel destinado a la tapa superior de la manga, unificándose de forma curva con el punto más alto de la curva del bajo manga de la tapa inferior (Ver Cuerpo B, p.124). Las piezas obtenidas deben ser separadas, para así aplicarles un margen de costura de 2 cm en todos su contorno y 4 cm en el ruedo de los patrones obtenidos.

La forrería de estas piezas se extiende a lo ancho del molde, sin embargo, su largo culmina 1 cm por debajo de la línea original del trazado de las mangas. La copa de la tapa superior y el ruedo de ambas partes de la manga, también, poseen una pieza de entretela que ocupa 4 cm de alto que, en el caso de los ruedos, han sido dejados como márgenes de costura (Aldrich, 2002).

## **5.6 Tapado base**

El tapado es un indumento que deriva del blazer base. Se diferencia del último debido a su mayor largo modular, sin embargo, el corte y la elección de materialidades con las cuales se confecciona tradicionalmente se mantiene similar a aquellas opciones disponibles para el blazer. Una vez trazado el patrón del blazer, para transformar la

tipología en tapado es necesario añadir una longitud que supere la línea de la cadera a todo el costado del molde. El largo del mismo se realizó hasta la altura de las rodillas, en este caso, medida obtenida de la tabla de medidas masculinas (Donnanno, 2014). La longitud de la prenda implica a su vez, la delimitación de una abertura en la espalda de la misma, iniciándose en la línea inferior del blazer y culminando en el ruedo de la nueva tipología, la cual a su vez, precisa de la aplicación de una vista para mejorar la terminación. Asimismo, se elimina la pinza de entalle del busto y se extiende la sisa delantera y trasera como mínimo 1 cm, obteniendo de esta forma una mayor amplitud lateral pero no un exceso de la misma que se aleje demasiado de la curvatura del cuerpo. El margen de costura utilizado es aquel correspondiente al del blazer base tradicional, es decir, 4 cm para el ruedo y 1 cm en el contorno del patrón realizado.

Las piezas correspondientes al armado de esta tipología, como el cuello y el bolsillo, son las mismas que aquellas empleadas en el blazer base, debido a que la nueva tipología no ha sufrido transformación alguna en las áreas sobre las cuales se aplican estas piezas. Empero, debido a que la sisa ha sido alterada en el proceso de transformación, la manga del blazer deberá someterse a ciertas modificaciones para lograr la correcta adecuación de la misma al cuerpo. Se obtiene la diferencia entre la sisa del tapado y aquella correspondiente a la del blazer, distribuyendo la misma en mitades entre la espalda de la tapa superior e inferior de la manga. En este caso la diferencia fue de 1 cm, por lo cual 0,5 cm se añadieron a la pieza inferior mientras que otros 0,5 cm se adicionaron a la pieza superior (Aldrich, 2010).

Las piezas de forrería, vistas y entretelas, al igual que el Plastrón delantero y de espalda se corresponden con aquellas trazadas para el Blazer base, únicamente variando en los largos ya que el tapado posee una longitud mayor que el blazer y en que el centro de la forrería de la espalda se extiende solo 1 cm por fuera del molde del cuerpo trasero, no 5 cm como en el caso del Blazer. Asimismo, se incluye una vista para la abertura vertical inferior de la espalda, la cual debe ser entretelada. En cuanto a las mangas el proceso de entretelado y aplicación de forrería también se mantiene igual.

## **5. 7 Sobretudo**

El sobretudo es una tipología similar al tapado, sin embargo, como su nombre lo indica, este indumento se utiliza como última piel, es decir, por encima de las demás prendas que conforman un conjunto. Utilizando el diagrama del blazer sin modificaciones como base, se le agrega al final de la sisa 2 cm. Desde este punto, se traza una recta hacia la base del patrón, aumentando así la amplitud lateral. El largo de la tipología se realiza al igual que aquel en el tapado, culminando en las rodillas. Asimismo, se aumenta la sisa desde el hombro 1 cm, permitiendo un mayor giro axilar. El cruce del centro delantero se aumenta en 8 cm, retrazando la solapa de la pieza y modificando de este modo, la línea de quiebre. Debido a esta última transformación, tanto en la pieza del cuello como en la del bajo cuello deberán implementarse 1 cm más, ubicando el mismo desde la perpendicular que delimita la mitad del cuello y bajo cuello hacia el centro de las piezas (Zampar, 2014). La espalda precisa de un tajo para facilitar el movimiento de las piernas, el mismo se extiende hasta la cadera y posee un ancho de 4 cm.

El bolsillo de esta tipología consiste en un rectángulo cuyo ancho se corresponde con la abertura del bolsillo planteado en el diseño, y su largo es un estándar de 20 cm para toda la curva de talles planteada. La tapa del mismo posee una altura de 4 cm y un largo equivalente a la amplitud de la boca del bolsillo.

En cuanto a la distribución de las vistas y la forrería el proceso es similar al correspondiente al Blazer y al Tapado, la única diferencia significativa radica en que esta tipología, al ser más amplia que las anteriores y utilizarse como última capa de abrigo, carece de la pieza utilizada como entretela del cuerpo delantero, ya que de aplicarse quedaría un resultado rígido no deseado.

## **5.8 Camisa unisex**

La camisa base unisex es una de las tipologías a partir de las cuales las prendas de sastrería son construidas. Mientras que indumentos como el tapado y el sobretudo se

generan a partir de la modificación del blazer base, otros como la parka, el piloto y la campera de corte jean surgen a partir de este trazado como base. A su vez, la utilización de una tipología unisex asegura su correcta adaptación a los cuerpos femeninos tanto como masculinos, permitiendo en una modificación posterior, agregarle elementos tales como pinzas de entalle, para resaltar los volúmenes femeninos. El molde base de la camisa es similar a la realización del corpiño base. Se inicia el proceso a partir de un rectángulo cuyo ancho se corresponde a la cuarta parte del contorno de busto, y su longitud a la suma del talle delantero, la altura de cadera y 5 cm de margen, sobrepasando la línea de segunda cadera. Para el escote delantero se delimita la sexta parte de la circunferencia de cuello más 2 cm de flojedad, en conjunto con una profundidad de 5 cm. A partir del punto del final del escote sobre la línea superior de la figura rectangular inicial del molde, se establece de modo vertical la bajada del hombro, 4 cm por debajo de la línea inicial del trazado. Sobre esta marca se apoya la línea de hombro, cuya longitud se ubica de forma diagonal hasta cortar la línea de bajada de hombro, junto con un agregado en este caso de 3 cm, obtenido de la diferencia entre el ancho de pecho y el ancho de espalda. La curva de la sisa se logra al marcar en el rectángulo inicial la altura de la axila, 19 cm tomados de la tabla de medidas masculina para el correspondiente talle, más una flojedad de 3 cm (Donnanno, 2014). Asimismo, dicha curvatura no debe ingresar más de 1 cm hacia el centro del molde, desde la ubicación de la medida de medio ancho de pecho sobre la línea axilar, debido a que de trazarse demasiado convexo podría producir defectos en el área del busto. Es por esto que en los talles inferiores, en los cuales la línea de hombro se extiende por fuera del trazado, la curvatura se introduce en el molde únicamente hasta la línea de mitad de ancho de pecho (Ver Cuerpo B, p. 125). Entonces, una vez ubicado el final de la sisa se define el costado del molde, culminando 5 cm por encima de la marca correspondiente a la base del rectángulo inicialmente trazado.

Por otra parte, el trazado de la espalda es similar a aquel correspondiente al delantero, comenzando el mismo a partir de un rectángulo de igual longitud y anchura que el frente



(Ver Cuerpo B, p.126). Se procede la creación del mismo de igual modo que en el delantero, presentando diferencias en el proceso de creación del área inferior de la prenda, el escote y la sisa. El escote se obtiene a partir de la sexta parte más 1 cm del contorno de cuello, trasladando dicho resultado de forma horizontal sobre el rectángulo inicial. La profundidad vertical correspondiente al escote trasero se establece en 2 cm, procurando de esta forma que el mismo no quede bruscamente cavado. El hombro de la espalda presenta la misma caída que el delantero, por lo cual desde el final del escote trasero se traslada la medida final del hombro delantero, a partir de cuyo extremo exterior se inicia el trazado de la sisa. La abertura de la sisa trasera se presenta de apariencia más recta, puesto que la curvatura de la misma no debe ser inferior a la longitud de la mitad del ancho de espalda, ubicada sobre la línea axilar. La base de la espalda culmina en una curva y contracurva, extendiendo el centro de la espalda 2,5 cm para luego unir de forma curva este punto con una marca ubicada 5 cm por encima de la línea lateral vertical del trazado, pasando por una referencia sobre la base original del rectángulo a 9 cm del lateral de dicha figura (Donnanno, 2014).

Asimismo, el trazado se caracteriza por poseer una pieza denominada canesú que hace a la definición de la tipología camisa. Esta se obtiene marcando una paralela a la línea de hombro, en el delantero de 5 cm de ancho, mientras que en el trasero desde el extremo del hombro se bajan 8 cm dibujando una línea perpendicular al centro. Dicha pieza se separa de los cuerpos, unificándose por la línea de hombro y armonizando la sisa.

Si bien para utilizar la camisa como base de las transformaciones sugeridas la misma no debe poseer margen de costura, ni cruce e incluso debe carecer de cuello, si se la desea utilizar como tipología final la misma debe incluir estas piezas. El cruce sugerido para el desarrollo de la curva de talles propuesta es de 5 cm, debido a que 1,5 cm formarán parte del dobléz interior del mismo. Asimismo, los márgenes de costura se mantienen en 1 cm, ya que la tipología no es entallada. Empero, si se la desea entallar este ajuste puede hacerse a la altura de la cintura con una longitud de 1 cm. En cuanto al desarrollo del cuello, el proceso es el mismo para toda la tabla de talles sugerida, iniciando el mismo a

partir de un rectángulo de 12 cm de alto y un ancho correspondiente a la suma de la mitad del ancho del escote delantero y la mitad del ancho del escote de la espalda. El pie de cuello consta de una altura de 5 cm en el centro, mientras que para el lateral se sube 1 cm de forma vertical, extendiendo la base del mismo 3,5 cm hacia el exterior del rectángulo inicial. El mismo se une de forma curva con la figura inicial. La solapa del cuello camisero se inicia en la línea marcada como la parte superior del pie de cuello, extendiendo su paralela que corresponde al lado superior del rectángulo base 3 cm por afuera del molde. Este último punto se une con una diagonal con el final de la curva lateral del pie de cuello, procediendo luego a la separación de las piezas y el agregado de márgenes de costura (Zampar, 2014).

#### **5.8.1 Manga camisa unisex**

La manga de la camisa se inicia de forma similar al proceso de la manga sastre. Se obtiene un rectángulo cuyas medidas son el largo de manga, de forma vertical, y la mitad del contorno de sisa de forma longitudinal. Una vez obtenida la figura base, se procede a delimitar la altura de copa, definida en este caso por una medida de 9,5 cm al tratarse de un trazado base, pero que de necesitarse, puede ser aumentado. A su vez, desde el punto izquierdo superior del rectángulo base se delimita 1 cm de manera vertical hacia el exterior del molde, y 1 cm hacia el costado del mismo de forma horizontal. Desde este último punto se realiza el trazado de una diagonal hacia la línea de altura de copa, sobre la cual se dibujarán las curvas de la copa delantera y trasera. Dicho segmento se divide en cuatro partes, posicionando puntos a 1 cm de la diagonal, o incluso a 2 cm, que sirven de referencia para la diagramación de la profundidad de la curva delantera y trasera de la copa. En cuanto al ancho del puño, este se obtiene a partir de la mitad de la circunferencia de dicha área, más 2 cm de flojedad, delimitando de esta forma, el costado de la manga con una leve curva. La abertura de puño se realiza trasladando el resultado de la mitad del ancho de puño obtenido menos 0,5 cm, con una longitud vertical de 11 cm. La pieza realizada debe ser separada en el trazado correspondiente a la manga

delantera, y aquel que constituye la manga trasera, uniéndolos por el centro interior (Ver Cuerpo B, p.127). En este caso, los márgenes de costura se han omitido ya que la tipología se utilizará como base para el desarrollo de otros indumentos, pero si se deseara confeccionar dicha tipología se deberían incluir 1 cm de márgenes en todo su contorno. De igual modo, la aplicación de un puño será necesario para su finalización como tipología final. El mismo se realiza a partir de un rectángulo de 12 cm de altura y la medida del puño de base, agregando 2 cm para el cruce del mismo y la aplicación de un botón y ojal (Donnanno, 2014).

### **5.9 Campera de jean femenina**

Esta tipología se realiza en base a la camisa unisex, a la cual en primera instancia es necesario aumentarle el escote 1 cm como mínimo en el total de la circunferencia. En este caso se le agregaron 1 cm en el delantero tanto como en la espalda, para así obtener suficiente holgura en esta área. Luego se define el largo de la tipología, sumando 12 cm a la altura del talle delantero, aplicando la misma de forma vertical desde la punta del hombro y escote hacia la base. Sobre esta línea se procederá a marcar la altura del canesú delantero, en este caso con una longitud equivalente a la mitad del ancho de espalda. Asimismo, perpendicular a esta línea se define una horizontal, desde el final de la sisa hasta el centro del molde, sobre la cual se marcarán los puntos que componen las pinzas de entalle delanteras. El primer entalle se realiza a 5 cm del centro del patrón, mientras que el segundo a 11 cm desde el lateral hacia el centro. La amplitud de las pinzas es de 1 cm hacia cada lado de la vertical central, obtenido de la diferencia entre la cuarta parte de la cintura y la medida de la base establecida por la longitud de la prenda, para así definir un leve ajuste en el área del abdomen. Finalmente, se agrega una bajada de talle de 2 cm en el centro, en conjunto con un cruce de 4 cm a todo lo largo de la línea central del molde (Aldrich, 2002).

La espalda se realiza a su vez, a partir de la camisa unisex base. Se delimita el largo de la tipología de la misma forma que en el delantero, partiendo desde la punta del escote y

el hombro. Sobre esta misma línea se delimita la mitad del talle de la espalda, ubicando posteriormente la mitad de la perpendicular trazada a partir de esta medida. En este punto medio se realiza la pinza de entalle en la espalda, la cual se caracteriza por una profundidad de 2 cm sobre la línea de la cintura. Luego, se le agrega el mismo entalle lateral que en el delantero. Por último, se separa una pieza de 2 cm de ancho, paralela a la línea de hombro, incorporándola al molde delantero.

Previo a la separación de las piezas de la campera de jean, para el agregado de márgenes de costura, se procede a marcar los bolsillos en el delantero. El bolsillo superior interno se ubica a 11 cm a lo largo de las pinzas, desde el canesú, con una bajada en el centro de ambas medidas de 12,5 cm. La tapa del bolsillo descrito se realiza con laterales de 3 cm y una bajada central de 4,5 cm, mientras que se extiende 0,5 cm por fuera de la amplitud delimitadas por las pinzas. El bolsillo inferior interno se extiende 15 cm por encima de la línea de base, ocupando la amplitud correspondiente a la distancia entre los laterales de las pinzas de entalle (Aldrich, 2004).

El cuello es una pieza que se obtiene a partir de un rectángulo de 10 cm de alto, además de una longitud que surge de la medida del escote delantero hasta el centro y el escote trasero hasta el centro de la espalda.

La manga se realiza a partir de la realizada para el molde de la camisa unisex, trasladando la medida obtenida desde el lateral de la sisa en el cuerpo trasero hasta el canesú, hacia la copa de la manga, desde el lateral hacia la parte superior. A partir de este punto se realiza un recorte en cuyo extremo inferior se ubica la mitad del puño de la espalda, separando las piezas y curvando levemente la recta interior en la cual se une el cuerpo de la manga inicial y el recorte obtenido.

El puño se obtiene a partir de un rectángulo de 10 cm de altura y la longitud de la base de la manga, a la cual se le agregan 3 cm de cruce (Aldrich, 2002).

Los márgenes de costura en la campera unisex, tanto como en el blazer base, se diferencian del 1 cm que tradicionalmente se le aplica a todo el contorno de dichos cuerpos. Esta modificación es debido a que al tratarse de tipologías en textiles rígidos

que acompañan las curvas del cuerpo, como método preventivo ante posibles pequeños ajustes, ya sea por tratarse de un usuario en proceso de transformación o por razones de comodidad, se ha elevado a 2 cm el margen de costura en los cuerpos de los moldes tanto como en el trazado correspondiente a la manga. Sin embargo, cuellos y puños han mantenido los márgenes tradicionales debido a que su aumento no es de proporciones considerables.

### **5.10 Piloto base**

El piloto es una tipología que se caracteriza por su capacidad de repelencia al agua, otorgada a la prenda desde el textil. Sin embargo, a pesar de que su característica principal no es inherente a la moldería de la tipología, esta se desarrolla de una forma particular que hace que la prenda sea reconocida como Piloto, independientemente de su materialidad. Utilizando la camisa unisex como base, se le reparte 0,5 cm entre el escote del delantero y la espalda, en su lateral central, y 2 cm sobre la línea del hombro. La manga se obtiene al unir delantero y espalda por la línea de hombro, extendiendo la misma con el largo de manga correspondiente. De forma perpendicular a este trazado se aplica la medida del contorno del puño, más una flojedad de 5 cm, uniendo los puntos finales de esta recta con los extremos de la sisa. Luego, para delimitar la nueva sisa, se deben desplazar 5 cm por la curva del escote delantero hacia el centro, y 3 cm por la misma curva en la espalda, a su vez, hacia el centro del molde. A partir de estos puntos se retrazan las sisas, a la vez que se conforma la copa de la manga. Previo a la separación de las piezas y el agregado de márgenes de costura y cruce, se define el largo de la tipología, hasta la altura de las rodillas, medida obtenida de la tabla de talles masculina (Donnanno, 2014). Debido al largo de la misma, un tajo de 6 cm es necesario, para permitir la correcta movilidad de quien lo lleve. Este se extiende 30 cm desde la base de la tipología, luego creando una vista del mismo de las mismas medidas. Los márgenes correspondientes a los cuerpos de esta tipología, así como a la manga, se establecieron en 2 cm, debido a que al no ser demasiado holgada, esta prenda podría

requerir de un centímetro extra de flojedad para adecuarse mejor a aquellos usuarios dentro del mismo talle que precisen de esta adaptación.

El cuello de la tipología se realiza a partir de un rectángulo cuya altura se corresponde con 10 cm de longitud, y su ancho a la medida resultante del escote delantero y trasero.

El bolsillo de la pieza posee una medida estándar de 20 cm de ancho y 17 cm de alto, ubicándolo 10 cm por debajo de la línea de cintura y 5 cm hacia el centro de la pieza (Zampar, 2014).

La forrería del cuerpo y la manga equivalen a aquel molde realizado para cortarse en el textil, sin embargo, estas últimas piezas se limitan a las vistas. Es decir, el límite de la forrería se corresponde con aquellos sectores en donde se incluyen vistas, como la copa de la manga, el escote trasero del cuerpo, y el escote delantero, extendiendo esta última con un ancho de 10 cm hasta la base del mismo molde. Asimismo, se incluyen sectores entrelados para mejores terminaciones de la tipología. Los ruedos, las vistas de copa de manga y espalda, así como la vista delantera se cortan en este material también. Es preciso aclarar que la vista de la espalda se obtiene en los pasos iniciales del trazado, diferenciándose de las demás, a partir de la unión de los moldes de los cuerpos para obtener la pieza de la manga. Esta posee un ancho de 5 cm y sigue la curva del escote trasero así como la curva de copa de la manga (Aldrich, 2002).

### **5.11 Parka**

La parka es una tipología de sastrería con una impronta más casual e informal, por lo que se incluyó en el presente trabajo para ampliar las opciones de abrigos urbanos disponibles para los usuarios seleccionados. El trazado de dicha tipología se inicia a partir de la camisa unisex, sin margen de costura y sin centímetros de cruce. A esta estructura base se le quita el entalle lateral, rectificando y extendiendo 5 cm la base la tipología delantera, trasladando la longitud total desde punta de hombro hasta la base a la pieza de la espalda. Luego se procede ampliando el contorno del escote, tanto

delantero como trasero, 1 cm como margen inicial, a la vez que la sisa se agranda 1 cm tanto en delantero como en espalda (Zampar, 2014).

La cintura se traza nuevamente tanto en delantero como en espalda a partir del largo de talle delantero + 5 cm, recta que servirá de guía para la posición de los bolsillos. Mientras que los inferiores se ubican 5 cm por debajo de esta línea, los superiores se posicionan 5 cm por encima de esta marca, en la mitad de la distancia de la cuarta parte del molde delantero. La abertura y tamaño de los mismos se establece de manera estándar a la tipología, pudiendo sufrir modificaciones en la transformación del diseño de la misma. En este caso, la abertura establecida es de 20 cm y la profundidad de 17 cm, con una tapa de 4 cm de ancho. Con respecto al bolsillo superior, se establece una abertura de 17 cm, para que visualmente sean de menor tamaño que los inferiores, y una bolsa de 10 cm con laterales curvos, para facilitar el ingreso de la mano al mismo.

El cruce del cerramiento se realizará hasta la altura de la segunda cadera, con un ancho de 6 cm para permitir un mejor cierre de la prenda.

La manga es la utilizada para la camisa unisex, aunque, debido a que se ha agrandado la sisa, se debe trasladar dicha amplitud a los laterales de la copa. El puño consiste en un rectángulo con 6 cm de alto y una longitud equivalente al ancho total del puño de la manga (Zampar, 2014).

La capucha es una de los elementos que hacen a la identificación de esta tipología, por lo cual el desarrollo de la misma es esencial para culminar el trazado. En este caso se plantea una pieza que incluye además, una parte central diagramada en otro molde, debido a que de este modo se asegura un calce anatómico de la misma para el usuario. Se inicia el molde a partir de un rectángulo cuya altura se compone de  $\frac{3}{4}$  del talle de la espalda más 6 cm, por una longitud de la mitad del contorno del escote. La nueva curva del escote en esta pieza se traza a partir de una diagonal ubicada 3,5 cm por debajo del lateral inferior derecho del rectángulo, extendiendo la misma hacia el lateral inferior opuesto. Sobre esta diagonal se marcan las medidas de la mitad del escote de la espalda, así como la mitad de esta longitud sobre la cual se suben 0,5 cm de forma

perpendicular. Asimismo, se ubican la mitad de la longitud restante desde el punto de medio escote trasero, en cuya mitad se baja 1 cm para así formar la curva y contracurva del escote en la capucha. La curva lateral se obtiene uniendo la base del rectángulo en su lateral exterior, con una marca 2 cm por debajo y hacia afuera ubicados sobre una línea que corresponde a la quinta parte de la mitad del contorno del escote, ubicándola desde el lateral derecho del rectángulo. A su vez, esta curva que conforma el centro curvo de la capucha debe pasar por una marca a 3 cm del lateral de la figura inicial, a la altura de la cuarta parte de la longitud del mismo más 2 cm. La abertura de la capucha se obtiene con una contra curva que comienza 7 cm por encima de la base inicial de la figura rectangular, en su parte inferior, pasando por la mitad de la línea de la quinta parte de medio contorno de escote, y culminando en la marca en la cual se une con la curva central de la pieza.

La pieza central de la capucha se obtiene a partir de un rectángulo con la longitud de la curva de la cabeza por 6 cm de ancho, medidas que no varían en la curva de talles propuesta. En la tercera parte de la longitud lateral se marcan 1,5 cm hacia el exterior sobre cada lateral, uniendo de forma curva los nuevos lados (Zampar, 2014). Todas las piezas llevan 1 cm de margen de costura en su contorno, y 4 cm en el ruedo de las mangas.

En cuanto a la forrería del cuerpo de esta tipología, la misma es similar a los moldes a cortar en el textil base, sin embargo, difieren en el ruedo, el cual se extiende hasta 4 cm. La vista de la parte trasera del cuerpo recorre el escote trasero con un ancho estándar de 5 cm, medida que se mantiene para la correspondiente al delantero de la Parka, esta vez extendiendo dicha pieza desde el escote hasta la base de la tipología. En ambos casos se traza el molde una vez incorporados los márgenes de costura, y los anchos establecidos pueden modificarse de acuerdo al resultado estético deseado (Aldrich, 2002).

El desarrollo de las tipologías propuestas fue realizado en el talle 42 propuesto en la tabla de talles adaptada a los cuerpos de las mujeres transgénero, sin embargo, los mismos



pasos planteados pueden seguirse para obtener las distintas tipologías a partir de la modificación del blazer base y la camisa unisex correspondiente al talle sobre el cual se desea trabajar. Es preciso aclarar que ciertas longitudes de pinzas, como ser las de cintura en el blazer base, o de largos modulares de las prendas, han sido modificadas entre los dos talles inferiores de la tabla y aquellos dos superiores, evitando de este modo posibles defectos en la apariencia final del indumento. De igual modo, en las transformaciones sugeridas los bolsillos mantuvieron una medida estándar a lo largo de la curva de talles, ya que visualmente la modificación de los mismos no aportaba cambios significativos al desarrollo de la tipología a la cual se aplicarían. A pesar de esto, estas medidas pueden modificarse para cada uno de los talles sugeridos, adaptando así, la abertura de los bolsillos y su profundidad al contorno de puño correspondiente al usuario de cada talle.

## **Conclusiones**

Al realizarse el siguiente proyecto de grado, *Identidad transgénero en la indumentaria*, cuyo objetivo principal consiste en adaptar el sistema de moldería femenino, aplicando dichas correcciones a la construcción de prendas de sastrería, adaptándose, a su vez, a los cuerpos de las mujeres transgénero, se obtuvieron diferentes reflexiones y resultados. Se debe enfatizar que la corporeidad humana se encuentra fuertemente ligada a la apariencia física de los individuos. Esta se construye mediante procesos similares tanto en los sujetos biológicamente masculinos como en aquellos femeninos, sin embargo, existe una tendencia a asociar la imagen exterior y la belleza con una identidad femenina, mientras que el poder y el desarrollo de actividades en la esfera pública se encuentran ligados habitualmente al establecimiento de una imagen masculina. Sin embargo, esta tendencia ha ido revirtiéndose conforme pasa el tiempo, generando en la actualidad una especie de feminización de la imagen masculina, asociándola a su vez con la apariencia exterior, y un intento de masculinización de aquella correspondiente a lo típicamente femenino, incluyendo no solo la apariencia física sino también el desarrollo del rol social de los sujetos femeninos. Asimismo, se hace evidente que el establecimiento de una imagen del cuerpo humano no se encuentra únicamente ligada a la constitución anatómica de los individuos, sino que dicha imagen es atravesada por conceptos sociales, los cuales se conjugan con la corporeidad física en un intento por definir una concepción universal de la imagen corporal, así como de aquello establecido como femenino y masculino.

Es entonces que se puede deducir que la comunicación no verbal, visual, cumple un rol fundamental en la transmisión y decodificación del mensaje constituido por la imagen que cierto individuo desea transmitir. Esta comunicación se transmite no solo a través de la gestualidad de un sujeto, sino también al interactuar con distintos componentes de la apariencia exterior, como el cuerpo y la indumentaria. Estos elementos, por lo tanto, se conforman como un sistema de signos el cual es decodificado de acuerdo a las concepciones culturales que influyen el ámbito social en el cual se encuentran inmersos.

La moda y la indumentaria, de este modo, representan un sistema de lenguaje visual del cual se sirven los sujetos para transmitir su imagen, su posición dentro de la trama que constituyen las diferentes relaciones sociales, y su identidad. Esta identidad y su relación con la indumentaria se encuentra, a su vez, integrada por una dualidad de género que hasta la actualidad, no ha sido posible de ser disuelta. Así, la moda y la indumentaria se sirven de estas diferencias para identificar tipologías tradicionalmente masculinas y otras consideradas femeninas, que al ser utilizadas por un individuo, ayudarán a la identificación del mismo como parte de alguna de las categorías que componen a la identidad de género.

De este modo, la indumentaria se establece como parte del sistema de la comunicación visual y la composición de la imagen del ser humano, a la vez que define las características corporales enfatizando ciertos aspectos asociados al género masculino o femenino en sus concepciones tradicionales. Este sistema de comunicación, de igual forma, no se puede desligar de aquellos elementos particulares que componen la identidad del individuo más allá de la imagen física que se desea transmitir, debido a que dichos elementos visuales interactúan con aquellos generados en el proceso de desarrollo de identificación de género.

Así, se establece que la identidad de género se construye a partir de una multiplicidad de elementos, lo que instaura la duda de si tal variedad de componentes pueden ser encerrados entre dos categorías de manera exclusiva. Los términos que definen a un sujeto como parte de la categoría masculino o aquella distinguida como femenina se relacionan con una identificación individual tanto como de la sociedad en la cual el individuo convive. Usualmente los roles de género y la anatomía biológica delimitaban la pertenencia a dichas categorías, aunando a su vez bajo un mismo concepto el campo deseante del individuo, es decir, su preferencia sexual, ubicándola como opuesta a su categoría de género. Sin embargo, la tendencia hacia la disipación de los roles de géneros establecidos en base a la fisionomía corporal de los individuos irrumpe en el sistema social, al igual que la diferenciación de la orientación sexual de la identidad de

género y la anatomía corporal. Este rompimiento en la clasificación tradicional genera la definición de nuevas categorías de género que no se inscriben necesariamente dentro de los establecimientos tradicionales que la categoría femenina y masculina implican. Así, en el presente proyecto se consideran individuos transgénero todos aquellos sujetos que al no identificarse con las características tradicionales que hacen a una mujer o un hombre, no pueden ser catalogados mediante el método de clasificación de género clásico. Esto, sin embargo, no implica que dichos sujetos no se identifiquen con alguno de los valores presentes en las mencionadas categorías, intentando encajar dentro de alguno de los términos tradicionales.

Es por esto que a su vez se distinguieron dos grandes categorías entre los individuos transgénero, aquellos que no desean encajar en alguno de los términos y se ubican fluctuando entre los mismos, como podrían ser los individuos andróginos, y aquellos que a pesar de trascenderlos se sienten identificados con la existencia de una categoría dual, aunque, ya no compuesta por valores rígidos sino más bien por una variedad de elementos caracterizados por la flexibilidad de los términos.

La necesidad de una profundización de los términos que definen a un individuo como mujer o de género femenino, y hombre o género masculino, implica por lo tanto la necesidad de un sistema visual que transmita dicha identidad, conformado consecuentemente por el género, el cuerpo y la indumentaria.

La indumentaria, empero, sostenida por la estructura que relaciona la anatomía y el indumento, necesita de la división dual de los géneros. Así, se establece la existencia de diversos métodos de construcción de moldes que en su mayoría, respetan la figura anatómica del sujeto, haciendo énfasis en áreas o tipologías que separan los sujetos femeninos de los masculinos. A su vez, esta diferencia se establece desde la elección textil y la construcción de los bloques básicos de los cuerpos, ya que el constante intercambio e influencia de tipologías entre los géneros, dificulta la diferenciación.

De este modo se deduce que el desarrollo de un sistema de moldería adaptado a las mujeres transgénero y aplicada a un rubro distinguido por su origen masculino y su

posterior feminización, como es la sastrería, no es posible de realizarse sin tenerse en cuenta las relaciones que se establecen entre la imagen, la decodificación de dicha imagen y los elementos de la apariencia que la componen, entre los cuales se encuentran la indumentaria y la moda, identificadas como un sistema de signos que hacen a la identidad de género del individuo. Asimismo, es indispensable comprender dicha identidad y la variedad de elementos que la conforman, para así poder trasladar esos conceptos a la materialización de un indumento en el cual se encuentren todos vinculados.

Teniendo en cuenta las relaciones establecidas y la problemática asociada, se culmina en la creación de un sistema de moldería específico para los cuerpos de las mujeres transgénero, así como en la creación de una curva de talles que se adapte a la anatomía de las mismas. Estas modificaciones se ven fundamentadas por los datos obtenidos a través de las entrevistas realizadas, en las cuales se planteaba la falta de disponibilidad indumentaria adecuada para su anatomía así como su identidad. Una de las dificultades observadas específicamente fue la falta de indumentaria de sastrería femenina apropiada, por lo cual se decidió orientar las modificaciones en los patrones base hacia este rubro en particular. De este modo se obtuvieron a través de la aplicación de una técnica de construcción específica, siete tipologías sastreras de carácter formal unas, e informal otras, ampliando la disponibilidad de prendas en un posible mercado a desarrollar para este público particular.

Si bien el presente trabajo mejora la situación de la problemática planteada al considerar los aspectos teóricos que hacen a la expresión y el desarrollo de la identidad de las mujeres transgénero, tanto como los conceptos técnicos que dificultan la materialización de indumentaria adecuada para estos usuarios, no es posible sortear todos los obstáculos que se le presentan a este grupo. De esta forma, futuras investigaciones podrían apuntarse a la resolución de distintas cuestiones tales como la falta de marcas en el mercado nacional dirigidas a un público de mujeres transgénero tanto como biológicas, o la inclusión de una variedad de calces adecuados para el grupo transgénero dentro de

marcas ya establecidas, ambas propuestas aceptadas de manera positiva por los individuos entrevistados en este trabajo. Asimismo, la aplicación de las modificaciones realizadas en la moldería podría servir como base para el desarrollo de adaptaciones en los patrones utilizados en otros rubros de la indumentaria, así como su aplicación a diferentes textiles, o incluso utilizarse como inspiración para el desarrollo de una línea de calzado adecuada para las mujeres transgénero, ya que esta problemática fue planteada a su vez por parte de las entrevistadas.

De igual forma, la solución a los problemas de inclusión que afectan al grupo hacia el cual se dirige la propuesta del presente escrito podría efectuarse no solo mediante la explotación de un mercado en crecimiento en el área de la indumentaria, sino también a través de la inclusión social al integrarse al sistema de la moda y su industria, como podría ser otorgándoles la oportunidad de capacitarse en oficios relacionados a la construcción y el desarrollo de la indumentaria a aquellas mujeres trans que carecen de la posibilidad de acceder a un trabajo digno.

A su vez, desde la mirada de la sociología podría estudiarse la capacidad de la moda de transformarse, a lo largo del tiempo, en un recurso inclusivo para los grupos que actualmente se encuentran marginados del sistema social. De igual modo, el efecto inverso, que refleja el grado en que la sociedad integra a las mujeres transgénero al lograr estas últimas mayores oportunidades de trabajo y expresión de su imagen podría ser evaluado. También, desde una perspectiva psicológica, podría investigarse si el hecho de que existan ofertas indumentarias adecuadas para la anatomía de las mujeres transgénero facilitarían la aceptación de la identidad individual por parte de las mismas, logrando su libertad de expresión e inclusión al sistema de la moda.

## Imágenes seleccionadas

Tabla 1- Tabla de medidas mujeres transgénero

Medidas	Talle 38	Talle 40	Talle 42	Talle 44
Contorno de busto	87	95	<b>103</b>	111
Circunferencia de cintura	72	76	<b>80</b>	84
Circunferencia de 1era cadera	84	87	<b>90</b>	93
Circunferencia de 2da cadera	94	100	<b>106</b>	112
Largo de talle delantero	41,3	42,4	<b>43,5</b>	44,6
Largo de talle espalda	34,3	35,4	<b>36,5</b>	37,6
Altura busto	22	24	<b>26</b>	28
Separación de busto	21	22	<b>23</b>	24
Ancho de espalda	42	43	<b>44</b>	45
Ancho de pecho	39	43	<b>47</b>	51
Ancho de hombro	13	13	<b>13</b>	14,5
Circunferencia de cuello	37	38	<b>39</b>	40
Largo de manga	62	63	<b>64</b>	65
Circunferencia de muñeca	16,5	17	<b>17,5</b>	18
Circunferencia de puño	23,75	24,75	<b>25,75</b>	26,75
Tiro	88	88,5	<b>89</b>	89,5
Altura cadera	27	27,5	<b>28</b>	28,5
Altura axila	18	18,5	<b>19</b>	19,5
Altura de copa	8,5	9	<b>9,5</b>	10

Fuente: Elaboración propia en base a las entrevistas realizadas.

Tabla 2- Cuadro de medidas industriales Hombre

<i>Medidas de circunferencia</i>						
Tallas	44	46	48	50	52	54
Circunferencia de tórax	88	92	<b>96</b>	100	104	108
Circunferencia cintura	80	84	<b>88</b>	92	96	100
Circunferencia caderas	89	92	<b>96</b>	100	105	110
Ancho hombros detrás	42	43	<b>44</b>	45	46	47
Ancho sector *	10	10,5	<b>11</b>	11,5	12	12,5
Circunferencia cuello	40	41	<b>42</b>	43	44	45
<i>Medidas de largo</i>						
ESTATURA	170	172	<b>175</b>	176	178	180
Largo cintura adelante	45,2	46,3	<b>47</b>	47,7	48,4	49,1
Largo cintura detrás	43,2	44,3	<b>45</b>	45,7	46,4	47,1
Profundidad giro axilar	18	18,2	<b>18,5</b>	18,9	19	19,7
Largo codo	29	30	<b>31</b>	32	33	34
Largo manga	60	61	<b>62</b>	63	64	65
Altura cadera	19,2	19,6	<b>20</b>	20,4	20,8	21,2
Altura tiro	23,2	23,6	<b>24</b>	24,4	24,8	25,2
Altura rodilla	58	59	<b>60</b>	61	62	63
Largo pierna externa	104	106	<b>108</b>	110	112	114

\*Medidas de control

Fuente: Donnanno, A. (2014). Técnicas de patronaje de moda. Barcelona: Promopress.

Tabla 3- Cuadro de medidas industriales Mujer

Medidas de circunferencia						
Tallas	<b>40</b>	<b>42</b>	<b>44</b>	<b>46</b>	<b>48</b>	<b>50</b>
Circunferencia tórax	84	<b>86</b>	89	92	96	100
Circunferencia busto	89	<b>92</b>	96	100	105	110
Circunferencia cintura	66	<b>68</b>	72	76	81	86
Circunferencia caderas	89	<b>92</b>	96	100	105	110
Ancho tórax delante *(comprendidas pinzas)	36,1	<b>37,1</b>	38,9	40,5	42,5	44,5
Ancho espalda detrás	35,3	<b>36,5</b>	37,9	39,5	41,5	43,5
Circunferencia cuello	36	<b>37</b>	38	39	40	41
Escote detrás	7,5	<b>8</b>	8,5	9	10	11
Medidas de largo						
Estatura	164	<b>166</b>	168	170	172	174
Divergencia de senos	17	<b>18</b>	19	20	21	21
Largo espalda	12	<b>13,5</b>	13,5	14	14,5	15
Largo cintura detrás	39,1	<b>40</b>	40,9	41,8	42,7	43,6
Largo cintura delante	40,4	<b>41,5</b>	42,6	43,7	44,8	45,9
Altura busto	21,8	<b>22,5</b>	23,2	23,9	24,6	25,1
Altura costado	19,6	<b>20</b>	20,4	20,8	21,2	21,6
Altura tiro	23,5	<b>24</b>	24,6	25,2	25,8	26,5
Altura rodilla	57,5	<b>58,5</b>	59,5	60,5	61,5	62,5
Largo pierna externa	102	<b>104</b>	105	106	107	108
Circunferencia superior brazo	28	<b>29</b>	30	31,5	33	35
Circunferencia puño	18	<b>19</b>	20	20	21	21
Largo manga	57	<b>58</b>	59	60	61	61

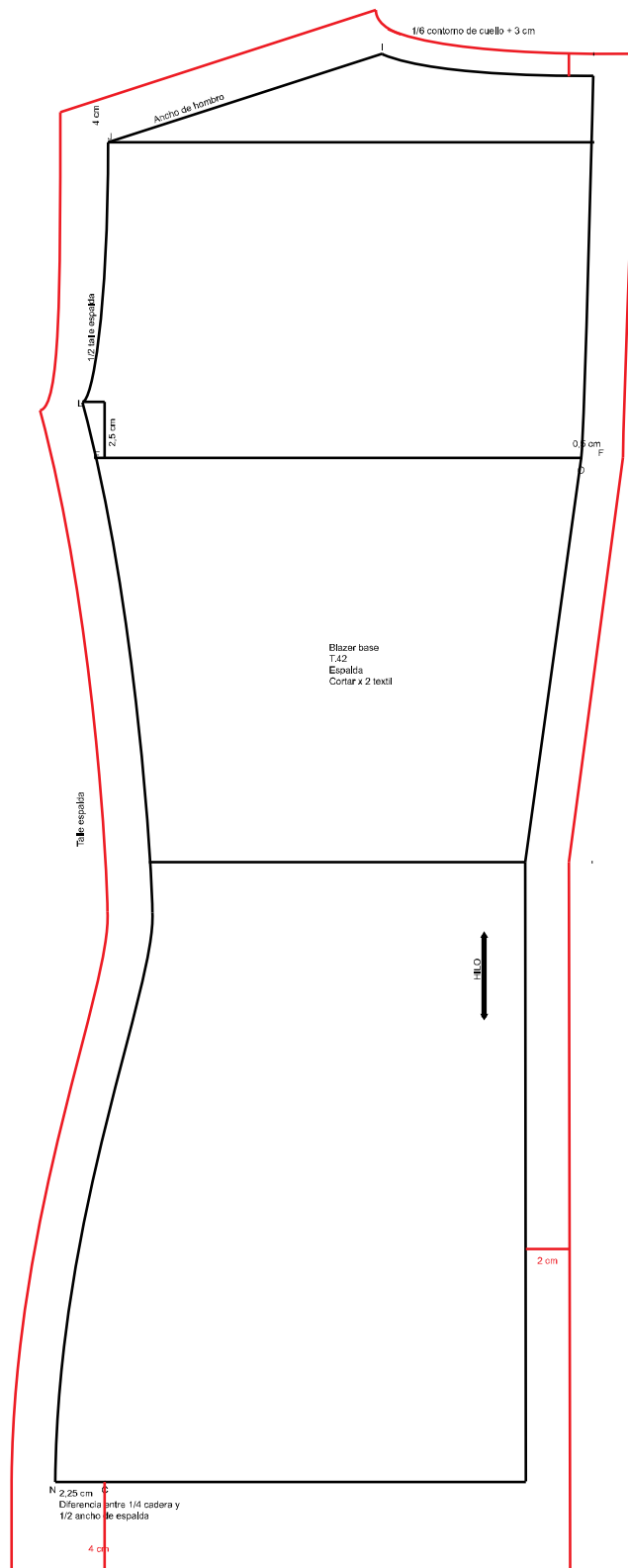
\*Medidas de control

Fuente: Donnanno, A. (2014). Técnicas de patronaje de moda. Barcelona: Promopress.





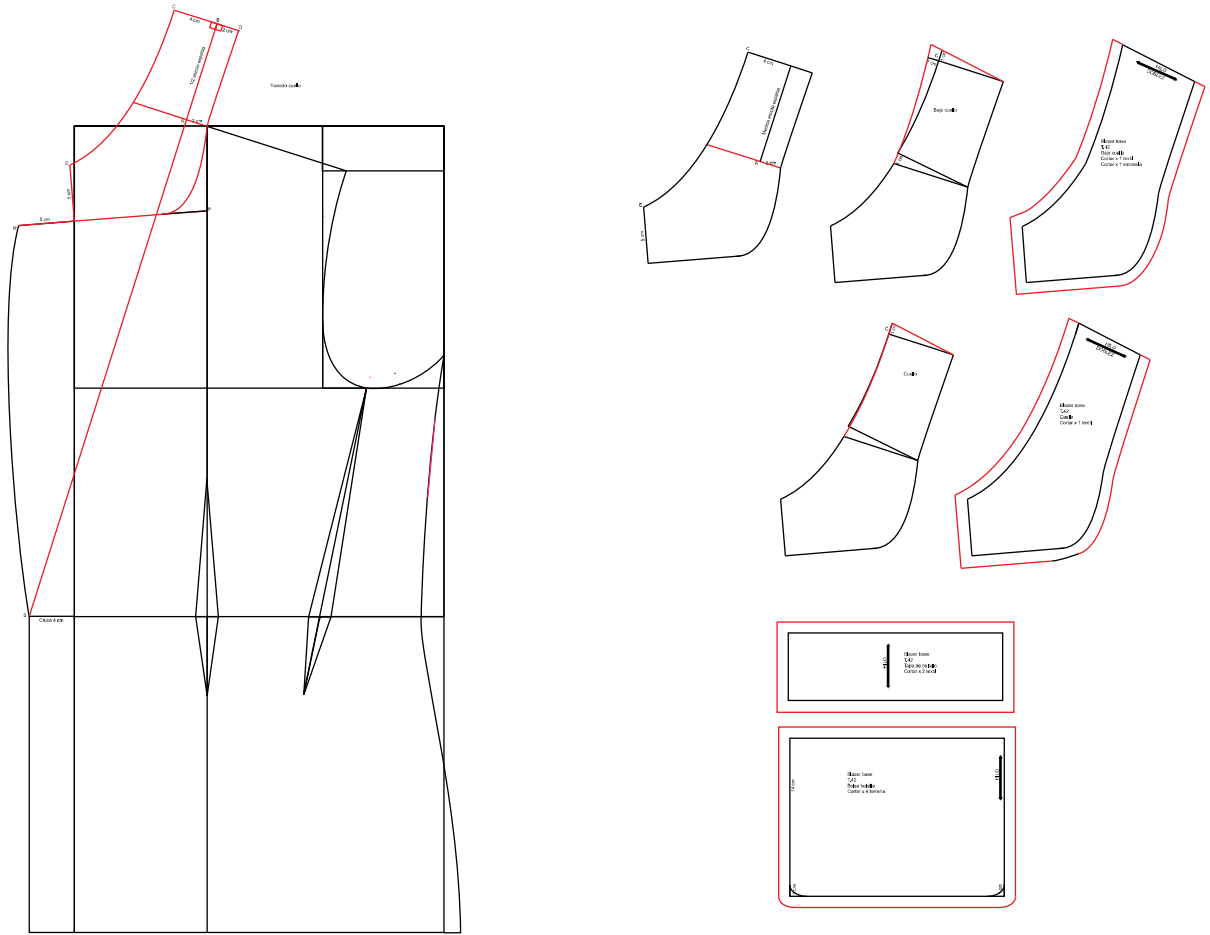
Figura 2- Molde blazer base trasero



Fuente: Elaboración propia en base a Aldrich, W. (2010). *Tejido, forma y patronaje plano*. Barcelona: Gustavo

Gilli.

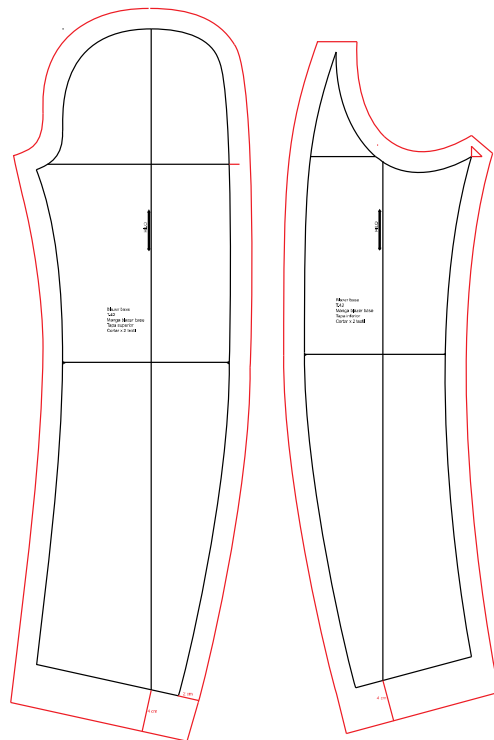
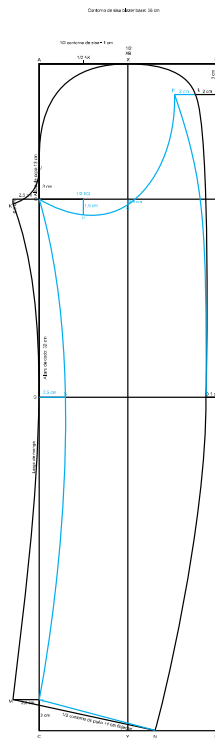
Figura 5- Molde cuello blazer y bolsillo



Fuente: Elaboración propia en base a Donnanno, A. (2014). Técnicas de patronaje de moda. Barcelona:

Promopress

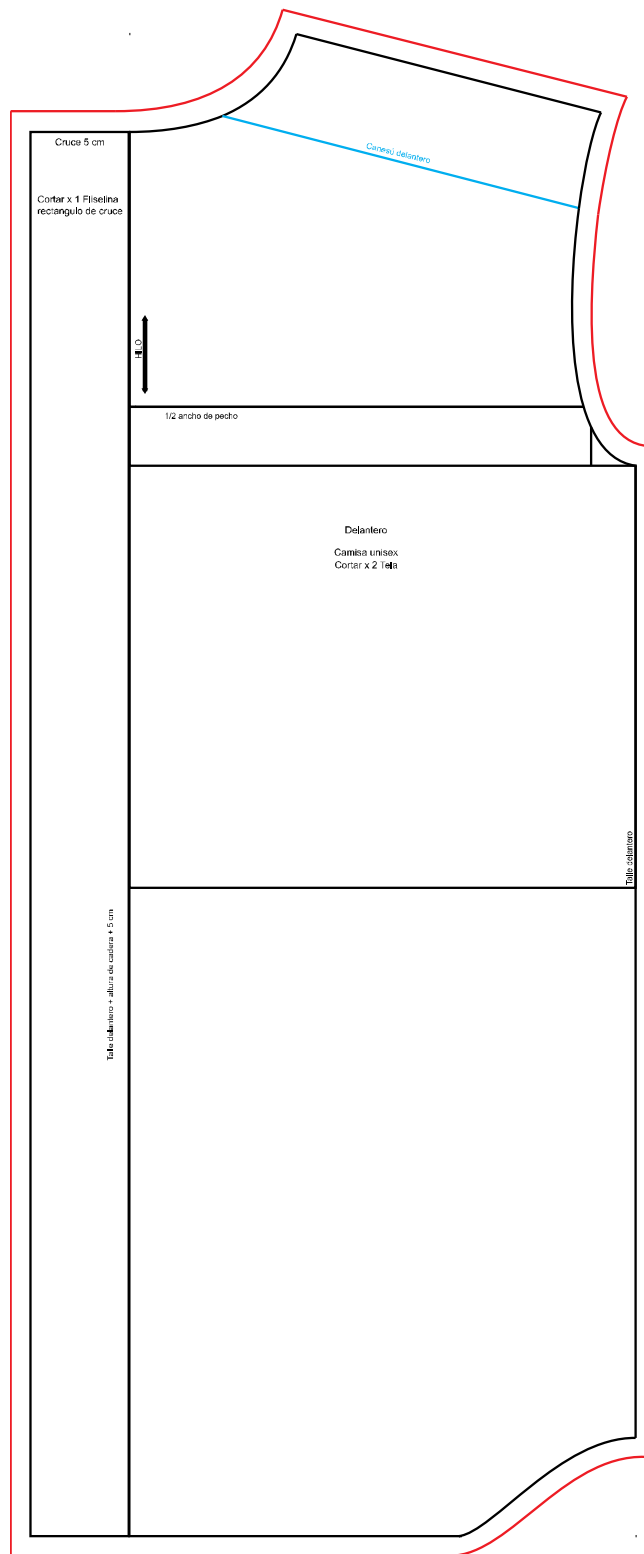
Figura 5- Molde manga sastre



Fuente: Elaboración propia en base a Aldrich, W. (2010). *Tejido, forma y patronaje plano*. Barcelona: Gustavo

Gilli.

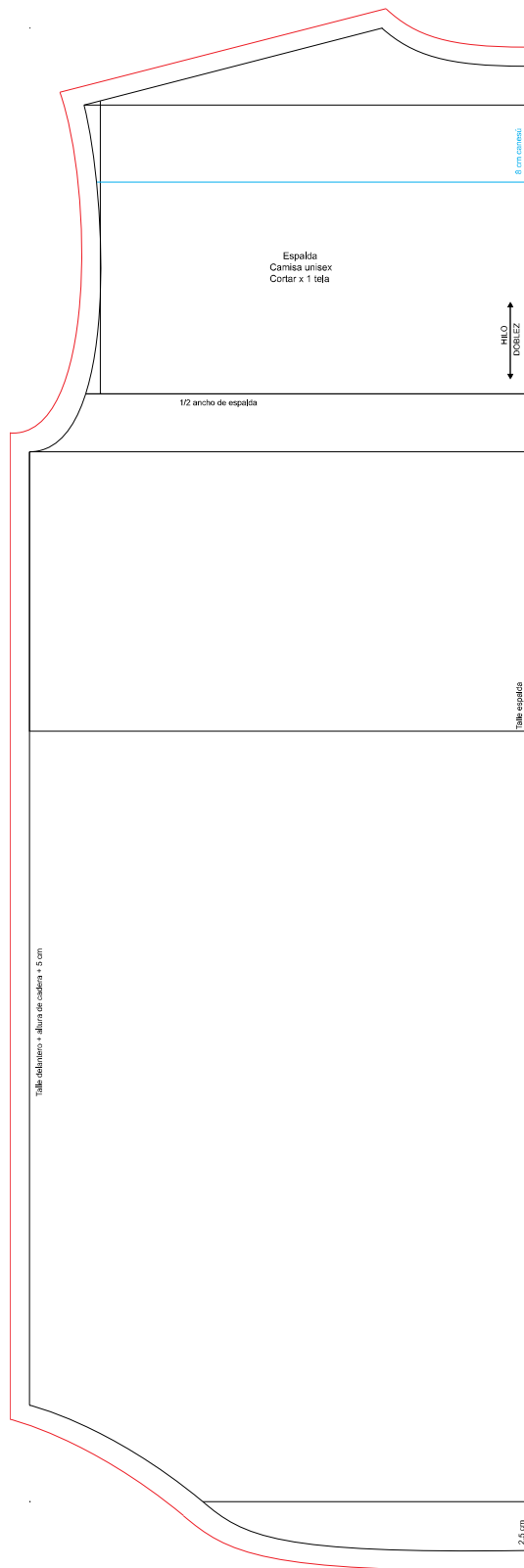
Figura 6- Molde camisa unisex delantero



Fuente: Elaboración propia en base a Donnanno, A. (2014). Técnicas de patronaje de moda. Barcelona:

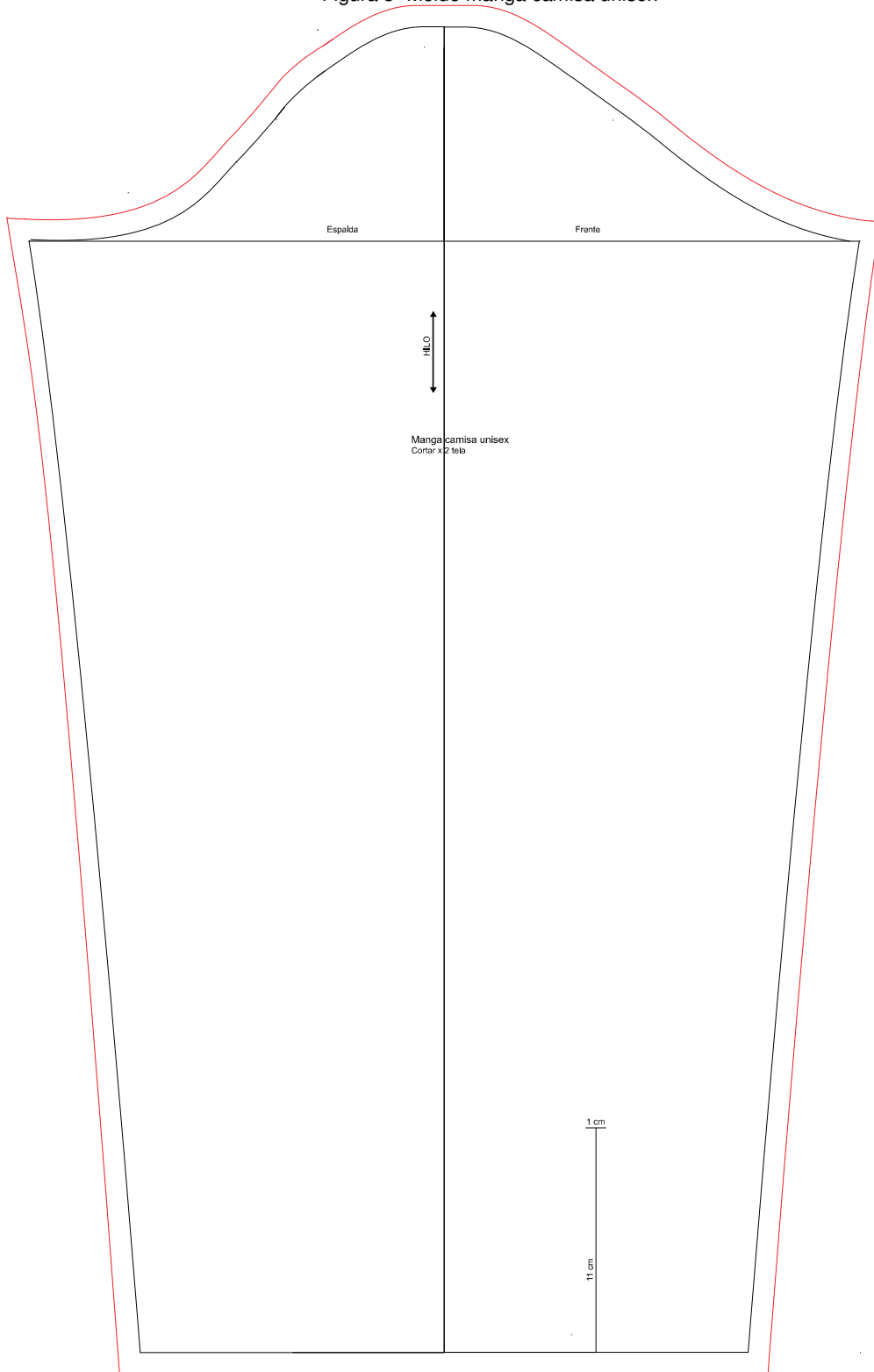
Promopress

Figura 7- Molde camisa unisex trasero



Fuente: Elaboración propia en base a Donnanno, A. (2014). Técnicas de patronaje de moda. Barcelona: Promopress

Figura 8- Molde manga camisa unisex



Fuente: Elaboración propia en base a Donnanno, A. (2014). Técnicas de patronaje de moda. Barcelona: Promopress

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Aldrich, W. (2010). *Tejido, forma y patronaje plano*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Aldrich, W. (2004). *Metric Pattern Cutting*. (4ª ed.). Oxford: Blackwell Science.
- Aldrich, W. (2002). *Pattern Cutting for Women's Tailored Jackets. Classic and Contemporary*. Oxford: Blackwell Science.
- Bard, C. (2012). *Historia política del pantalón*. Buenos Aires: Ensayo Tusquets.
- Barnfield, J. y Richards, A. (2013). *Manual de patronaje de moda*. Barcelona: Promopress.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, J. (1997). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama
- Baugh, G. (2011). *Manual de tejidos para diseñadores de moda*. Barcelona: Parramón Moda
- Becerra Fernández, A. (2003). *Transexualidad. La búsqueda de una identidad*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Brush Kidwell, C. y Steele, V. (1989). *Men and Women. Dressing the Part*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Chaves, J. (2005). *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cooklin, G. (2000). *Pattern grading for men's clothes*. Oxford: Blackwell Science.
- Cooklin, G. (1995). *Master pattern and grading for women's outsizes*. Oxford: Blackwell Science.
- CEAC. (2002). *Corte y confección*. Barcelona: Ediciones CEAC.
- Croci, P. y Vitale, A. (Comp). (2011). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. (3ª ed). Buenos Aires: La marca editora.
- Curtis, H. (2008). *Biología*. (7ª ed). Buenos Aires: Médica Panamericana.
- Deslandres, Y. (1987). *El traje, imagen del hombre*. (2ª ed.). Barcelona: Tusquets.
- Donnanno, A. (2014). *Técnicas de patronaje de moda*. Barcelona: Promopress.
- Eco, U. (2007). *Historia de la belleza*. (8ª ed). Barcelona: Lumen.
- Espinosa Pérez, B. (2008). *Cuerpos y diversidad sexual. Aportes para la igualdad y el reconocimiento*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Fast, J. (1994). *El sublenguaje del cuerpo. Gestos, posturas y distancias en las relaciones personales y en la empresa*. Barcelona: Paidós.



- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Barcelona: Edhasa
- Freud, S. (1920). *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina*. Buenos Aires: Amorrortu, XVIII.
- Frings, G. (1994). *Fashion. From concept to consumer*. (4ª ed.). Nueva Jersey: Prentice Hall
- Gilmore, D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- Glocer Fiorini, L. (2010). *Presentaciones cambiantes de la sexualidad*. Montevideo: Asociación psicoanalítica del Uruguay. Disponible en <http://www.apuruguay.org/apurevista/2010/16887247201011106.pdf> . Recuperado el 10 de noviembre de 2014.
- Godart, F. (2012). *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Edhasa
- Gómez Correa, G. (2012). *El lenguaje de los patrones en la moda*. Buenos Aires: Nobuko.
- Gómez Correa, G. (2012). *El lenguaje de los patrones en la moda*. Buenos Aires: Nobuko.
- Groupe. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Heimann, J. (Ed.). (2006). *Fashion of the 70s*. Los Angeles: Taschen.
- Hopkins, J. (2011). *Ropa de hombre*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jiménez, J. (1992). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- Kaloniko. (1992). *La historia del traje*. México: Diana.
- Laver, J. (1985). *Costume and fashion. A concise history*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ley 26.743. *Identidad de género*. Boletín oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina 24 de mayo de 2012.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- Lo, D. (2011). *Patronaje*. Barcelona: Blume
- López Gil, M. (1999). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos.
- Lorite Mena, J. (1987). *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*. Barcelona: Anhtropos.

- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós.
- Mackenzie, M. (2010). *Isms. Understanding fashion*. Nueva York: Universe.
- O'Hara, G. (1994). *Enciclopedia de la moda*. Barcelona: Destino.
- Pichon Rivière, E. y Pampliega de Quiroga, A. (1985). *Psicología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Platón. (1997). *El banquete*. Madrid: Alianza.
- Raynes, J. (1979). *Human anatomy for the artist*. Nueva York: Crescent Books.
- Rey, J. (1994). *El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*. Madrid: Fundamentos.
- Riegelman, N. (2010). *9 heads*. (3ª ed.). Los Ángeles: 9 Heads Media
- Saltzman, A. (2007). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Sato, H. (2013). *Drapeados. El arte de modelar prendas de vestir*. Barcelona: Gustavo Gili
- Schefer Faux, D., Chahine, N., Jazdzewski, C., Lannelongue, M., Mohrt, F., Rousso, F., y Vormese, F. (2006). *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Sissons, J. (2011). *Prendas de punto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- Travers-Spencer, S. y Zaman, Z. (2008). *Directorio de formas y estilo para diseñadores de moda*. Barcelona: Acanto.
- Udale, J. (2008). *Diseño textil. Tejidos y técnicas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Veneziani, M. (2007). *La imagen de la moda*. Buenos Aires: Nobuko.
- Wong, W. (2012). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zampar, H. (2014). *Libro de Oro Moldería*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bienvenidas.
- Zelcer, B. (Ed.). (2010). *Diversidad sexual*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Lugar Editorial.

## **Bibliografía**

- Aldrich, W. (2010). *Tejido, forma y patronaje plano*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Aldrich, W. (2004). *Metric Pattern Cutting*. (4ª ed.). Oxford: Blackwell Science.
- Aldrich, W. (2002). *Pattern Cutting for Women's Tailored Jackets. Classic and Contemporary*. Oxford: Blackwell Science.
- Bard, C. (2012). *Historia política del pantalón*. Buenos Aires: Ensayo Tusquets.
- Barnfield, J. y Richards, A. (2013). *Manual de patronaje de moda*. Barcelona: Promopress.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Baudrillard, J. (1997). *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama
- Baugh, G. (2011). *Manual de tejidos para diseñadores de moda*. Barcelona: Parramón Moda
- Becerra Fernández, A. (2003). *Transexualidad. La búsqueda de una identidad*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Brush Kidwell, C. y Steele, V. (1989). *Men and Women. Dressing the Part*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Carr, H. y Latham, B. (1999). *The technology of clothing manufacture*. Londres: Blackwell Science
- CEAC. (2002). *Corte y confección*. Barcelona: Ediciones CEAC.
- Chaves, J. (2005). *Andróginos. Eros y ocultismo en la literatura romántica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chenoune, F. (1993). *A history of men's fashion*. Paris: Flammarion.
- Colchero Garrido, M. (2006). *La cultura en movimiento*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Cooklin, G. (2000). *Pattern grading for men's clothes*. Oxford: Blackwell Science.
- Cooklin, G. (1995). *Master pattern and grading for women's outsizes*. Oxford: Blackwell Science.
- Croci, P. y Vitale, A. (Comp). (2011). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. (3ª ed). Buenos Aires: La marca editora.
- Curtis, H. (2008). *Biología*. (7ª ed). Buenos Aires: Médica Panamericana.
- Damhorst, M., Miller, K. y Michelman, S. (1999). *The meanings of dress*. Nueva York: Fairchild

- Deslandres, Y. (1987). *El traje, imagen del hombre*. (2ª ed.). Barcelona: Tusquets.
- Donnanno, A. (2014). *Técnicas de patronaje de moda*. Barcelona: Promopress.
- Eco, U. (2007). *Historia de la belleza*. (8ª ed.). Barcelona: Lumen
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Espinosa Pérez, B. (2008). *Cuerpos y diversidad sexual. Aportes para la igualdad y el reconocimiento*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Fast, J. (1994). *El sublenguaje del cuerpo. Gestos, posturas y distancias en las relaciones personales y en la empresa*. Barcelona: Paidós.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Barcelona: Edhasa
- Freud, S. (1920). *Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina*. Buenos Aires: Amorrortu, XVIII.
- Frings, G. (1994). *Fashion. From concept to consumer*. (4ª ed.). Nueva Jersey: Prentice Hall
- Giannangeli, B. (2012). *Moda + Costura. Drapeados, fruncidos, volantes y pliegues*. Barcelona: Promopress.
- Gil Casares, J. (2012). *Candy, reinventando el magazine*. Recuperado el 15 de junio de 2015 de <http://elhedonista.economista.es/2012/06/candy-reinventando-el-magazine/>
- Gilmore, D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- Gloer Fiorini, L. (2010). *Presentaciones cambiantes de la sexualidad*. Montevideo: Asociación psicoanalítica del Uruguay. Disponible en <http://www.apuguay.org/apurevista/2010/16887247201011106.pdf> . Recuperado el 10 de septiembre de 2015.
- Godart, F. (2012). *Sociología de la moda*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gómez Correa, G. (2012). *El lenguaje de los patrones en la moda*. Buenos Aires: Nobuko.
- Groupe. (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Heimann, J. (Ed.). (2006). *Fashion of the 70s*. Los Angeles: Taschen.
- Hopkins, J. (2011). *Ropa de hombre*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ilustración de moda. (2007). *Dibujo plano*. Barcelona: Maomao.
- Jiménez, J. (1992). *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos.
- Kaloniko. (1992). *La historia del traje*. México: Diana.
- Kopp, E. (1987). *New fashion areas. For designing apparel through the flat pattern*. Nueva

York: Farchild.

- Laver, J. (1985). *Costume and fashion. A concise history*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ledbetter, M. y Lansing, L. (1981). *Tailoring, Traditional and Contemporary Techniques*. New Jersey: Reston Publishing Company
- Ley 26.743. *Identidad de género*. Boletín oficial de la República Argentina, Buenos Aires, Argentina 24 de mayo de 2012.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama.
- Lo, D. (2011). *Patronaje*. Barcelona: Blume
- López Blanco, A. (2004). *El cuerpo tiene la palabra*. Buenos Aires: Robin Book.
- López Gil, M. (1999). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos.
- Lorite Mena, J. (1987). *El orden femenino. Origen de un simulacro cultural*. Barcelona: Anhtropos.
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Barcelona: Paidós.
- Mackenzie, M. (2010). *Isms. Understanding fashion*. Nueva York: Universe.
- Mcdowell, C. (2013). *The anatomy of fashion*. Nueva York: Phaidon.
- Palacio Valencia, M. y Valencia Hoyos, A. (2001). *La identidad masculina. Un mundo de inclusiones y exclusiones*. Manizales: Centro Editorial Universidad de Caldas.
- Pichon Riviére, E. y Pampliega de Quiroga, A. (1985). *Psicología de la vida cotidiana*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Platón. (1997). *El banquete*. Madrid: Alianza.
- Radi, B. (2013). *Algunas consideraciones sobre "el binario" y la Ley de Identidad de Género en Argentina*. Buenos Aires. Disponible en <http://www.aacademica.com/blas.radi/8.pdf> . Recuperado el 10 de septiembre de 2015.
- Raynes, J. (1979). *Human anatomy for the artist*. Nueva York: Crescent Books.
- Rey, J. (1994). *El hombre fingido. La representación de la masculinidad en el discurso publicitario*. Madrid: Fundamentos.
- Riegelman, N. (2010). *9 heads*. (3ª ed.). Los Ángeles: 9 Heads Media
- Roetzel, B. (1999). *El caballero. Manual de moda masculina clásica*. Barcelona: Könemann.
- Saldivia, L. *Reexaminando la construcción binaria de la sexualidad*. Disponible en

[http://www.law.yale.edu/documents/pdf/Student\\_Organizations/SELA09\\_Saldivia\\_Sp\\_P\\_V.pdf](http://www.law.yale.edu/documents/pdf/Student_Organizations/SELA09_Saldivia_Sp_P_V.pdf) . Recuperado el 10 de noviembre de 2014.

- Saulquin, S. (2011). *Historia de la moda argentina*. (3ª ed). Buenos Aires: Emecé
- Saulquin, S. (1990). *La moda en la argentina*. Buenos Aires: Emecé
- Saltzman, A. (2007). *El cuerpo diseñado. Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Sato, H. (2013). *Drapeados. El arte de modelar prendas de vestir*. Barcelona: Gustavo Gili
- Schefer Faux, D., Chahine, N., Jazdzewski, C., Lannelongue, M., Mohrt, F., Rousso, F., y Vormese, F. (2006). *La belleza del siglo. Los cánones femeninos en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Sedeño Pérez, E. y Cortijo Alcalá, P. (2003). *Ciencia y género*. Madrid: Complutense.
- Sissons, J. (2011). *Prendas de punto*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Squicciarino, N. (1990). *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Madrid: Cátedra.
- Stamper, A., Donell, L. y Sharp, S. (1988). *Experimental apparel construction. Laboratory manual*. Nueva York: Fairchild.
- Travers-Spencer, S. y Zaman, Z. (2008). *Directorio de formas y estilo para diseñadores de moda*. Barcelona: Acanto.
- Udale, J. (2008). *Diseño textil. Tejidos y técnicas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Venegas, L. (2015). *Candy. The role models*. Barcelona: Luis Venegas
- Veneziani, M. (2007). *La imagen de la moda*. Buenos Aires: Nobuko.
- World Health Organization. (2010). *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders*. Disponible en: <http://www.who.int/classifications/icd/en/bluebook.pdf?ua=1> . Recuperado el 12 de noviembre de 2014.
- Wong, W. (2012). *Fundamentos del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zampar, H. (2014). *Libro de Oro Moldería*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bienvenidas.
- Zelcer, B. (Ed.). (2010). *Diversidad sexual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Lugar Editorial.