

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Moda disidente, capitalismo, colonialidad y experiencia queer: un estudio de tres propuestas de creación antinorma en América del Sur

Tesis para obtener el grado académico de Doctor en Antropología que presenta:

Juliano Guimarães Felizardo

Asesora:

Dra. Norma Josefina Fuller Osoreo

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, Norma Josefina Fuller Osores, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado *Moda disidente, capitalismo, colonialidad y experiencia queer: un estudio de tres propuestas de creación antinorma en América del Sur*, del autor Juliano Felizardo Guimarães deixo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 10/11/2023
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima 11 de Noviembre de 2023

Apellidos y nombres de la asesora: Fuller Osores Norma Josefina	
DNI: 06444823	Firma:
ORCID: 0000-0002-7804-6864	

Agradecimientos

Luego de un trayecto de más de cinco años, escribo estos agradecimientos como forma de cerrar uno de los capítulos más significativos de mi vida, teniendo en cuenta todas las dificultades que implica llevar a cabo una investigación durante una pandemia, un proceso migratorio e innumerables procesos personales que hoy componen un yo distinto, un sujeto diferente del que pensaba ser, inacabado y en constante construcción. Al escribir estos agradecimientos cierro un capítulo de mi vida para poder escribir otros nuevos. En un ámbito muy personal, agradecer representa valorar a mis vínculos afectivos, tengan la *naturaleza* que tengan, reconocer mis propios fracasos y legitimar muchas de mis emociones, como aquellas que fueron la razón para empezar esta labor. Esta tesis está compuesta de incontables sentires, desde aquellos relacionados a los recuerdos de una niñez marica, cuando ser un pequeño niño a quien llamaban *Nariño* parecía no requerir tanto esfuerzo. Esta tesis también está compuesta de algunas emociones dolorosas, como aquellas provocadas por la pérdida de mi hermano en 1995, la humillación y el rechazo producidos por el prejuicio del entorno familiar, escolar y campesino en el que nací y crecí, la depresión y el constante sentimiento de no pertenecer a ningún lugar. En estos contextos, estudiar pasó a ser la única manera de seguir existiendo. Movidio por los afectos he llegado hasta aquí. En el camino, he fracasado tantas veces cuantas fueron posibles, y quizá más de lo necesario, incluso luego de haber decidido moverme de mi país de origen hasta este hermoso, y no por ello menos contradictorio, país llamado Perú. Un país en el que ser una persona disidente y poder decírselo es un privilegio que uno tiene que reconocer, incluso para no caer en la falsa creencia meritocrática del éxito individual. Un país que me brindó muchas alegrías y donde también he llorado un sinfín de veces, por diversas razones que no merecen espacio en este texto. Porque estas líneas de agradecimientos son una celebración, personal y colectiva, una celebración que no tendría lugar ni sentido, no fuese la gran cantidad de personas y emociones que me han acompañado en este proceso.

Con menor o mayor cercanía, muchos fueron los afectos movilizados en la escritura de las páginas que constituyen este estudio. Pero antes de nombrarlas, tengo que reconocer que, para evitar fallos, no podré mencionar a cada una de todas esas personas, con la certeza de que el olvido me superaría en el intento. Eso implica decir gracias a todas las personas que leen estas líneas, porque alguna razón habrá para ello y eso me basta como punto de partida. No podría dejar de agradecer a mi mamá, quien mismo sin creer en todas mis aspiraciones, no me ha prohibido llevarlas a cabo y me ha apoyado a su modo, en muchas oportunidades. Agradezco infinitamente a mi asesora Norma Fuller, por haber aceptado la labor de guiarme en esta investigación que está sostenida en una mezcla, en cierta medida contradictoria, entre estudios de moda, teoría *queer*, perspectiva postcolonial y pensamiento decolonial. Las asesorías, la inspiración y el apoyo por parte de Norma, fueron fundamentales para la concreción de este sueño, un tantito utópico, en forma de tesis doctoral. Hasta hace poco, imaginar haber llegado a este punto hubiera sido no más que una ilusión sin propósito y quisiera poder volver en el tiempo para decir al niño de nueve años que un día fui, que todo iba a estar bien, y que tanto llanto no sería en vano. Agradezco a cada una de las personas que integran este estudio, por su tiempo y disponibilidad, por ser parte de este proceso *conmigo*, en un momento tan complicado como este en el que vivimos. Por ello, soy especialmente agradecido a Vicenta Perrotta, a Camilo Albanez y a Mauricio Cabrera, quienes me han permitido acceder a su espacio personal y laboral, mismo desde la virtualidad. Agradezco también a Andrea, a Cinthia y a Juliette, informantes que me apoyaron en la última etapa de la etnografía por sus valiosas contribuciones a esta. Por ende, tengo la esperanza de que este estudio no sea leído como una tesis escrita por un sujeto respecto a otros sujetos, sino la concreción de un proyecto que acciona, aunque en un tiempo y espacio determinados, afectos que permitan otras miradas sobre la moda sudamericana, como forma de construir alternativas a las jerarquías instauradas a través del proceso colonial y sus implicaciones.

Agradezco a mis docentes, quienes han iluminado gran parte de este camino con conceptos, aportes teóricos, por las muchas conversaciones, sus experiencias, comentarios y críticas que permitieron el desarrollo de una mejor labor investigativa. Agradezco a cada una de mis amistades, aquellas que guardo en el pecho, que con solo una mirada o un abrazo son capaces de deshacer las paredes que construí para vivir en este mundo y que muchas veces han sido rotas por razones no tan nobles. A esas personas que me han visto llorar, sonreír, caer y volver a levantarme, muchas gracias de todo mi corazón, sin ustedes nada de eso tendría sentido alguno. Sepan que les quiero un montón, estén ustedes cerca o lejos mío. Quiero agradecer también a Edward Venero y a Ximena Villarán, quienes han confiado en mi trabajo como docente, por su apoyo y respeto en estos años en los que hemos estado trabajando en conjunto. Sin la oportunidad brindada por ustedes, desde el año 2019, esta investigación no hubiera sido posible. Agradezco a mis estudiantes, que son la inspiración por la que me despierto todos los días, con toda la responsabilidad que implica construir conocimientos e imaginar otros horizontes, para la moda y para la vida. Agradezco, además, el apoyo técnico por parte de Verónica Madueño para la elaboración de los paneles visuales que componen los análisis que he desarrollado. Gracias también, a Luciano Aguiar y a Diego Pezo, por haberme conducido en parte de mi camino por autoconocimiento y por echar alguna luz a mi vida cuando todo parecía deshacerse en tinieblas. Para terminar estos párrafos y no extenderme demasiado, agradezco a todas las personas que componen la Escuela de Posgrado, al programa de Antropología y a la misma Pontificia Universidad Católica del Perú, por la posibilidad de aprender, construir y compartir conocimientos en estos años.

A todxs ustedes, gracias por todo.

Resumen

La presente tesis trata del estudio de tres casos de moda disidente que podemos reconocer como periféricas y antinorma en un sentido político. Son propuestas de diseño ubicadas en Sudamérica que nos permiten pensar los límites instaurados con la colonialidad, respecto al género y las interseccionalidades vinculadas a esta categoría binaria. De esa manera, fueron identificadas diferentes experiencias *queer* a través del uso de técnicas relacionadas a la etnografía digital y al análisis de imágenes captadas de las cuentas de Instagram de Vicenta Perrotta, diseñadora travesti de la ciudad de Sao Paulo; de Macalo, proyecto de diseño de Mauricio Cabrera, de la ciudad de Lima; y de Albanéz, marca perteneciente al diseñador Camilo Albanéz, ubicado en Buenos Aires. Aquí, son elaboradas reflexiones críticas sobre la relación entre la moda de matriz moderna y la colonialidad del poder y del género en territorio latinoamericano, para poder imaginar salidas a través de las propuestas de diseño de los casos elegidos para esta investigación. Se identificó que tales propuestas están empapadas de sus experiencias que, a su vez, se conectan con distintos afectos disidentes a través de la acción creativa de producir experiencias desplazadas de la heteronorma. Es importante señalar que estas propuestas no eliminan las contradicciones que podríamos imaginar desde un principio, sino que hacen de ellas parte de sus procesos subjetivos, como profesionales del diseño, en sus interacciones con el mundo, sobre el cual intervienen y ocupan con sus corporeidades, identificándose y desidentificándose con la moda en muchas circunstancias.

Palabras clave: *experiencia, queer, moda, colonialidad, disidencia.*

Abstract

This thesis deals with the study of three cases of dissident fashion that we can recognize as peripheral and antinorma in a political sense. These are design proposals located in South America that allow us to think about the limits established by coloniality, with respect to gender and the intersectionalities linked to this binary category. In this way, different queer experiences were identified through the use of techniques related to digital ethnography and the analysis of images captured from the Instagram accounts of Vicenta Perrotta, a travesti designer from Sao Paulo; Macalo, a design project by Mauricio Cabrera, from Lima; and Albanez, a brand belonging to designer Camilo Albanez, located in Buenos Aires. Here, critical reflections are elaborated on the relationship between fashion of modern matrix and the coloniality of power and gender in Latin American territory, in order to imagine ways out through the design proposals of the cases chosen for this research. It was identified that such proposals are steeped in their experiences that, in turn, are connected to different dissident affects through the creative action of producing experiences displaced from heteronorma. It is important to note that these proposals do not eliminate the contradictions that we could imagine from the beginning, but make them part of their subjective processes, as dissident professionals.

Keywords: *experience, queer, fashion, coloniality, dissidence.*

Resumo

Esta tese trata do estudo de três casos de moda dissidente que podemos reconhecer como periféricos e antinorma num sentido político. São propostas de design localizadas na América do Sul que nos permitem pensar sobre os limites estabelecidos com a colonialidade, no que diz respeito ao género e às interseccionalidades ligadas a esta categoria binária. Dessa forma, foram identificadas diferentes experiências *queer* através do uso de técnicas relacionadas à etnografia digital e da análise de imagens capturadas das contas do Instagram de Vicenta Perrotta, designer travesti da cidade de São Paulo; Macalo, projeto de design de Mauricio Cabrera, da cidade de Lima; e Albanex, marca pertencente ao designer Camilo Albanex, localizada em Buenos Aires. Aqui, são elaboradas reflexões críticas sobre a relação entre a moda moderna e a colonialidade do poder e do género em território latino-americano, de modo a poder imaginar saídas através das propostas de design dos casos escolhidos para esta pesquisa. Identificou-se que tais propostas estão impregnadas de suas experiências que, por sua vez, estão conectadas a diferentes afetos dissidentes através da ação criativa de produzir experiências deslocadas da heteronorma. É importante salientar que estas propostas não eliminam as contradições que poderíamos imaginar de partida, mas antes as tornam como parte dos seus processos subjetivos, enquanto profissionais de design, nas suas interações com o mundo, no qual intervêm e ocupam com as suas corporeidades, identificando-se e desidentificando-se com a moda em muitas circunstâncias.

Palavras-chave: *experiência, queer, moda, colonialidad, dissidência.*

Índice

Agradecimientos.....	ii
Resumen.....	v
Abstract	vi
Resumo.....	vii
Índice.....	viii
Lista de Figuras	x
Lista de Anexos	xi
Introducción	1
Problema de Investigación	5
Objetivos de Investigación	12
Método	12
<i>Técnicas de Recolección y Análisis de Datos</i>	<i>16</i>
Propuestas de Diseño: Población y Casos Estudiados.....	19
Experiencia del Trabajo de Campo	24
Estructura de los Capítulos	27
CAPÍTULO I El Sur Global y Una Perspectiva Queer Decolonial en el Contexto	
Postcolonial.....	30
Teoría <i>Queer</i> : las Fronteras, la Desviación y la Abyección.....	34
CAPÍTULO II La Moda y la Colonialidad del Poder	
La Moda: entre la Imitación y las Diferencias	57
<i>El sistema de moda y lo binario del sexo y del género.....</i>	<i>63</i>
<i>La gran renuncia y la profundización de lo binario de la moda occidental</i>	<i>66</i>
Otras Formas de Pensar Moda, más allá del <i>Sistema</i> Moderno	69
<i>La moda rizoma como alternativa al sistema de moda.....</i>	<i>76</i>
CAPÍTULO III Crear Moda Desde y con Experiencias Anti-Cistema	
	82

<i>Experienciación: Acción de Crear desde la Experiencia</i>	85
Accionar al Cuerpo en la Experiencia	95
Desidentificarse como una Postura Política	101
¿Ser o no Ser? <i>Queeridad</i>, Colonialidad y Desidentificación	112
¿Es Posible Oponerse al <i>Cistema</i>?	125
CAPÍTULO IV Re-ciclar y Transformar la Moda	131
Transformar y Alterar la Temporalidad de la Moda	132
<i>Re-ciclar</i> la Basura y Transformar lo Abyecto	137
Subvirtiendo la Función	144
Ocupar Espacios: Afectos y Pedagogía <i>Queer</i>	150
Moda Disidente: entre la Performance, el Ritual y el Sentir	157
Consideraciones Finales	165
Bibliografía	170
Anexos	175

Lista de Figuras

Figura 1 <i>Propuestas de diseño estudiadas</i>	21
Figura 2 <i>Cuerpos Sexualizados en Albanéz</i>	89
Figura 3 <i>Experimentar con el Propio Cuerpo, Macalo</i>	91
Figura 4 <i>Máscaras de Sanación y Protección Contra la Cisgeneridad Compulsoria</i>	93
Figura 5 <i>Deshacer la Norma por Medio de la Erotización del Cuerpo</i>	96
Figura 6 <i>Resignificar las Cuerpas, Género, Clase y Racialidad</i>	100
Figura 7 <i>Experimentación con el Uso de Técnicas y Procesos Artesanales</i>	102
Figura 8 <i>Ocupar Espacios y Producir Experiencia</i>	105
Figura 9 <i>Cuerpas Desnaturalizadas a través de una Acción Política</i>	109
Figura 10 <i>Moda con género no neutral</i>	113
Figura 11 <i>Corporeidades desplazadas de la norma</i>	115
Figura 12 <i>Perder la forma y deshacer la función de las prendas</i>	118
Figura 13 <i>Experimentar con el propio cuerpo y no ocultarse</i>	120
Figura 14 <i>Desidentificarse con lo hegemónico de la moda</i>	124
Figura 15 <i>Prendas que se modifican a través de la transformatividad</i>	135
Figura 16 <i>Empleo del re-ciclaje por Macalo</i>	139
Figura 17 <i>Transmutación textil, tecnología travesti</i>	141
Figura 18 <i>Transmutación, re-ciclaje y transformación</i>	143
Figura 19 <i>Subvirtiendo la función y la forma de las prendas</i>	145
Figura 20 <i>Transmutar y subvertir la función</i>	146
Figura 21 <i>Ocupación de los espacios públicos por la moda disidente</i>	152
Figura 22 <i>Moda disidente, ritual y ancestralidad</i>	159
Figura 23 <i>El uso de las propuestas y el sentirse como diosa</i>	160

Lista de Anexos

Anexo A: consentimiento informado, Vicenta Perrotta	175
Anexo B: consentimiento informado, Cinthia	176
Anexo C: consentimiento informado, Mauricio Cabrera.....	177
Anexo D: consentimiento informado, Andrea.....	178
Anexo E: consentimiento informado, Juliette.....	179
Anexo F: consentimiento informado, Camilo	180



Introducción

Quisiera empezar este texto por las justificativas que motivaron el desarrollo de esta investigación. Eso implica partir del reconocimiento de uno mismo como sujeto que investiga y que, a su vez, es producto de un profundo desacuerdo de uno mismo respecto a los patrones subalternizantes impuestos por el mundo a su alrededor. A lo mejor, investigar sea, en un ámbito muy personal, una de las pocas formas encontradas en este mundo para sobrevivir a las heridas producidas por una sociedad cuyas estructuras conllevan un sinfín de mecanismos de control sobre nuestros cuerpos y cuerpos no normatizados. Una forma de resistir y construir otros mundos posibles, aunque sean imaginados y puedan parecer utópicos a primera vista. Es con base en un sentimiento subjetivo de no pertenecer, de no encajar en mi entorno que empecé, hace diez años, a estudiar género y teoría *queer*. Al principio, en los estudios de mi maestría en ciencias del lenguaje, por los afectos de mis profesoras de aquel entonces y teniendo en cuenta una perspectiva más amplia sobre una noción de estética *queer*, que se constituye de experiencias no normatizadas y, por eso mismo, abyectas. Ahora, en el doctorado en antropología, vuelvo mi mirada a algunas manifestaciones de esas experiencias, que podríamos llamar de *queer*, en la moda y en la indumentaria. Comprender la moda como uno de los mecanismos más característicos para la reproducción del género binario y sus límites, como un componente fundamental para la imposición de patrones dicotómicos, implica comprender que, sin la instauración de la moda de matriz colonial, probablemente, no tendríamos, en Latinoamérica, las jerarquías que todavía se sostienen en la diferencia entre masculino y femenino en nuestro territorio. Ni en la imposición de estas dos vías como únicas posibilidades de existir en el mundo, al menos no como las conocemos en eso que conocemos como Occidente, desde la modernidad. Este binarismo en América Latina es asumido de antemano, en esta tesis, como un producto del proceso colonial y de su permanencia a través de la colonialidad del poder de la que nos habla Aníbal Quijano (2014). En todo caso, creer en salidas posibles es lo que me permite persistir, tanto en la investigación como en la enseñanza.

En síntesis, este es más que todo, un deseo por analizar la moda y los problemas a ella relacionados, a partir de una mirada *queer* sobre los problemas de género, con sus interseccionalidades y tomando en cuenta al pensamiento post y decolonial como el trasfondo de tales problemas.

Este estudio propone un ejercicio de combinar perspectivas y metodologías que pueden parecer, en un principio, no coincidir del todo, como es el caso de la teoría *queer*, con su rechazo a las identidades positivas y la presunta estabilidad de esas, y los estudios decoloniales en su búsqueda por afirmación de identidades subalternas, en términos positivos, como voces que buscan ser escuchadas. El contexto postcolonial, que empleo en conjunto con el pensamiento decolonial a partir del marco teórico, funciona aquí como el tejido de una historia que está en pleno desenvolvimiento. Dicho contexto es el entramado que buscamos problematizar para poder concebir futuros emancipados de las jerarquías establecidas por medio de la colonialidad del poder. Por consiguiente, el cruce entre estas diferentes ramas de estudios y teorías son como guías personales, como formas de imaginar mundos posibles, que no solamente me han motivado a escribir este texto, sino que son componentes del modo cómo busco mirar y actuar en el mundo, como espero que el mundo pueda ser un día. Es desde esas miradas que enseño y aprendo, como un anhelo por formas menos mezquinas, jerárquicas y limitadas de vivir. En esta investigación hablo de las cuestiones de género relacionadas con la moda en Sudamérica, a partir del prisma de la teoría *queer* y del pensamiento decolonial latinoamericano, así como del pensamiento postcolonial, tomando *queer* como un campo de reflexión que se ocupa de las identidades que escapan de las normas de sexo, género y deseo. Es decir, un campo de estudios que reconoce los límites impuestos a los sujetos y sus cuerpos para imaginar formas de existencia no restringidas a tan solo dos caminos, como los que nos ofrecen las normas heterocentradas. En Latinoamérica, la moda refleja lo binario de las identidades desde ideales heredados de la colonización y que, a su vez, se mantienen vivos gracias a la colonialidad del poder (Quijano, 2014). No obstante, este no es un ejercicio de

imaginar un antes y un después de la instauración del período colonial, sino de recordar que la moda que conocemos hoy es parte de este contexto y que podemos cambiarla para la construcción de otra moda, una moda cuya matriz no sea *cistémica*¹.

Pensar salidas es imaginar mundos en los cuales las identidades puedan constituirse sin tener la presunción reproductiva de la heteronorma. La cuestión que impulsa esta investigación está en las heteronormas que reproducen identidades a partir de la matriz binaria. (Butler, 2013). Mas también se establece a través de innumerables entrecruces, a modo de interseccionalidades (Crenshaw, 2012) que producen y reproducen subalternidades (Spivak, 2010) en diferentes capas y contextos. Desde el posestructuralismo hemos aprendido a cuestionar estos límites, lo que nos ha permitido identificar la norma como el origen de estas cuestiones que estructuran nuestras sociedades patriarcales (Foucault, 2014), para poder ofrecer alternativas políticas para el tema. Por una razón particularmente conceptual, pienso la moda sudamericana como residuo de la modernidad europea, lo que propongo a través de Gilles Lipovetsky (1990), justamente para poner en discusión esa relación cercana entre la misma moda, con modernidad y la colonialidad (Quijano, 2014). Esta relación es, pienso desde el planteamiento del marco teórico en el siguiente capítulo, uno de los mecanismos fundamentales para la implementación de los límites identitarios, por los problemas relativos al género en el contexto de Latinoamérica, o de Sudamérica en el caso específico de este estudio. Es por ello que se tomó como punto de partida, la relación entre modernidad y colonialidad, sugerida por Aníbal Quijano (2014), como un mecanismo para la difusión de las heteronormas en nuestro territorio, eso con el apoyo muy prolijo de la moda. Si la división entre cuerpos/hombre y cuerpos/mujer en la moda Occidental es un producto de esa modernidad (Lipovetsky, 1990)², también nuestra moda está empapada de los binarismos de dicho

¹ El uso del sufijo *cis* se explica en el Capítulo II de esta tesis.

² Lipovetsky (1990), utiliza el término *sexo* para caracterizar la diferencia entre masculino y femenino en la moda, discusión que no será planteada en este estudio para evitar cualquier desvío del tema aquí propuesto, de modo que asumo que el término *sexo* se refiere al *género*, aunque el autor lo ignore. Por consiguiente, reitero la

paradigma. Tampoco hay, en este estudio, cualquier intento por rescatar un pasado precolombino a partir del cual se podría imaginar otras formas de existir, más allá de lo que nos constituye hoy como sujetos y como sociedades, desde la colonización hasta el presente.

Dicho esto, aquí me dedico a estudiar tres casos de moda, en sus propuestas creativas, que presentan una discontinuidad con la heteronorma, desde el Sur Global, pensando este lugar como un paisaje que permite el desarrollo de una crítica al paradigma anteriormente expuesto. Evidentemente, hay que reconocer los múltiples *sures* que constituyen este territorio, tan vasto como diverso, definido aquí como posibilidad de comprender, en parte y desde el prisma de la teoría *queer*, nuestra condición periférica. De todos modos, en este estudio no se está imaginando al Sur Global de una manera universalizante, porque el error sería inevitable, para no decir inmediato. Por ende, los casos que aquí componen los análisis, no traducen una totalidad de hechos ni representan a una moda que resulta de una experiencia *queer* universal, sino que son propuestas que nos llevan a pensar otras formas de hacer moda, más allá de lo que la modernidad/colonialidad ha introducido a lo largo de los últimos siglos. Desde ese lugar, pienso la relación entre la moda y la experiencia *queer* como un tipo de producción de saberes que rechazan los límites impuestos a los cuerpos y a las identidades, subvirtiendo las normas heterocentradas (Butler, 2013). Una alternativa reflexiva a las existencias subalternas, establecidas por la dominación colonial sobre nuestra corporeidad. La razón por apostar por la combinación entre producciones intelectuales dedicadas a la decolonialidad y al pensamiento postcolonial está en el cruce que estas dos ramas proporcionan en el entramado que aquí se está desarrollando. De un lado, existe la voluntad por descolonizar nuestro pensamiento desde el Sur Global, y del otro, asumir que el contexto en el que vivimos es híbrido en un sentido complejo y no menos contradictorio, lo que nos ayuda a pensar el lugar de la moda actual. Los

necesidad de considerar la categoría *género* como un conjunto de constructos sociales y culturales que se ven reflejados en la moda, mientras el sexo, mismo sometido a determinados patrones performativos y discursos normativos, corresponde a la materialidad de los cuerpos (Butler, 2015).

objetos que componen la moda son parte de las performatividades (Butler, 2013)³ y participan de los actos y gestos que resultan en las expresiones y en las identidades de género, sean estas normativas o subversivas.

Problema de Investigación

Por lo ya expuesto, el problema de este estudio tiene sus bases en los límites impuestos a los cuerpos a través de la moda latinoamericana desde el establecimiento de la colonialidad, a lo largo de los últimos cinco siglos, respecto al género, a la clase social y a la racialidad. En otras palabras, los problemas que aquí tomo en cuenta, fueron instaurados en América Latina a partir del período colonial. Problemas que impiden la libre circulación de identidades y expresiones de género no normatizadas. Así, la moda latinoamericana participa de la reproducción de dichos límites, con base en diferencias asimétricas instauradas desde la modernidad colonial. De esta manera, se está adoptando a la moda como una manifestación sociocultural que es *cistémica* de origen, como lo proponen los estudios de moda, también llamados *fashion studies*. Más allá de ser una industria a nivel global, la moda es pensada, aquí, como un modelo de creación y difusión que se basa en la innovación y la imitación de objetos e imágenes relacionadas a la apariencia. Eso quiere decir que no se está considerando a la moda como industria propiamente dicha, sus medios de producción y las dinámicas comerciales como objeto central de este estudio, sino a casos que rechazan al modelo de difusión regido por cambios constantes en lo que se refiere a la apariencia, que son la base de dicho *cistema*. Eso sirve para pensar, justamente, el problema de la moda que es producto de la colonialidad, razón para que la moda latinoamericana mantenga todavía una mirada eurocentrada en la mayoría de los casos, a empezar por las imágenes que produce en las revistas y en la publicidad, en la formación académica en diseño de moda cuyos cursos de

³ Butler (2013) llama de performatividad todo acto y gesto que, repetido cotidianamente, tiene como objetivo establecer lo que se reconoce como masculinidad y feminidad. Eso produce los límites de género, es decir: lo que puede, o no, hacer un cuerpo interpretado como hombre o mujer dentro de una economía heterosexual.

historia privilegian, en muchos de los casos, una matriz colonial. De esa manera, analizo tres *propuestas de diseño de moda*⁴ sudamericana que pueden ser consideradas *disidentes*: productos, discursos e imágenes que constituyen experiencias de géneros no regidas por las normas, sin ser una parodia de los géneros binarios, o una inversión de los roles de género aceptados por la heteronorma. Son, por tanto, propuestas de diseño que no se encajan en un universo masculino o femenino.

La higienización de la apariencia y de las identidades es, por defecto, uno de los temas centrales de este estudio, para pensar su contraparte: la marginalidad a la cual son empujados los cuerpos no deseados por el capitalismo y sus medios de producción. El problema no está, además, limitado a lo binario, sino en las implicaciones de las normas heterocentradas para subjetividades que no se rigen por estas, tomando a propuestas de diseño de moda desplazadas de la norma como eje fundamental para los análisis llevados a cabo aquí. Por otro lado, se puede afirmar que son muchas las formas de resistencia a los códigos y normas impuestos por la colonialidad, caso de las propuestas de moda que adoptan a la experiencia *queer* como tecnología antinorma, analizadas en esta investigación. Dichas propuestas son resultado de experiencias desplazadas de la norma, modos de existir que no se identifican con el género y la sexualidad binarios, adoptando a lo abyecto como forma de rechazar los límites identitarios impuestos por medio del proceso colonial. La moda que aquí se analiza es contraria a lo binario del género y sus diversos cruces interseccionales, por contraste con la moda que domina el mercado, las vitrinas de las tiendas, las pasarelas y las revistas especializadas. En otras palabras, son propuestas de diseño que no pueden ser encajadas en lo que conocemos

⁴ Uso muchas veces los términos propuesta de diseño de moda, o simplemente propuesta, para referirme a la labor de diseño que realizan los casos analizados. Además, diseño aquí es tomado como una disciplina enfocada en la *proyección* de productos y propuestas que tienen como finalidad atender a determinadas necesidades y deseos de personas. Al hablar de dichas *propuestas*, termino por considerar a todos los objetos que componen la moda dentro de lo que llamo de propuestas de diseño de moda. Por otro lado, palabras como indumentaria y traje, además, muchas veces son usadas como contrapunto a la moda, cuando el objeto en cuestión no está vinculado a las dinámicas de la moda de matriz eurocentrada, moderna. Pero más que rechazar la moda, prefiero considerar, es este estudio, salidas para ella, empleando el término a veces para señalar y criticar sus orígenes coloniales, a veces para imaginar alternativas más políticas y menos subalternizantes para ella.

como moda masculina o femenina, siendo propuestas cuyas imágenes rechazan los ideales de corporeidades normatizadas y que, por consiguiente, no están insertas en los grandes centros de producción. En este texto no se está nombrando a esta como una *moda queer*, como forma de evitar la trampa de situar expresiones e identidades no normatizadas, que son la razón de existir de los estudios *queer*, en la temporalidad efímera de la moda. Lo que quiero decir es que, si la moda es cíclica en su *cistema* de difusión, si ella está regida por lo efímero de las apariencias, como lo propone, por ejemplo, Gilles Lipovetsky (1990), hablar de una moda *queer* significa asumir que ella dejará de existir en algún momento, siendo sustituida por una moda que no sea *queer*.

Por ello, es que hablo de propuestas de moda disidentes que, a su vez, resultan de experiencias que podríamos reconocer como *queer*, una vez que, siendo disidente, esa moda tendrá que ser contraria a cualquier intento de patronización, normalización y normatización. Quiero pensar, al menos por ahora, que tal rechazo a la norma y sus binarismos por parte de esa moda disidente no se restringirá a la corta temporalidad del *cistema* de moda, quedando como un registro, en la historia que ahora escribimos, como una apariencia que *estuvo de moda* en una época específica del pasado, como parte del espíritu del tiempo en el que este texto se inscribe. Cosa que todavía no se puede determinar. Propuestas de moda como estas han existido en otros tiempos y otros lugares, aunque de maneras muy distintas, caso de las revolucionarias mujeres que usaron pantalones en pleno siglo XIX, incluso en muchos países de Latinoamérica, cuando los pantalones eran una exclusividad masculina, en Occidente, aunque la historia de la moda solo haya nombrado a las mujeres del Norte Global. Diana Crane (2006) desarrolla un estudio fantástico al mapear formas de resistencia femenina a los patrones impuestos a las mujeres del siglo XIX, por ejemplo. Resistencias que no estuvieron limitadas al Norte Global, dígame de paso. Otros ejemplos podrían ser mencionados, como las colecciones del diseñador francés Jean Paul Gautier, quien propuso, entre otras cosas, el uso de faldas para hombres a finales del siglo XX, inspirando a muchas propuestas de diseño en América

Latina, incluso habiendo sido mencionado algunas veces en las entrevistas realizadas para esta tesis. O la propuesta del artista brasileño Flavio de Carvalho, de un traje tropical para hombres, compuesto por falda y blusa en sustitución al traje de sastrería comúnmente relacionado al género masculino occidental. Tal traje fue propuesto por el artista como parte de una crítica sobre la inviabilidad del uso de sastrería para el clima brasileño, en la mitad del siglo XX. Su creación fue nombrada por él mismo, irónicamente, como *new look*, en referencia al popular *new look* creado por Christian Dior en 1947.

Muchos otros casos de usos de una moda desplazada de la norma podrían ser mencionados en toda la historia, lo que podría ser una labor de investigación histórica en sí misma, pero me detendré al análisis de tres casos contemporáneos en esta investigación. Tengo que reconocer que actualmente existen muchas propuestas de diseño de moda que buscan rechazar los límites del género binario, en todo el Occidente, donde supuestamente estamos ubicados, aunque eso pueda ser cuestionado. Si bien eso es cierto, estas propuestas no pertenecen a las principales semanas de moda del mundo, ni están en las tiendas más reconocidas del área, ni son celebradas con el mismo afán por el mercado de moda en general. Tampoco están circulando en nuestras sociedades como parte de expresiones libres en las calles de nuestras ciudades, porque salir a la calle con prendas y otros productos de moda desplazados de la norma aún representa un riesgo a nuestra integridad física y psicológica. Lo que depende, evidentemente, del contexto social, cultural y económico del que se habla. De modo que sería difícil demarcar, todavía, el alcance y los límites que posee una moda disidente que esté constituida de experiencias *queer*. Por esta razón se han elegido tres casos de diseño de Sudamérica, cuyas propuestas no corresponden a lo binario del género, situadas en tres países diferentes: Argentina, Brasil y Perú. La relevancia de los casos es asumida teniendo en cuenta la distancia que sus propuestas de diseño establecen con lo binario del género, con los ideales corporales instaurados con las normas heterocentradas, con los patrones de belleza de

matriz eurocéntrica, con los ideales de clase social/económica⁵. También se está considerando, para la elección de los casos, el alejamiento de sus procesos creativos y de confección con relación a los mecanismos industriales de producción en masa, por su rechazo a la moda y sus mecanismos de producción y distribución, a la idea de éxito exigido como un ideal del modelo capitalista vigente. Además, se está tomando en cuenta la postura política y crítica de cada caso respecto a los problemas sociales del entorno en el que se insertan. También se ha considerado la representatividad de cada caso y sus propuestas de diseño, no como representación propiamente dicha de una minoría, sino como el alcance que tienen en el espacio geográfico y social que ocupan.

En las últimas décadas, han surgido en Brasil muchas otras propuestas de diseño que contrarían las normas establecidas con la colonialidad del poder, pero pienso que ninguna tiene la potencia que tiene el trabajo realizado por Vicenta Perrotta en conjunto con el Taller TRANSmoras, por ejemplo. De ese modo, he elegido las propuestas de esta diseñadora como uno de los casos de análisis de esta investigación. Por otro lado, en Perú existe un contexto particularmente distinto, si comparado a otros países del Sur global, una vez que la formación en moda ha transitado de los institutos de formación técnica hacia algunas universidades más recientemente, es decir: en las primeras décadas del siglo XXI. Eso se dio por numerosos motivos, de los cuales podríamos nombrar el período de violencia en el que el país estaba sumergido hasta finales del siglo XX y la crisis política y económica relacionadas a tal período en especial. Por esta y otras razones que no tendrán espacio en este estudio, por temas relacionados a los límites necesarios a la concreción de esta tesis, la moda nacional peruana avanza de una manera muy particular: enfocada sobre todo en la exportación de fibras, textiles y prendas para el mercado del Norte Global, mientras importa de estos países gran parte de los

⁵ El uso de los términos clase social o económica no busca, en esta tesis, establecer ninguna distinción entre ellos. Más bien, asumo ambos términos como parte de un mismo conjunto de jerarquías instauradas en lo social a partir de una estructura económica que no puede dejar de considerar igualmente su interseccionalidad con la raza y con el género. Así, indiferente del empleo de clase económica, o clase social, estoy hablando de la misma base estructural que reproduce capas y más capas de subalternización.

productos consumidos a nivel local. Debido a estas y a tantas otras contradicciones del país, Perú no es reconocido por su diseño, más allá de determinados productos que tienen un carácter tradicional, lo que también es un obstáculo para la creación y difusión de moda local a nivel nacional y que restringe considerablemente el desarrollo de su capacidad creativa. A raíz de ello, el caso elegido de Perú deviene de mi contacto, como docente, con estudiantes de la carrera de Arte, Moda y Diseño Textil de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el año de 2020, cuando he impartido clases de Introducción al Diseño Textil y de Indumentaria para estudiantes del segundo año de esa especialidad. Allí he conocido al entonces estudiante Mauricio Cabrera, quien ya tenía planteado el proyecto Macalo, cuyas propuestas se han analizado en esta investigación. Luego de la pandemia, otras propuestas de moda disidente han sido gestadas en este país, pero no fueron consideradas aquí por la necesidad de establecer un corte que permitiera la concreción de estos análisis.

Por otro lado, por mi falta de conocimiento de propuestas similares, en términos de moda disidente, en los demás países del territorio sudamericano, he dialogado con algunas amistades de Colombia, Argentina, Chile y Puerto Rico, como forma de mapear propuestas alineadas al tema de esta investigación. Las respuestas no fueron tan positivas como se podría esperar, lo que señala una vez más la marginalidad de las propuestas que se han estudiado. En todo caso, se ha identificado una especie de nueva ola de profesionales de diseño de moda en Argentina que rechazan los límites de las normas heterocentradas, sobre todo en la ciudad de Buenos Aires. Lo que no significa que eso no pueda ocurrir en otras ciudades del país, ya que dicho mapeo inicial no tomó en cuenta a todo el territorio argentino. Por consiguiente, estas son propuestas de diseño que me llevaron a elegir la marca Albanez, de Camilo Albanez, como uno de los casos de análisis de esta investigación. Ni masculina, ni femenina, ni cisgénero, ni heterosexual o homosexual, Albanez transita entre distintas identidades, todas desplazadas de la norma. En resumen, Vicenta Perrotta, Macalo y Albanez crean propuestas de diseño de moda que podríamos considerar marginales en un sentido político, de rechazo a los binarismos

vigentes. Así, los tres casos utilizan procesos creativos y de confección no estandarizados, no cooptados por las normas ni por el mercado, incluso no se consideran moda en cierto sentido. Además, utilizan al cuerpo, a las prendas descartadas o de segunda mano, al igual que a sus afectos como agentes y agendas para la creación de una moda desplazada de las jerarquías impuestas a partir del régimen colonial. Eso no implica asumir de antemano que sus propuestas sean decoloniales, aunque tengan una postura política antinorma y estén insertas en el contexto postcolonial. Ellas tampoco dejan de presentar determinadas contradicciones discursivas, por lo complejo que es el tema de la moda en dicho contexto, lo que no resta ninguna importancia o potencia disruptiva de su labor creativa, como se puede observar en los análisis.

A raíz de lo antes mencionado, y tomando a los casos aquí descritos como propuestas de diseño para los análisis que se realizaron, es válido y necesario preguntarse desde un principio: *¿qué agenciamientos constituyen las propuestas de moda elegidas como el resultado de experiencias queer, desplazadas de las normas heterocentradas, capaces de hacer frente a ciertas demandas del contexto postcolonial?* Los cuestionamientos, que derivan de esta pregunta central, son planteados teniendo en cuenta la complejidad de este entramado de experiencias, en términos políticos capaces de subvertir las normas instauradas en nuestro territorio a partir del periodo colonial. Así, se cuestiona de forma secundaria sobre *¿cómo se constituye el paradigma colonial latinoamericano, percibido en la moda sudamericana, con respecto al género y su interseccionalidad con raza y clase social? ¿Qué salidas la moda contemporánea puede presentar a partir de tres casos concretos de diseño de moda en sus propuestas creativas? ¿Cómo se constituye una moda desplazada de las heteronormas? ¿Qué recursos de diseño son posibles en esta moda, si la pensamos como parte de la experiencia queer? ¿Dicha moda tiene potencia para subvertir la colonialidad del poder? ¿Cómo se desarrolla y se expresa, en los distintos casos analizados, la queeridad de esta moda?* Y, por

último: *¿qué conexiones pueden ser mapeadas entre las imágenes, los discursos, los agentes, las agendas, las subjetividades y los flujos simbólicos?*

Objetivos de Investigación

Teniendo eso planteado a modo de introducción, propongo este estudio con el objetivo principal de: *Tejer algunos análisis respecto a determinadas experiencias queer identificadas en tres propuestas de creación de moda periférica y antinorma en América del Sur, considerando sus imágenes y discursos, sus agenciamientos y contradicciones en el contexto postcolonial.* Los objetivos secundarios, por medio de los cuales se trató de cumplir con el objetivo principal, son: a) *Reflexionar sobre la relación entre moda, modernidad y colonialidad en contexto postcolonial latinoamericano, tomando como centro los problemas relacionados al género y sus intersecciones.* b) *Definir conceptualmente la experiencia queer identificada en las propuestas de moda analizadas aquí.* c) *Mapear las conexiones entre imágenes y discursos, agentes, agendas y flujos simbólicos observados.* d) *Evaluar si las propuestas estudiadas pueden producir fisuras en las normas heterocentradas, que recaen sobre el género y sus interseccionalidades, instauradas en la moda sudamericana a través de la colonialidad del poder.*

Método

Por lo ya expuesto, esta investigación tiene un enfoque cualitativo, ocupándose de analizar los datos obtenidos por medio de una metodología que ha combinado lo presencial y lo virtual para atender a los objetivos planteados, en un contexto complejo como el que nos ha impuesto la pandemia del covid-19. Dicho esto, este estudio es resultado de un proceso de adaptabilidad al contexto de los últimos años, teniendo como finalidad el cumplimiento satisfactorio de los análisis. Por ende, este es un estudio etnográfico que no tiene por finalidad identificar una imaginada representatividad unívoca de una moda disidente en un entorno latinoamericano o, en todo caso, sudamericano. Por estas razones, esta etnografía se volvió también, pero no exclusivamente, digital (Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi, 2019). De

cierta manera, estos cambios, adaptaciones y adecuaciones, fueron tomados como una provechosa experiencia del *fracaso*, en el sentido que nos presenta Jack Halberstam (2018). Si aquí menciono esta noción de *fracaso* es para considerar la variedad de escenarios posibles que se han presentado en función de las limitaciones, ante las cuales nos deparamos a partir de esa pandemia, la cuarentena y demás restricciones impuestas como medida sanitaria. Una suerte de *fracaso* que es, en gran medida, el principio que rige la misma teoría *queer*, a la cual me sumo con intención e intensidad, al estudiar esa moda que sigue siendo periférica y marginal, aun cuando este situada en los centros de producción latinoamericanos. Así, no se ha tomado dicho *fracaso* como una limitante para esta investigación sino, más bien, como una oportunidad de adoptar otros rumbos respecto a la tarea de realizar una etnografía, con cierta resiliencia y responsabilidad.

Estos ámbitos alternativos culturales y académicos, que están más fuera que dentro de la academia, los mundos intelectuales conjurados por los perdedores, los fracasados, los inconformistas, los insumisos, a menudo sirven como plataforma para el lanzamiento de alternativas que precisamente la universidad no puede promover (Halberstam, 2018, p. 19)

Después de todo, en el *mundo digital* también se producen las experiencias que pueden romper con patrones binarios, como lo es el sexo, el género, el deseo (Butler, 2013), la clase socioeconómica y la racialidad. Y, de cierto modo, el *estar allí*, del que nos habla Clifford Geertz (1989), no está restringido a lo físico de la presencialidad, pues hay que tenerse en cuenta que en espacios en los que existen sujetos e interacciones socioculturales, la etnografía sigue teniendo sentido. La virtualidad se convierte, entonces, en una oportunidad más de producción y comunicación de experiencias, con su lenguaje propio y sus redes de afecto, de cierto modo rizomáticas. En su texto, Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi (2019) sugieren que la etnografía digital se produce a través de un contacto *mediado* por los medios y que eso permite establecer distintas dinámicas en comparación a las etnografías tradicionales. Por ende, la

virtualidad posibilita la existencia de “nuevas formas de copresencia”, dicen Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi (2019, p. 26). Teniendo eso en cuenta, la flexibilidad y la apertura inherentes a la etnografía digital permiten otras configuraciones de la investigación, debido a la participación de los agentes investigados y la persona que investiga, y sus experiencias, como un proceso colaborativo a través del cual “[...] generamos conocimientos y formas de saber con otros [...]” (Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi, 2019, p. 28). La experiencia es, sin embargo, muy compleja de analizarse de manera virtual, o digital, porque, además, la experiencia, “[...] en última instancia es exclusiva de cada persona. En realidad, no podemos acceder de forma directa a la experiencia de otras personas. Tampoco podemos tener las mismas experiencias que los demás”, como sugieren Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi (2019, p. 33). “Hay muchos tipos de experiencias relativas a los medios digitales que se pueden investigar; experiencias encarnadas, afectivas, imaginadas, sensoriales y de otro tipo” (Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi, 2019, p. 33), como aquellas que son relatadas por las personas entrevistadas, sus experiencias, las emociones expresadas verbalmente y aquellas que son conceptualizadas hasta ser traducidas en productos de moda, por ejemplo.

Así, podría decir que esta es una especie de etnografía híbrida, entre lo virtual y lo presencial, ya que se presentaron algunas posibilidades de contacto directo con las propuestas de diseño aquí investigadas. Por ende, este estudio se ha ocupado de la interpretación de los hechos observables en campo, a partir de conocimientos y conceptos desarrollados con base en la teoría fundamentada propuesta por Barney Glaser y Anselm Strauss (1967), para quienes la inmersión en el campo es la que lleva a la producción de conocimientos que no estén basados en teorías previas. Restrepo-Ochoa (2013), citando a Glaser y Strauss, considera que el uso efectivo de la teoría fundamentada radica en la posibilidad de codificar y analizar los datos de manera simultánea. Restrepo-Ochoa (2013, p. 126) también sostiene que la teoría fundamentada “[...] consiste en un conjunto de categorías, subcategorías, propiedades y dimensiones relacionadas entre sí, que dan cuenta de un fenómeno determinado, mediante un

proceso de descripción, comparación y conceptualización de los datos”. Esto implica, entre otras cosas, partir del principio que la observación funciona como un espacio abierto en el cual lo subjetivo juega un papel fundamental en la producción epistemológica, en un constante ejercicio de mirar al campo para luego dar sentido a los datos encontrados. De esa manera, las informaciones recolectadas son tomadas como punto de partida para una posterior validación, con aporte de teorías que se relacionen a los casos analizados, no lo contrario. No es el marco teórico que permite la elaboración de los análisis, sino el material identificado en el campo que abre camino a la producción de conocimientos que luego se completan con aspectos teóricos.

Por consiguiente, también se ha optado por una mirada desde la etnografía multilocal, sugerida por Marcus (2001), mismo en el ámbito digital como es el caso de la mayor parte de esta investigación. Diferente de una etnografía enfocada en un territorio específico, la etnografía multilocal considera las interacciones desde lugares diversos o, en todo caso, múltiples, “[...] la circulación de significados, objetos e identidades culturales en un tiempo-espacio difuso” (Marcus, 2001, 111). Entiéndase por *sistema mundo* todo el entramado global en que estamos insertos y en donde toda producción cultural, social, discursiva y política, sea cual sea, se conecta de una u otra forma. Seguir el hilo, anteriormente mencionado, es lo que da sentido a esta investigación. “La estrategia de seguir literalmente las conexiones, asociaciones y relaciones imputables se encuentra en el centro mismo del diseño de la investigación etnográfica multilocal.” (Marcus, 2001, 112). Al igual que todo lo que nos rodea, la moda pertenece a este sistema mundo, pues está presente en las redes globalizadas de capital y juega un papel importante en la producción y reproducción de imágenes y discursos. Por esta razón, hacer observación desde lo multilocal resulta ser una provechosa tarea para la producción de otros conocimientos, respecto a las cuestiones de género, que componen el paradigma colonial. Entender la moda, con sus especificidades, dentro de este sistema es fundamental a la labor crítica de pensar las identidades locales en el contexto global contemporáneo. Asumir esta labor es también aceptar las preocupaciones metodológicas

señaladas por Marcus (2001), como la visible disminución de control del trabajo de campo, cuando este ya no está restringido a un solo sitio o un grupo de personas que comparten experiencias comunes, y la dificultad en establecer los límites de una investigación que se construye en un tiempo-espacio difuso.

Técnicas de Recolección y Análisis de Datos

Esta etnografía, producto de un estudio multimétodos, fue llevada a cabo por medio de entrevistas semiestructuradas, realizadas inicialmente a través de la plataforma Zoom. Eso después de adaptaciones en lo que se refiere a métodos, técnicas y herramientas de recolección de datos, a raíz de la covid-19, pandemia que nos ha llevado a una cuarentena que culminó en la imposibilidad de acceder presencialmente a las personas entrevistadas y al campo propiamente dicho. No obstante, tales cambios no fueron tomados como una limitante, sino como la oportunidad de cumplir los objetivos planteados desde otras estrategias, quizá poco convencionales, pero no menos eficientes. Al final, fueron mezcladas técnicas digitales y técnicas presenciales que permitieran cumplir con los análisis propuestos en los objetivos, como entrevistas, análisis de imágenes y elaboración de paneles visuales. De este modo, la mayor parte de esta etnografía fue llevada a cabo a través de medios digitales, es decir: de la observación participante de los casos elegidos y las propuestas de diseño publicadas en sus respectivas cuentas de Instagram, de análisis de imágenes, discursos y algunos mensajes intercambiados, tanto en Instagram como en Whatsapp.

Sin embargo, no es posible ignorar que la etnografía digital propuesta por Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis y Tacchi (2019) encuentra ciertas limitaciones en condiciones inesperadas como las que se han presentado por la covid-19. Tal como la necesidad de entrevistas previamente agendadas que tengan en cuenta la disponibilidad de las personas entrevistadas, la pérdida de cierta espontaneidad de los distintos agenciamientos analizados en un espacio virtual, restringidos por el uso de una pantalla de computadora o de un teléfono celular. Otras cuestiones a ser consideradas son, por ejemplo, el tiempo predefinido y poco flexible de las

entrevistas virtuales, el agotamiento de las preguntas y, en algunos casos, la pérdida de la fluidez en las conversaciones o la dificultad de sostener ciertos silencios y vacíos que podrían ser provechosos en un contexto presencial.

Dicho esto, cada uno de los casos analizados fue contactado a través de sus cuentas de Instagram, en donde también se establecieron algunos diálogos y de donde se extrajeron las imágenes analizadas en este estudio etnográfico. El análisis de imágenes fue fundamental para esta investigación, no solo como forma de ilustrar las experiencias aquí expuestas, sino como forma de entender cómo las experiencias desplazadas de la norma, observadas en las propuestas de diseño son plasmadas en objetos de esa moda considerada disidente. Fueron llevadas en cuenta en esta investigación imágenes disruptivas que ponen en crisis lo binario del género, el funcionamiento del sistema de moda y sus dinámicas, ideas y discursos que se entrecruzan, de una u otra forma, entre los casos estudiados y en conformidad con los ejes de análisis. En esta etnografía se observan las relaciones entre estos agentes, humanos y no-humanos, situados en una red compleja y teniendo en cuenta los cruces que estos establecen a partir de sus experiencias en torno a producciones de una moda que rechazan lo binario del género y sus interseccionalidades. Los paneles visuales, elaborados a partir de las imágenes recolectadas de las cuentas de Instagram de cada caso analizado aquí, funcionan como un tipo mapeo, comúnmente elaborado en los estudios de moda, para identificación de elementos y recursos de diseño, especificación de colores, materiales textiles, relación entre cuerpos y objetos, inspiraciones y otros factores que puedan ser tomados en cuenta. Tales imágenes fueron recolectadas dentro en un corte temporal que va de la mitad del año 2020 a la mitad del 2021, como parte del trabajo de observación de las redes sociales de las propuestas analizadas.

Aquí, el hilo conductor de la investigación es toda suerte de discursos e imágenes observables en las propuestas de diseño analizadas, cuya estética motivó el desarrollo de esta etnografía, mayormente digital, pero que también tuvo algunos momentos de interacción

presencial, post pandemia. Por ende, ropas y accesorios, profesionales de diseño de moda, imágenes, fibras y materiales textiles, o no textiles, colores, formas, texturas, cuerpos y recuerdos, son entendidos como componentes del sistema mundo del que nos habla Marcus (2001). Por ello, cada ítem mencionado fue fundamental para el establecimiento de las conexiones planteadas por los objetivos de esta investigación. Por otro lado, las entrevistas se dieron en un corte temporal definido por la misma experiencia de campo, entre junio del año 2020 y diciembre del 2022. Decisión apoyada en el contexto sanitario global de los últimos años y en la teoría fundamentada, sugerida por Glaser y Strauss (1967). De esa manera, una vez realizadas las primeras entrevistas, su contenido fue examinado con fines de identificar puntos en común para el establecimiento de algunos de los ejes de análisis de este estudio.

Luego de ello, se realizaron nuevas entrevistas para ampliar dichos análisis y construir nuevos diálogos a partir de los ejes establecidos, en un trabajo constante de entrevistar, analizar y volver a entrevistar para seguir ampliando los análisis. Fueron realizadas once entrevistas en totalidad, distribuidas entre Vicenta, Camilo, Mauricio y las usuarias Cinthia, Juliette y Andrea, algunas de ellas fueron virtuales, otras presenciales. Luego que las fronteras internacionales y el regreso, aunque limitado, a cierta presencialidad, he asistido a la presentación de una de las colecciones de Macalo, proyecto de Mauricio, en formato *pop-up* el 22 de julio del 2022, en el distrito de Barranco, en Lima. Más adelante, he realizado una visita a Camilo Albanez en su taller en Buenos Aires, entre los días 30 de noviembre y 5 de diciembre del 2022, cuando también tuve la oportunidad de asistir a uno de sus desfiles, el mismo 30 de noviembre. El 3 de diciembre del 2022 entrevisté a Juliette, usuaria de la marca Albanez y amiga de Camilo, en el taller del diseñador.

Acto seguido, las entrevistas están distribuidas de la siguiente forma: Camilo, entrevistado el 20 de septiembre de 2020, por medio de Zoom, y el 2 de diciembre de 2022, cuando estuve en su taller; Vicenta, entrevistada virtualmente los días 23 de junio de 2020, 11 de marzo de 2022 y 30 de agosto de 2022; Mauricio, también entrevistado a través de Zoom

los días 24 de octubre de 2020, 4 de marzo de 2022 y 16 de agosto de 2022. En esta última fecha también entrevisté a Andrea, usuaria de Macalo y amiga de Mauricio. El 18 de agosto de 2022 entrevisté virtualmente a Cinthia, usuaria de Vicenta Perrota, y el 3 de diciembre de 2022 entrevisté, en el taller de Albanez en Buenos Aires, a Juliette, usuaria de la marca. El mapeo de estas experiencias se realizó con la combinación de métodos y herramientas, a través de paneles visuales, observación participante, especialmente en medio digital, entrevistas y algunas visitas al campo. Así, propongo una especie de *cartografía*, adoptando algunos de los términos de Deleuze y Guattari (2020), constituida de un sinfín de *conexiones*, *agenciamientos colectivos* y *líneas de fuga* que componen un rizoma *ad continuum*.

En otras palabras, sugiero trazar líneas y conexiones entre imágenes, símbolos y todo un abanico de agentes posibles con, y a través de, los casos que se estudian aquí. De esa manera, esta etnografía construye una especie de cartografía de experiencias compuestas de distintos agentes y agendas, con una lectura situada en el contexto sudamericano y por ello interseccional (Crenshaw, 2012), poniendo el enfoque en el flujo de símbolos, objetos, discursos y prácticas observadas. Las imágenes analizadas fueron seleccionadas teniendo en cuenta su mayor grado de subversión a partir de los ejes definidos desde la teoría fundamentada (Glaser y Strauss, 1967): la desidentificación con lo hegemónico del género, de la moda y su relación con el sistema capitalista, la experiencia que deviene de esta desidentificación, el reciclaje como forma de salir del modelo de difusión de moda establecido por la colonialidad y las redes que se constituyen a través de esta moda.

Propuestas de Diseño: Población y Casos Estudiados

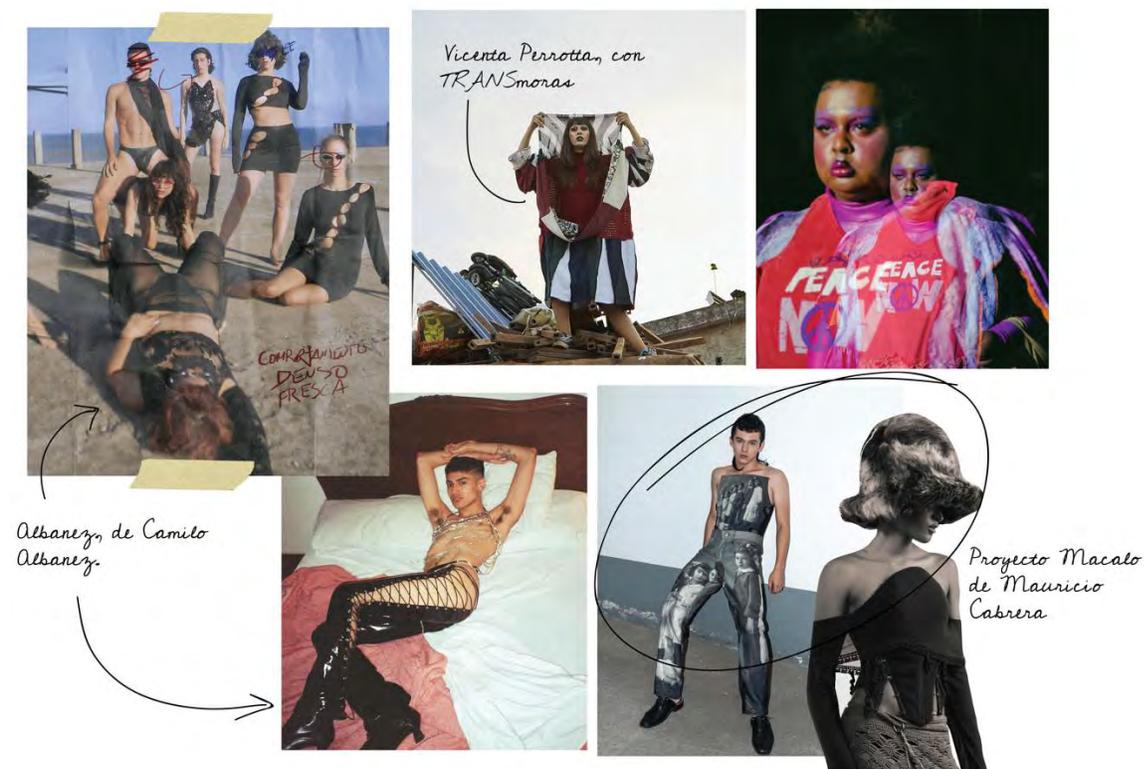
Para atender a los objetivos de esta etnografía se ha tomado en cuenta tres casos de creación de moda que rechazan lo binario del género en sus interseccionalidades y que, en distintos grados, no se identifican con la moda de matriz *cistémica*, de origen moderno. De cierto modo, se podría considerar como población de esta investigación a todas las marcas o proyectos de diseño de moda desplazados de las heteronormas en América Latina. Propuestas

que subvierten dichas normas a través de agentes humanos y no humanos, prendas, afectos, emociones, inspiraciones, personas, capital, experiencias y telas, imágenes y discursos. Las propuestas aquí analizadas, fueron elegidas teniendo en cuenta el contraste que se percibe entre estas y las demás creaciones condicionadas a las heteronormas. En síntesis, aquí se analizan productos, imágenes y discursos que subvierten determinadas lógicas binarias y subalternizantes instauradas por el proceso colonial y que, a su vez, se mantuvieron como una herencia de este en nuestro territorio.

Por consiguiente, para los análisis, fueron elegidos tres casos de diseño de moda de América del Sur, por sus propuestas disidentes ubicadas en las ciudades de Sao Paulo, Lima y Buenos Aires. Aquí son consideradas como propuestas de diseño de moda disidente, todo lo relacionado a las creaciones de Vicenta Perrotta, cuya marca se desarrolla a la par con el taller TRANSmoras, creado por esta diseñadora y artista de Sao Paulo. En conjunto con ella, fueron analizadas las propuestas de Camilo Albanez, creador de Albanez, su marca propia, ubicada en Buenos Aires, y las propuestas de Macalo, proyecto de diseño creado por Mauricio Cabrera, diseñador de la ciudad de Lima, como vemos en la figura 1. Estos casos no pueden, o no deben, ser tomados como representativos de *un tipo de moda disidente*, como si fuesen una muestra unívoca de dicho tema. Sino, más bien, son el resultado de experiencias intransferibles: son subjetivas en sus particularidades y se encuentran en un constante proceso de transformación, niegan ser tachadas bajo determinado parámetro estético de estilo y no se identifican con la moda *per se*, ni con lo que *está de moda*. La elección de los casos analizados partió de un interés por estudiar algunas experiencias *queer* relacionadas a la moda sudamericana, como posibilidad de acción capaz de subvertir determinados patrones y límites impuestos por las normas heterocentradas en nuestro territorio. Por ende, evito lo estrictamente comercial, lo sumamente bello, lo deseable o aceptable según criterios de consumo hegemónicos.

Figura 1

Propuestas de diseño estudiadas



Nota. Moodboard con una muestra de las propuestas elegidas para el estudio, del proyecto de diseño Macalo, perteneciente a Mauricio Cabrera, de la marca Vicenta Perrotta, que pertenece a la diseñadora Vicenta Perrotta, y de la marca Albanez de Camilo Albanez. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.), Albanez (Albanez, s.f.) y Macalo (Macalo, s.f.).

Así, podría decir que la población de este estudio está conformada por ideas y creaciones que pueden ser consideradas subversivas en distintos niveles. Es decir, por una moda que de cierta forma es marginal o periférica, una vez que no pertenece a los grandes centros de producción del Norte Global, históricamente considerada más avanzada e innovadora. Las principales *semanas de moda* del globo terrestre están ubicadas en París, Londres, Milán y Nueva York, como una muestra del privilegio instaurado por el mismo Norte,

respecto a la producción y difusión de moda a nivel global. Las propuestas aquí analizadas tampoco circulan en las principales semanas de moda de las ciudades en las cuales se sitúan, aunque Vicenta Perrotta suele desfilarse sus creaciones en la *Casa de Criadores*, evento de moda brasileña que se ha vuelto un importante vector para profesionales, marcas y proyectos de diseño independientes de la ciudad de Sao Paulo. Eso no significa decir que la diseñadora disfrute de privilegios relacionados a la industria, sus medios de producción y distribución. Por el contrario, Vicenta es reconocida por oponerse a ciertos patrones dominantes, a las heteronormas, a la industria propiamente dicha, a la colonialidad y los problemas que devienen de esta. Como ejemplo de ello, la misma diseñadora ha vivido durante un considerable período de tiempo en una ocupación de la Universidad Estadual de Campinas, en donde también ha desarrollado muchas de sus colecciones. De igual modo, los casos analizados son considerados periféricos, en un sentido político que es, al mismo tiempo, una forma de afirmación disidente y un tipo de rechazo hacia los binarismos jerarquizantes de nuestras sociedades.

Son propuestas de diseño de moda, prendas, accesorios, adornos, imágenes y discursos que no están alineados con las heteronormas y con las jerarquías instauradas de modo interseccional por la colonialidad del poder, lo que también incluye la raza y la clase socioeconómica como formas de producir estratos. Cada caso fue elegido tomando en cuenta su desidentificación con respecto al género heteronormativo, con sus binarismos oriundos de la modernidad europea, difundida en Sudamérica a partir del proceso colonial, al igual que el mismo *círculo* de moda. Además de lo ya mencionado, Mauricio, Vicenta y Camilo crean y confeccionan propuestas de moda por medio del *re-ciclaje* de prendas que ya han cumplido lo que se suele considerar como ciclo de vida de un producto. Sus propuestas son concebidas a través de la modificación de la forma y de la función de prendas y telas descartadas, o consideradas de segunda mano, con la combinación de diferentes partes de estos productos y textiles. Esta manera de crear y confeccionar productos de moda rompe con cierta lógica

capitalista que sobrevalora lo nuevo para volver obsoleto todo lo que no lo es. Misma dinámica emprendida por la moda de matriz moderna: colonial de origen y, por esta misma razón, eurocentrada. Teniendo eso en mente, además de las entrevistas, los análisis están conformados por paneles visuales compuestos por imágenes publicadas en las cuentas de Instagram de los proyectos y marcas estudiadas, dentro de un corte temporal que va del año 2020 a la mitad del 2022. Estas imágenes fueron seleccionadas adoptando como criterio una suerte de potencia subversiva, percibida como un tipo de discurso político y visual que va en contra de los patrones vigentes en la moda hegemónica. Los casos elegidos no son neutrales con respecto al género o, dicho de otro modo, no están conformados por productos que no tienen género, sino que exploran el género por medio de la desidentificación con los patrones heterocentrados, accionando la experiencia de diseñar como una especie de acción caracterizada por una postura marcadamente política.

En el taller TRANSmoras, Vicenta Perrotta no solamente crea propuestas de moda disidente, sino que ofrece clases de diseño y confección a personas trans y travestis, utilizando el *re-ciclaje* como tecnología travesti brasileña de creación de moda, o un método de diseño que también es desplazado de la norma. Camilo Albanez es diseñador chileno, pero su marca está ubicada en Buenos Aires, ciudad en la que vive desde sus veintidós años de edad. Sus creaciones no corresponden a los patrones del género binario y son presentadas en conjunto con cuerpos no cooptados por las normas, razones por las cuales sus propuestas fueron elegidas, al igual que en el caso de Vicenta. Mauricio Cabrera es el creador del proyecto de diseño Macalo, un proyecto experimental que él mismo desarrolla desde sus experiencias subjetivas, empleando su propio cuerpo en ese proceso de creación. El contacto inicial con Mauricio se dio cuando este fue estudiante del curso de Introducción al Diseño Textil y de Indumentaria, que impartí en la carrera de Arte, Moda y Diseño Textil de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en el año 2020. Sus proyectos dentro del curso mencionado solían emplear el *re-ciclaje* en sus proyectos de diseño y sus creaciones las hacía sobre su

propio cuerpo, lo que sigue funcionando como parte de las técnicas utilizadas por él en la creación de prendas y colecciones. Propuestas similares a lo que estoy nombrando como una moda disidente, compuesta de experiencias *queer*, han sido identificadas en Sao Paulo, Buenos Aires y Lima, aunque estas representan una minoría de las marcas y proyectos existentes en este continente. En todo caso, por una cuestión de corte y factibilidad de la investigación, otras propuestas no fueron consideradas. También fueron entrevistadas tres usuarias de las propuestas analizadas, las cuales mantienen una relación política y de afecto tanto con las prendas como con las personas que las crearon. Relación que fue tomada como el punto de partida para el establecimiento del contacto inicial. La idea de estas entrevistas fue una búsqueda por comprender los aspectos que componen el proceso de difusión de esa moda disidente. Así, entrevisté a Cinthia, Andrea y Juliette, quienes fueron sugeridas por Vicenta, Mauricio y Camilo, respectivamente.

Experiencia del Trabajo de Campo

Es inevitable tener en consideración que la pandemia covid-19 tuvo un impacto significativo sobre la experiencia del trabajo de campo, en el caso de este estudio. Razón que impulsó, por ejemplo, adaptaciones en términos de métodos y herramientas de investigación que pudiesen, de modo resiliente, consciente y responsable, dar cuenta de los objetivos sugeridos. Fue a partir de ello que este trabajo de investigación, como antes mencionado, se llevó a cabo, especialmente, a través de la etnografía digital, sugerida por Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis, y Tacchi, (2019, p. 30) como una forma de investigar que considera a “[...] lo digital como parte del entorno cotidiano [...]”. No obstante, dichas adaptaciones no han eliminado del todo el contacto presencial con los casos estudiados y sus propuestas de diseño moda, una vez que abiertas las fronteras internacionales y eliminadas las restricciones implementadas para la contención de la covid-19, hubo momentos de interacción *in situ*, en los casos de Camilo Albanez y Mauricio Cabrera. Por otro lado, hay que tener en cuenta que las experiencias aquí analizadas están muy presentes en los medios digitales, a través de los

cuales Camilo, Vicenta y Mauricio exponen al mundo sus creaciones. En tales medios es donde también mantienen una constante interacción con las personas que usan sus propuestas y siguen sus perfiles, especialmente en Instagram, de donde se sacaron las imágenes que componen los paneles visuales. Eso fue fundamental para la incorporación de los ajustes señalados, a partir del año 2020 cuando se empezó el trabajo de campo propiamente dicho. Sin embargo, considero importante mencionar que el desarrollo de esta etnografía digital, en función del contexto, fue una labor bastante compleja y llena de altibajos, incluso por temas personales y de carácter psicológico a raíz de todo el contexto.

La distancia con las personas entrevistadas, la dificultad para concretar gran parte de las entrevistas, el tiempo para conciliar estudios y enseñanza, ambos virtuales, la soledad ya conocida del proceso de investigación, sobre la cual se añade la soledad de vivir una cuarentena lejos de las personas que siempre fueron mi soporte, la depresión y otros temas de salud, la inexistencia de una beca que permitiera una mayor dedicación a los estudios. Todo esto, en conjunto con la tarea de adaptarse a otro país, otra cultura, otra lengua, otras formas de existir, de pensar y accionar, además de la sorpresa de una pandemia, hicieron de esta etnografía un trabajo, por veces, intrincado y difícil, sobre todo en un ámbito personal. Ante lo expuesto, procedí con algunas adaptaciones en la metodología para ingresar al campo de manera acertada, enfocando la labor de investigación en lo digital, eso sin descartar la posibilidad de un proceso híbrido: entre lo virtual y lo presencial. Por ende, antes de llegar a los casos analizados, contacté a algunas amistades de Colombia, México, Chile, Bolivia, Perú y Argentina como un intento inicial por mapear propuestas de diseño desplazadas de la norma en América Latina. Pero las respuestas fueron negativas, en su mayoría, es decir: las marcas, proyectos o profesionales que trabajan con lo que estoy llamando de una moda disidente, constituida desde experiencias *queer*, son una minoría y no tienen el mismo alcance de la moda heterocentrada. Lo que para este estudio tiene una razón central: la marginalidad de esta moda que no se identifica con los patrones hegemónicos de la masculinidad y la feminidad. El

tema es que dichas marcas o profesionales no suelen tener la misma visibilidad de marcas heterocentradas, por lo que ubicarlas no es siempre una tarea sencilla. No obstante, la lista de profesionales que proponen un tipo de moda alineada a lo que considero como experiencia *queer* no es del todo pequeña, y reconozco a través de este estudio, que existen distintos enfoques, perspectivas y experiencias desde el diseño, que resultan en propuestas que no se sujetan a lo binario del género.

Por este motivo, considero cada caso como una propuesta en sí misma, porque no se repiten, porque no se reproducen y porque no se difunden del mismo modo que la moda de matriz colonial. Razón por la que me detengo al análisis de tres propuestas puntuales, una de Sao Paulo, otra de Buenos Aires y otra de Lima, cada caso con sus particularidades y unas cuantas características en común y que no eliminan las contradicciones, sino más bien las incorporan en los discursos verbales e imagéticos. Una de las limitaciones encontradas en este estudio fue la cantidad de entrevistas realizadas, como antes mencionado, una vez que cada entrevista tuvo una temporalidad limitada a la disponibilidad de las personas entrevistadas, a las preguntas planteadas y a los diálogos mediados por la pantalla de teléfonos celulares y de computadoras. Sin embargo, eso no afectó la calidad del estudio, ya que las entrevistas fueron suficientes para la obtención de los resultados esperados, con suficientes informaciones recolectadas en las conversaciones, tanto virtuales como presenciales. Esas entrevistas fueron analizadas a la par con las imágenes, lo que condujo a una etnografía fuera de los parámetros comúnmente utilizados en la antropología. Elaborar paneles visuales fue, también, una forma de ensamblar, de algún modo, técnicas de análisis habituales a los estudios de moda con las técnicas empleadas por estudios de etnografía. Por otro lado, algunas interacciones se dieron a través de Instagram y Whatsapp, aunque la observación participante, en este caso, estuvo principalmente orientada a las interacciones e imágenes compartidas en Instagram. Al final del 2022, por la dificultad de coincidir virtualmente con Camilo, para cerrar las entrevistas, decidí ir a Buenos Aires, donde pude asistir a uno de sus desfiles, visitar su taller, conocer algunas de

las personas con las que establece vínculos de amistad. Asistir al desfile de Albanéz y a la presentación de la colección de Macalo, el 2022, fueron unos de los momentos clave de este estudio, con una posibilidad de intercambio y establecimiento de conexiones fuera del espacio académico, de ser parte de ello y sentir la atmósfera alrededor de esa moda disidente, con sus performatividades desplazadas de la norma.

Estructura de los Capítulos

Como resultado del trabajo de investigación, esta tesis está organizada en seis capítulos, si consideramos a este primer capítulo de *Introducción* y la última parte del texto, que corresponde a las *Consideraciones Finales*. En esta *Introducción* he desarrollado el tema de investigación, con su debido desglose, desde el problema, con las preguntas de investigación, los objetivos, el diseño metodológico y la exposición de los casos estudiados y las razones por las cuales he elegido a cada propuesta. Los cuatro capítulos centrales corresponden al marco teórico y a los análisis, respectivamente, de modo que los capítulos I y II constituyen el marco teórico, mientras los capítulos III y IV dicen respecto a los análisis de las propuestas. El capítulo I, titulado *El Sur Global y una perspectiva queer decolonial en el contexto postcolonial*, trata de establecer algunas conexiones teóricas entre los estudios de género y la colonialidad de poder, desde una perspectiva *queer* que, aquí, se desarrolla con la contribución de los estudios poscoloniales y del pensamiento decolonial. Así, dicho capítulo toma a los límites del género binario, la racialidad y su interseccionalidad con la clase económica, en Latinoamérica, como el resultado de la colonialidad del poder, puesta en marcha desde la expansión colonial europea, una empresa moderna y el primer momento de la globalización, si seguimos las lecturas de Quijano (2014). En este sentido, la teoría *queer* es comprendida como una rama de los estudios de género que rechaza los límites impuestos por la colonialidad, siendo que entre estos está: lo binario del género, de la sexualidad reproductiva como un mandato, las normas propiamente dichas y toda serie de patrones subalternizantes vigentes desde la colonización. La teoría *queer* funciona, en este caso, como un marco de análisis para pensar formas de

existir y expresarse desplazadas de las heteronormas, las performatividades, experiencias y emociones no normativas que son transformadas con y a través de una moda disidente.

Por consiguiente, en el capítulo II, llamado *La moda y la colonialidad del poder*, son trazados algunos cruces que considero fundamentales a la comprensión del problema de la moda, moderna y de matriz eurocentrada, para el contexto de América Latina, que luego ha permitido aterrizar en cada caso sudamericano analizado. En dicho capítulo, que también compone el marco teórico, parto de la noción de moda como un modelo de difusión basado en la imitación, más allá de su versión industrial. Eso no implica, no obstante, haber descartado la industria y los medios de producción capitalistas que utiliza la moda contemporánea, a partir de su industrialización. Se percibe, en dicho capítulo, un acercamiento casi inevitable con la historia de la moda, como una disciplina de origen colonial. Una manera de exponer algunas de las relaciones problemáticas que esta mantiene con la modernidad europea, difundida en nuestro territorio a través de la colonización. El género, la raza y la clase social pertenecen a este entramado que no es, de ningún modo, un intento por escribir una historia unívoca de la moda como un fenómeno moderno. Ya en el capítulo III, *Crear moda desde y con experiencias anti-cisterna*, es presentada la primera parte de los análisis de las propuestas elegidas, tomando la desidentificación de cada propuesta respecto a la moda *cistémica*, antes expuesta en el capítulo II, como uno de los ejes centrales de estos análisis. Con base en el trabajo de campo, considero que cada propuesta estudiada se desidentifica con la moda, mientras pone en marcha una acción de crear desde la experiencia *queer* que es, a su vez, un tipo de experiencia desplazada de la norma y, por tanto, abyecta, insubordinada y subversiva. En este punto son identificadas algunas de las contradicciones que componen la misma labor de crear desde este lugar *inter-medio*, del que nos habla Homi Bhabha (2002): como el sentimiento de no pertenecer a la moda y, al mismo tiempo, ser parte de ella.

El capítulo IV, *Re-ciclar y transformar la moda*, aborda la creación de moda desde una postura política que es impulsada por un deseo de transformación. Esa moda rompe los

acuerdos heterocentros por medio del *re-ciclaje*, o de lo que Vicenta llama de transmutación textil, una tecnología travesti de creación desplazada de la norma y de la moda como una disciplina eurocentrada. Tal capítulo ha sido escrito a partir de la identificación de los cruces visibles en los tres casos analizados y sus propuestas creativas, que no corresponden a la temporalidad de la moda de matriz moderna y, por ende, no cumplen con las funciones establecidas para las prendas desde la empresa colonial, que impuso formas de vivir limitadas a las heteronormas. También fueron considerados, en el referido capítulo, a los afectos y a las emociones identificadas como algunos de los agentes que participan de la creación de las propuestas analizadas. Como forma de cerrar esta investigación, en el capítulo dedicado a las *Consideraciones finales*, trato de tejer algunas conclusiones respecto a los análisis elaborados en los capítulos III y IV de esta tesis, considerando los objetivos como punto central para la exposición final de los resultados. Sin la intención de presentar conclusiones definitivas sobre el tema aquí discutido, he buscado, en las consideraciones finales, trazar algunas *líneas de fuga* que puedan abrir otras conversaciones respecto a la moda de esta parte del Sur Global. Dicho esto, a partir de la siguiente página, empezamos el recorrido teórico y conceptual que luego servirá como base para los análisis del trabajo de campo realizado.

CAPÍTULO I

El Sur Global y Una Perspectiva *Queer* Decolonial en el Contexto Postcolonial

Mirar a la moda del Sur Global a través de una perspectiva *queer*, con el aporte de los estudios subalternos, postcoloniales y del pensamiento decolonial, puede ser un ejercicio provechoso, al menos en parte, para la deconstrucción de los límites binarios instituidos a partir de la modernidad. Para ello, se debe tener en cuenta que la moda, y lo que a ella esté vinculado, se relaciona a los actos y gestos performativos que conforman el género, como una categoría distinta al sexo (Butler, 2013) y que, a su vez, se entrecruza de modo interseccional con otras categorías como la raza y la clase social (Crenshaw, 2012). En el territorio que hoy conocemos como América Latina, tales límites se instauraron desde la puesta en marcha del proceso colonial (Quijano, 2014). De este modo, la relación que tenemos con el género, la sexualidad y la clase son resultados de un largo proceso de dominación que tiene sus orígenes en la modernidad, la cual está directamente conectada a la colonialidad, según Aníbal Quijano (2014). Eso se ve reflejado, por ejemplo, en el modo como nos vestimos, en cómo pensamos la moda y su conexión con el cuerpo, además de las dinámicas que se establecieron en los ámbitos sociales y culturales desde la colonización. Por ende, la idea de una teoría *queer* combinada con una mirada decolonial se debe al cruce inevitable entre los dilemas comunes a ambas ramas de conocimiento, y los desafíos que estas comparten, si imaginamos a los límites binarios del género, del sexo y de la sexualidad como un producto de la colonialidad. De un lado, se asume que los problemas relativos al género tienen una matriz colonial, por lo que se entiende que los estudios *queer* deben rechazar cualquier complicidad con la colonialidad del poder, sugerida Quijano (2014). Por otro, la combinación de ambas perspectivas puede ofrecernos estrategias capaces de satisfacer demandas colectivas por deconstruir la persistencia de los patrones coloniales que siguen vigentes en el mundo contemporáneo. Si bien, estamos hablando de dos marcos teóricos distintos, el pensamiento decolonial y la teoría *queer* tienen en común el intento de hacer emerger las voces subalternas (Spivak, 2010) que,

en el caso de este estudio, son voces no heterocentradas y que están ubicadas en el Sur Global.

Una teoría *queer* combinada con el pensamiento decolonial conlleva, también, una búsqueda por deshacer los márgenes impuestos por el régimen colonial-capitalista, del que nos habla Suely Rolnik (2019), permitiéndonos imaginar otras formas posibles de existir en el mundo, más allá de los binarismos subalternizantes establecidos desde la colonización. Búsqueda que la moda latinoamericana, o sudamericana, si consideramos a este estudio en específico, aún no ha logrado emprender debido a que se mantiene vinculada a un pensamiento excesivamente hetero y eurocentrado, lo que también resulta en un visible clasismo y una incontestable blanquitud (Haehnel, 2019). Rolnik (2019) piensa las consecuencias de este régimen, instaurado con la colonización de *América*, sobre el inconsciente contemporáneo, lo que ha venido sofisticándose en el trascurso histórico, hasta la ampliación de movimientos de extrema derecha a nivel global. Además de la vinculación entre teoría *queer* con una perspectiva decolonial, se está tomando en cuenta a la contribución de los estudios postcoloniales y subalternos, que nos permiten, quizás de manera menos utópica que los estudios decoloniales, imaginar discursos y prácticas que también ponen en crisis las relaciones de poder instituidas por los procesos coloniales de diferentes contextos. Hasta cierto punto, William J. Spurlin (2001) propone algo similar en su artículo: *Broadening Postcolonial Studies/Decolonizing Queer Studies: Emerging "Queer" Identities and Cultural in Southern Africa*, al combinar ambas ramas de estudios para pensar las identidades disidentes en Sudáfrica, permitiendo emerger prácticas y discursos borrados por la *historia*. Una *historia* escrita por y para *occidentales*, como nos afirma Dipesh Chakrabarty (1992). Pese a la diferencia entre los estudios decoloniales y los estudios postcoloniales, aquí ambos son empleados de manera complementaria, como una crítica a la dominación llevada a cabo por la instauración de la colonialidad del poder (Quijano, 2014), especialmente respecto al género y otras categorías interseccionales (Crenshaw, 2012). De modo parecido, aquí, una apropiación

del pensamiento subalterno, del que nos habla Spivak (2010), funciona como una manera de ubicarnos en un entramado que posee innumerables centros y márgenes.

Lugones (2008, p. 82) afirma que, si bien la colonialidad nos ha impuesto una raza y un género, “[...] no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso. El proceso es binario, dicotómico y jerárquico”. Con eso se puede decir, volviendo a Spivak (2010), que no toda identidad latinoamericana debe ser leída como subalterna, porque la misma distribución de las jerarquías ocurre de modo heterogéneo, en un entramado complejo de relaciones de poder, dentro de lo que Lugones (2008, p. 77) denomina “el sistema moderno-colonial de género”. Spivak (2010), adoptando el concepto gramsciano de subalternidad, considera que no hay una clase, o conjunto de personas, que sea homogénea y que se pueda llamar de subalterna en definitivo, porque no se trata de una categoría uniforme de sujetos agrupados por una misma opresión. Teniendo esto en mente, mientras Spivak (2010) observa que las mujeres del contexto postcolonial son doblemente subalternizadas, por la posición que ocupan en nuestra sociedad patriarcal. Anzaldúa (2004, p. 75) afirma que: “La mujer está en lo más bajo de la escala un peldaño por encima de los desviados”. No obstante, habrá que tomar en cuenta los privilegios que gozan los sujetos alineados a la *homonormatividad* de la que nos hablan Falconí, Castellanos y Viteri (2014): un conjunto de prácticas y discursos que normalizan y normatizan la homosexualidad, muchas veces con base en valores neoliberales. Es decir, no toda persona *no-heterosexual* debe ser considerada subalterna, sobre todo si esta es un hombre, cisgénero, blanco y que pertenezca a una clase económicamente privilegiada. Por consiguiente, Lugones (2008, p. 79), ampliando las posibilidades teóricas abarcadas por la colonialidad propuesta por Quijano, dice que: “La invención de la «raza» es un giro profundo, un pivotear el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación”. La colonialidad, este “[...] patrón de poder hoy mundialmente hegemónico” (Quijano, 2014, p. 777), interviene en nuestras experiencias como un marcador de diferencias, imponiéndonos límites y jerarquías. Quijano (2014, p.778)

considera que “[...] la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros”.

La clasificación de las identidades bajo la noción de raza es, según Quijano (2014, p. 777), “[...] una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo”. El autor presenta, a modo de crítica, la raza como una categoría discursiva, basada en ciertos rasgos étnicos, a servicio de la dominación del continente americano, que luego se extendió a otros territorios del globo terrestre. Quijano (2014, p. 778) considera que “[...] términos como español y portugués, y más tarde europeo, que hasta entonces indicaban solamente procedencia geográfica o país de origen, desde entonces cobraron también, en referencia a las nuevas identidades, una connotación racial”. Por eso decimos que los sujetos, en lugar de tener una raza propiamente dicha, fueron *racializados*, a través de un largo proceso que tiene lo binario como estructura de base. Citando a Quijano, Pereira (2019, p. 47) menciona que “[...] la teoría queer se encuentra con el pensamiento decolonial, que es una perspectiva crítica de la "colonialidad del poder" [...]”⁶. Para Pereira (2019, p. 64): “En esta parte del mundo, la condición de ser queer es, igualmente, la de ser decolonial”⁷. Para el autor, la combinación de estudios decoloniales con la teoría *queer* es fecunda porque ambas producciones de conocimiento “[...] no son modos de pensamiento cerrados en sí mismos, sino movimientos de apertura hacia los Otros, de inserción de otras-teorías y otras formas de pensar y de ser”⁸, reflexiona Pereira (2019, p. 6). Además de ello, el autor propone que la fuerza generada por la combinación entre estas ramas

⁶ Traducido de: “[...] queer theory encounters decolonial thinking, which is a critical perspective on the “coloniality of power” [...]”.

⁷ Traducido de: “In this part of the world, the condition of being queer is, equally, one of being decolonial”.

⁸ Traducido de: “[...] they are not modes of thought closed unto themselves, but rather movements of opening toward Others, of the insertion of other-theories and other forms of thinking and being.”

de estudios, en especial aquellos dedicados a la decolonialidad y a la crítica postcolonial, está en “[...] romper con la hegemonía eurocéntrica y sacar el máximo partido de los conceptos allí formulados”⁹ (Pereira, 2019, p. 25).

Teoría *Queer*: las Fronteras, la Desviación y la Abyección

Nacida como crítica a los problemas que devienen de las normas heterocentradas (Butler, 2013), que imponen formas de vivir limitadas a un modelo basado en la reproducción compulsoria de las mismas, la teoría *queer* se origina sobre todo de los estudios feministas del siglo XX. El marco teórico que la compone está conformado por textos de distintas áreas y suele, muy a menudo, estar vinculado al post-estructuralismo que cuestiona la imaginada estabilidad de las identidades. En las bases teóricas de esta rama de los estudios de género está Michel Foucault (2014), quien en su *Historia de la Sexualidad* nos ofrece algunos de los conceptos clave empleados en la teoría *queer*, especialmente en el primer volumen de dicha historia. Su contribución para los estudios de género y para la teoría *queer* se debe a los análisis que su genealogía inauguró con respecto a los discursos que culminan en las interdicciones de género y sexualidad. Ahí se encuentra la relación entre saber y poder que constituye el biopoder que rige la vida cotidiana y los cuerpos que en ella se encuentran. Aunque la producción intelectual de Foucault, al igual que la de muchos de los referentes que conforman la teoría *queer*, sea anterior al surgimiento de esta como una teoría propiamente dicha; en la última década del siglo XX, tales conocimientos siguen teniendo una importancia indudable para la formulación de críticas a los problemas relacionados al género, a la sexualidad, a la raza y a la clase social. Si la teoría *queer* recibe este nombre al comienzo de los años 1990, es precisamente para resignificar el término, antes empleado de forma despectiva, como una ofensa a las identidades y expresiones de género y sexualidades no

⁹ Traducido de: “[...] breaking with Eurocentric hegemony and making the most of the concepts formulated there”

normatizadas, es decir: aquellas que no están en conformidad con los patrones heterocentrosados.

Miskolci (2009) recuerda que el término fue usado por primera vez por Teresa de Lauretis, en una conferencia en California, para poner en contraste los estudios *gays* y *lésbicos*, de aquel entonces, con lo que ella estaba considerando como nuevo: una *teoría queer*. Eso se debe a que, mientras los estudios *gays* y *lésbicos* se basaban en la identidad como un dato positivo y de afirmación política, ante demandas sociales que requieren dicha afirmación, la teoría *queer* nació como un intento por poner en tela de juicio los procesos que conforman a las subjetividades y los regímenes normalizadores que constituyen los sujetos. Es necesario tener en cuenta que la teoría *queer*, como bien menciona Miskolci (2009), en la cuarta nota a pie de página de su artículo, no está en contra de los estudios y de las políticas de afirmación, sino que presenta nuevas perspectivas críticas con respecto a las identidades y los patrones que las constituyen, para permitir otras estrategias que tengan como finalidad romper la hegemonía de las normas heterocentrosadas y sus binarismos. De este modo, la teoría *queer* adopta de Foucault (2007, p. 57) la noción de norma, como “[...] un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder”, para luego proponer salidas antinorma. Eso equivale a reconocer que todo sujeto está, ya desde su nacimiento, constituido con base en los preceptos de la norma y del saber/poder, sea por la asignación de un nombre, de un sexo, de un género, de una raza, de una nacionalidad, etc. Foucault (2007, p. 57) haciendo referencia a Georges Canguilhem¹⁰ dice que, “[...] la norma trae aparejados a la vez un principio de calificación y un principio de corrección. Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo”.

¹⁰ Foucault (2007) cita la publicación *Le Normal et le Pathologique*, del año 1972.

Por ende, la norma es codependiente del saber/poder y termina por poner en acción el biopoder que interviene y controla los cuerpos, en todos los aspectos de la vida cotidiana, tomando a la sexualidad como un dispositivo para control poblacional, desde un principio burgués. El biopoder es, entonces, el poder ejercido sobre el cuerpo social por medio de la disciplina que, a su vez, es llevada a cabo mediante la escuela, el ejército y la familia; y de las regulaciones poblacionales en términos demográficos, económicos, etc. Foucault (2007, 2014) sugiere que la relación entre saber y poder es la que establece discursivamente lo que es considerado normal o anormal, para actuar como norma social capaz de generar márgenes y exclusiones. Es a través de este dispositivo que los cuerpos, y todo lo que está vinculado a ellos, son controlados bajo la idea de que existe una normalidad en oposición a una anormalidad, cuya categorización nace en el siglo XIX a partir de textos como el de Heinrich Kaan en su *Psychopathia sexualis*, publicada originalmente en 1844, o el de Richard von Krafft-Ebing, de 1886, también titulado *Psychopathia sexualis* (Foucault, 2007, 2014). En síntesis, son los discursos jurídicos y médicos los que constituyen el saber/poder que recae sobre los cuerpos, atribuyendo a ellos formas normalizadas de existir. Tales discursos tuvieron como resultado la puesta en marcha de nuevas relaciones de dominación, evidentemente asimétricas, como efecto de una especie de hegemonía de la normalidad. Ya en los años 1990, con la publicación original en inglés de *El Género en Disputa*, Butler (2013) presenta una nueva perspectiva a los estudios de género, sobre la base de los estudios feministas del siglo XX, proponiendo formas de subvertir las identidades de género heterocentradas. Butler (2013), además, propone conceptos clave para entender el poder ejercido sobre los cuerpos a partir del género, como es la noción bastante difundida de performatividad.

El texto de Butler (2013) se convirtió en uno de los marcos iniciales de la teoría *queer*, aunque este término no haya sido empleado en tal publicación. A partir del mismo pasamos a considerar que las normas están instauradas desde una matriz heterocentrada que impone compulsoriamente la heterosexualidad. En otras palabras, la heterosexualidad es asumida

como el único camino posible a partir del cual no solamente la sexualidad, sino también el género, está circunscrita. La autora considera la existencia de una inteligibilidad constituida a través de la continuidad entre sexo, género y deseo, con base en el estado compulsorio de heterosexualidad. Es esa continuidad la que está socialmente aceptada como normal, estableciendo reglas que suponen que los sujetos solo pueden ser machos o hembras (sexo), masculinos o femeninos (género), en conformidad a un determinado sexo que es asignado al nacimiento, además de tener un deseo (sexualidad) dirigido a un cuerpo cuyo sexo/género es opuesto al suyo. Esto es parte del orden binario que rige las normas que personifican a las identidades, de modo que solo se puede existir de forma autónoma y con dignidad en función de una presunta normalidad, cuyo nombramiento se dio en el siglo XIX. Partiendo de tal continuidad, instaurada por las normas heterocentradas, son creados los centros y los márgenes sociales que dicen respecto al género, al sexo y a la sexualidad. Por consiguiente, las identidades y los cuerpos discontinuos, aquellos que son interpretados como abyectos o anormales, en contraste con una presunta normalidad, son empujados a los márgenes de nuestras sociedades. Hay que reconocer que la inteligibilidad heterocentrada tiene como efecto una búsqueda por eliminar la multiplicidad de cuerpos e identidades existentes, más allá de la norma. Además de establecer formas normalizadas y bastante estrictas de ser hombre o mujer, dentro de un patrón que exige lo binario como regla. La reproducción cotidiana de estos patrones, antes señalados, es lo que mantiene vivas las normas heterocentradas, según subraya Butler (2013) en sus análisis.

La noción de performatividad planteada por Butler (2013) es, quizás, una de sus mayores contribuciones a los estudios de género y en especial a la teoría *queer*, poniendo en evidencia los actos y gestos que son repetidos cotidianamente, en función de normas cuya matriz es heterocentrada. Hago hincapié en la teoría *queer*, porque la performatividad es justamente uno de los conceptos fundamentales para pensar el género como la reproducción *ad continuum* de patrones binarios, cuya materialidad resulta de una mimesis imaginada entre

una identidad de género y un cuerpo sexualizado, sin tener un orden natural que lo justifique. Diana Taylor (2011) señala que la performatividad sugerida por Butler es distinta a otras nociones, como la performance, de modo que el marco adoptado por ella para lo que es el carácter performativo es difícil de ser identificado. Eso porque, según Taylor (2011, p. 24) para Butler, “[...] el proceso de socialización por el cual nociones como género e identidad sexual o racial se producen a través de prácticas regulatorias y citacionales no es evidente porque el mismo proceso de normalización lo ha invisibilizado”. En otras palabras, para Butler (2013, p. 39) “[...] la identidad de género – entendida como una relación entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo – [...]”¹¹ es constituida de actos y gestos performativos que son reproducidos constantemente por los sujetos, teniendo como base un amplio conjunto de normas cuyo origen no puede ser ubicado. Según Butler (2013, p. 59):

El género es la estilización repetida del cuerpo, un conjunto de actos repetidos en el interior de una estructura reguladora altamente rígida, la cual se cristaliza en el tiempo para producir la apariencia de una sustancia, de una clase natural del ser¹².

Eso quiere decir que no existe un prototipo original capaz de servir como modelo de feminidad o masculinidad, sino que la misma acción performativa debe ser constantemente repetida, para mantener en funcionamiento las normas heterocentradas, bajo la amenaza de una *anormalidad abyecta*. Dicha búsqueda por mantener una presunta normalidad, a través de la continuidad entre sexo, género y deseo, hace que los sujetos reproduzcan patrones binarios a diario, desde la elección de indumentarias y accesorios relacionados a un determinado género inteligible (macho/masculino, hembra/femenina), hasta la manera de hablar, el contenido de lo que hablan, sus gestos, etc. A este respecto, Norma Fuller (2018) propone que

¹¹ Traducido de “[...] a identidade de gênero - entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo [...]”

¹² Traducido de: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.”

las identidades masculinas en el Perú se constituyen a través de rechazo a lo femenino, lo que también se acerca a la posibilidad de no ser heterosexual y, por lo tanto, ser abyecto. La autora pone énfasis en el rechazo de un determinado sujeto, en este caso masculino, a lo que vendría a ser su género opuesto, como forma de evitar cualquier identificación a lo abyecto. A su vez, Preciado (2002) sugiere pensar la existencia de un carácter prostético del sistema sexo/género en el que el género es anterior al sexo y el dildo es anterior al pene. Así, en su ejercicio, Preciado (2002) comprende que la búsqueda por pertenecer a un género binario en específico, como la mimesis de una supuesta feminidad o masculinidad biológica, es una acción prostética que no encuentra un modelo original que pueda ser ubicado en el tiempo. En este sentido, el dildo sería la versión plástica ideal del órgano reproductivo masculino que serviría como norma o, en todo caso, como parámetro para la versión *natural* del pene. Por ende, el mismo cuerpo estaría constituido bajo estándares que no son naturales, porque la naturaleza no tiene la misma regularidad formal que tiene un dildo. Por ello, el autor propone un rompimiento del modelo mimético, comúnmente adoptado por los estudios de género, de modo que, para Preciado (2002, p. 25):

El género se parece al dildo. Porque los dos pasan de la imitación. Su plasticidad carnal desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio, entre los órganos sexuales y las prácticas del sexo.

Por consiguiente, el género no puede ser considerado como la simple imitación del sexo, como si el sexo fuese un dato biológico previo sobre el cual se constituyen miméticamente los géneros binarios. Eso no elimina, de ningún modo, la materialidad del sexo, pero no es posible afirmar que la materialidad de los cuerpos esté limitada a una condición binaria (Butler, 2015), como nos hace creer el régimen biopolítico en el que vivimos. Para Fuller (2018, p. 28) “Lo que es ser hombre o mujer no son elaboraciones sobre hechos biológicos ya dados, sino que son productos de un amplio proceso de elaboración cultural”. Es en la esfera

cultural y social que se desarrollan las relaciones de saber/poder enlazadas a las normas, conforme nos propone Foucault (2014), dentro de un orden que es, antes que nada, discursivo. Evidentemente, como ya nos había señalado Foucault (2014), los discursos tienen una historia, sobre la cual, según Butler (2015) se funda la performatividad que, a su vez, es anterior a los sujetos *per se* y cuya reproducción hace parecer que los sujetos tienen total dominio sobre sí, sobre lo que hacen y sobre lo que dicen:

Esta visión de la performatividad implica que el discurso tiene una historia que no solamente precede, sino que además condiciona sus usos contemporáneos y que esta historia le quita efectivamente su carácter central a la visión presentista del sujeto según la cual éste es el origen o el propietario exclusivo de lo que se dice. (Butler, 2015, p. 319)

Acto seguido, hay una diferencia que necesita ser considerada entre las nociones de performance y performatividad, según el marco teórico adoptado y de acuerdo a los sujetos y prácticas sobre las cuales se está hablando. A este respecto, Taylor (2011, p. 24) examina que “[...] el uso de los términos *performativo* y *performatividad* no remite a una cualidad (o adjetivo) de performance (como en el caso, por ejemplo, de un evento performativo, es decir, que incluye elementos teatrales) sino a una propiedad del discurso”. En otras palabras, y tomando a Butler (2013) como referente, la performatividad puede ser considerada como un conjunto de prácticas que se establece repetidamente a partir de una norma. Son esas prácticas las que constituyen el género y, en partes, el sexo de los sujetos, siempre en conformidad a la continuidad anteriormente mencionada. De esa manera, la performatividad pensada por Butler (2013) no es una acción deliberada e individual, como ocurre en el caso de la performance, ni es la simulación o la representación de algo, en un tiempo y espacio específicos. En síntesis, la performatividad es la reproducción de género idealizado que se basa en determinado patrón hegemónico heteronormativo que, sin embargo, puede ser subvertido como nos recuerda la autora. Por ende, para Butler (2013), la heteronorma solo puede mantenerse en función de su

repetición en el cotidiano, o la *re-producción* constante de actos y gestos performativos que, a su vez, no tienen un modelo original que pueda ser certificado. Si bien, el género es una elaboración que puede tener distintas formas o expresiones, según la cultura o sociedad en la cual están insertados los sujetos (Fuller, 2018). Por consiguiente, la noción bastante controversial de un libre albedrío se ve reducida a patrones que, en la mayoría de los casos, están limitados a lo binario. Romper, o simplemente no corresponder a dicha continuidad implica subvertir dicho orden binario y la heteronorma, aunque por momentos, como sugiere Butler (2013) a través del ejemplo de la *drag queen*: esa sí una performance.

En efecto, estamos frente a "[...] una teoría que se opone a las heteroepistemologías que dominan la producción científica"¹³, en palabras de Pereira (2019, p. 47). La teoría *queer* es, por excelencia, una teoría de la anormalidad, de la abyección, una teoría marginal o una "baja teoría", como lo propone Halberstam (2018, p. 14), adoptando y adaptando el término usado por Stuart Hall para pensar esta teoría. Según Pereira (2019), citando a Sedgwick¹⁴, *queer* tendría en portugués, o al español en nuestro caso, un sentido que podría traducirse como raro, ridículo, extraordinario o excéntrico. Es una expresión adoptada desde su uso peyorativo, en lengua inglesa, como fuerza de resistencia a la vergüenza impuesta a los cuerpos que escapan de los patrones heterocentros de nuestras sociedades. Hocquenghem (2009, p. 62), hablando específicamente de la homosexualidad, considera que la vergüenza está enmarcada por el problema de la confesión, no limitando esa confesión al ámbito religioso. En otras palabras, podríamos decir que la vergüenza es originada de las relaciones de saber poder de que nos habla Foucault (2014). Desde su experiencia, Gloria Anzaldúa (2004, p. 72) recuerda el rechazo sufrido como persona que habita estos espacios inciertos de la abyección: "Cada pedacito de confianza en mí misma que laboriosamente lograba reunir, recibía una paliza diaria. No había nada en mí que mi cultura aprobara", dice la autora haciendo referencia

¹³ Traducido de: "[...] a theory that opposes itself to the hetero epistemologies that dominate scientific production."

¹⁴ Sedgwick, E. K. (1993). *Tendencies*. Durham and London: Duke University Press.

a su niñez, racializada y no sujeta a las normas. Por su parte, Sedgwick (1999, p. 202) piensa la potencia política que tiene el término *queer*, “[...] debido a que, lejos de estar disociado de la escena infantil de la vergüenza, inaugura esa escena como una fuente casi inextinguible de energía transformacional”. En este sentido, Halberstam (2018) propone que la teoría *queer* permite formas más creativas de ser y existir, incluso de producir conocimiento, coincidiendo en partes con lo que sugiere Sedgwick (1999), para quien la fuerza de tal teoría está en su poder de transformación. Así, Sedgwick (1999, p. 202) dice que:

Hay una tendencia fuerte, creo, en señalar que el subtítulo de cualquier política verdaderamente *queer* (¿quizá opuesta a la *gay*?) debería ser igual al que Erving Goffman dió a su libro: *Notas sobre la Administración de una Identidad Echada a Perder. Pero más que su administración: su fuerza experimental, creativa, performativa.* Esa energía transformacional evocada por Sedgwick (1999) es también una forma de resistencia, porque donde hay cualquier tipo de relaciones de poder hay resistencia, nos diría Foucault (2014). Eso nos sirve como base para pensar la teoría *queer* como una teoría que se ocupa de toda energía transformacional antinorma, en las esferas subjetivas y/o colectivas, como modos de resistir, romper y rechazar los límites de nuestras culturas heterocentradas, con sus centros y márgenes. Dicho de otro modo, la teoría *queer* es una teoría de la abyección que asume la desviación como una potencia política para poner en crisis el estatus compulsorio del género (Butler, 2013). Para Anzaldúa (2004) la desviación es condenada por la mayoría de las sociedades, por lo que apropiarse de ella es un acto político de considerable valentía. Butler (2015, p. 320) considera el término *queer* como un tipo de resistencia que no puede dejar de ser colectivo y que, además, deberá seguir siendo “[...] un término que nunca fue poseído plenamente, sino que siempre y únicamente se retoma, se tuerce, se "desvía" [*queer*] de un uso anterior y se orienta hacia propósitos políticos apremiantes y expansivos”. Es esa capacidad de expansión y de transformación de la teoría *queer* que permite a esta establecer otras conexiones, otras traducciones e interpretaciones, mismo que se haya originado en el

Norte Global. A raíz de eso, Pereira (2019, p. 43) propone que la teoría *queer* es una especie de teoría en movimiento, capaz de abrirse a otros conocimientos y experiencias, “[...] experiencias que señalan las diferencias de cuerpos, formas de agencia, mediadores y subjetividades [...]”¹⁵ que terminan por afectar la misma teoría que, a su vez, sigue en expansión. Por consiguiente, Pereira (2019, p. 43) sugiere que, más allá de ser una teoría nombrada con un término en inglés, difícil de traducirse, “[...] en lugar de señalar un proceso de asimetría consustanciada dentro de un abrumador Eurocentrismo, la expresión podría representar una resistencia a simples traducciones”¹⁶. Siguiendo los pasos de Anzaldúa (2016, p. 36), se puede imaginar al término *queer* como parte de un nuevo idioma, como “[...] la lengua de las tierras fronterizas” que aborda en su texto.

Por ende, esa rama de los estudios de género se ocupa de subjetividades subalternas no normatizadas, o desviadas como lo plantea Anzaldúa (2004, p. 75) al señalar que estas “[...] son el espejo que refleja el miedo heterosexual de la tribu: ser diferente, ser otro y por lo tanto inferior, por lo tanto sub-humano, in-humano, no-humano”. Por otro lado, Pereira (2019, p. 24), a partir de su labor investigativa, resalta que en el caso de la teoría *queer*: “El campo semántico que implica las transiciones entre estos términos transita entre fallo, error, desviación y cruce”¹⁷. Por consiguiente, como respuesta a las *palizas diarias* (Anzaldúa, 2004), infringidas sobre las subjetividades desviadas, Sedgwick (1999, p. 208) nos presenta una noción de performatividad *queer*, como “[...] una estrategia para la producción de significado y de ser en relación con el afecto de la vergüenza y el más tardío y asociado hecho del estigma”. Dicho esto, podemos hablar de la experiencia *queer* como un conjunto de prácticas políticas antinorma, con base en acciones que son llevadas a cabo por cuerpos que rechazan los

¹⁵ Traducido de: “[...] experiences that signal the differences of bodies, forms of agency, mediators, and subjectivities [...]”

¹⁶ Traducido de: “[...] instead of signaling a process of consubstantiated asymmetry within an overpowering Eurocentrism, the expression might stand for a resistance to simple translations”.

¹⁷ Traducido de: “The semantic field that involves transitions between these terms transits between fault, error, deviation and crossing.”

códigos de la normatividad heterocentrada, como los *agenciamientos colectivos* sugeridos por Deleuze y Guattari (2020). Ambos autores proponen la idea de agenciamiento como una acción, un movimiento que se compone de agentes y agendas colectivas. Para Pereira (2019, p. 30), *queer* es tanto un adjetivo como un sustantivo, pero su capacidad transformadora está en la acción antinorma que produce, como “[...] un verbo que diseña acciones y dislocaciones arriesgadas, y que delinea múltiples trayectorias de cuerpos inestables, provisionales y escindidos”¹⁸. Por otro lado, Diego Falconí, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri (2014, p. 10) ponen en tela de juicio el anglicismo presente en el término *queer*, mas discurren que “[...] el verbo «queering» y sus múltiples y posibles traducciones («entundar», «enrarecer», «amariconar») implica transgredir tanto la heteronormatividad como la homonormatividad, expandiéndose más allá de comprensiones binarias de la sexualidad”. Esa homonormatividad de la que hablan es un conjunto de normas dispuestas sobre la homosexualidad con la finalidad de instaurar formas aceptables de identificarse como homosexual. Son los *buenos homos* criticados por Sam Bourcier (2020), aquellos que, creyentes en el capitalismo neoliberal, se encogen para circular *libremente* en nuestras sociedades heteropatriarcales.

Bourcier (2020) propone la reapropiación de los espacios heterocentrados a partir de *performances* que podríamos reconocer como *abjectas*, como un modo de *queerizar* dichos espacios. En nuestro contexto latinoamericano, esa *queerización* debería ir en contra de la colonialidad del poder instaurada a partir del proceso colonial, que es la base de nuestra relación con el género, la clase y la racialidad, según nos recuerda Lugones (2008). No obstante, existe una considerable diferencia entre la *performance* señalada por Bourcier (2020) y la noción de *performatividad queer* sugerida por Sedgwick (1999). En este sentido, la *performatividad* se refiere a un tipo de repetición no reflexiva que, en los análisis de Sedgwick (1999), se origina de la vergüenza a la que son sometidos los cuerpos que no corresponden a

¹⁸ Traducido de: “[...] a verb that designs risky actions and dislocations, and that delineates multiple trajectories of unstable, provisional, and split bodies”.

la norma. Mientras la *performance* sugerida por Bourcier (2020) consiste en una forma de actuación disidente, consciente y, por lo tanto, reflexiva que busca romper con lo establecido. Bourcier (2020) propone acciones circunscritas en un tiempo espacio determinados, a ejemplo de las performances artísticas *post-porn* sobre las cuales reflexiona, Sedgwick (1999) sugiere la *performatividad queer* como un proceso de constitución subjetiva a partir del sentimiento de vergüenza. De todas maneras, ambas nociones son distintas a la performatividad planteada por Butler (2013), ya que la autora reconoce la mimesis cotidiana de las normas heterocentradas como el componente fundamental de los actos y gestos performativos. De esa manera, para Sedgwick (1999, p. 210):

[...] el lugar de la identidad delineada por la vergüenza no determina la consistencia o el significado de esa identidad, y la raza, el género, la clase, la sexualidad, la apariencia y la disposición son sólo algunas de las construcciones sociales que la cristalizan, desarrollando a partir de este afecto originario sus estructuras particulares de expresión, creatividad, placer y lucha.

Acto seguido, a partir de performances llevadas a cabo por *artistas queer de color* en Estados Unidos, Jose Esteban Muñoz (1999) nos proporciona otra posibilidad de imaginar las subjetividades no sujetadas a las normas heterocentradas. Así, el autor propone la noción de desidentificación, como un proceso subjetivo que se encuentra fuera del marco analítico de la identificación y de la contraidentificación. Lo que nos dice Muñoz (1999) es similar a los *intersticios* sugeridos por Bhabha (2002), o las fronteras de Anzaldúa (2016), de modo que la desidentificación actúa en un lugar *inter-medio*: no es la mimesis de los patrones e identidades dominantes ni el rechazo definitivo respecto a estas. Muñoz (1999) contempla también la desidentificación como una forma de renunciar a los patrones homonormativos y la asimilación de ideales de la cultura dominante, caso de *gays blancos*, cisgénero, por ejemplo. Separada del modelo binario implantado por medio del proceso colonial, la desidentificación es contraria a la lógica de las normatividades heterocentradas y blancas, que se mantienen en el

contemporáneo. El autor toma en consideración a la desidentificación como una estrategia de supervivencia llevada a cabo por subjetividades disidentes, a través de *performances* o de *procesos performativos* de auto creación, que no se identifican con aspectos hegemónicos en términos de género, de sexualidad y de racialidad. En este caso, la premisa de la subversión antinorma ocurre en una tercera posición, en los márgenes de la identificación y de la contraidentificación, no es la asimilación de identidades y modos de vida dominantes, pero tampoco es el rechazo propiamente dicho de estas identidades y modos de vida. Más bien, la desidentificación resulta de un proceso de negociación entre la apropiación y la interpretación de elementos de la cultura dominante, blanca y heterocentrada, para subvertirla desde una especie de creación que no puede dejar de ser considerada híbrida, en el sentido presentado por Bhabha (2002) en su texto.

En cierto sentido, desidentificarse también puede ser leído como un tipo de fracaso que, en ciertas circunstancias, corresponde a no sujetarse a la economía heterocentrada. Según Hocquenghem (2009, p. 65) el éxito capitalista no permite desviación y, para ello, necesita poner en marcha una serie de normas que van de la mano con la reproducción, la familia, la iglesia, los medios de producción, etc. Halberstam (2018), citando a Barbara Ehrenreich¹⁹, nos recuerda que el éxito y el fracaso son, al fin y al cabo, resultados opuestos de condiciones estructurales históricamente instauradas. Por ende, Halberstam (2018, p. 15) afirma que el “[...] éxito es resultado de desigualdades basadas en la raza, la clase y el género” y está directamente vinculado a ideales capitalistas que, en nuestro caso, se relaciona con la colonialidad del poder (Quijano, 2014). “Bajo ciertas circunstancias, fracasar, perder, olvidar, desmontar, deshacer, no llegar a ser, no saber, puede en realidad ofrecernos formas más creativas, más cooperativas, más sorprendentes, de estar en el mundo”, sugiere Halberstam (2018, p. 14). El autor considera que: “En realidad, si el éxito requiere tanto esfuerzo, quizá el

¹⁹ Ehrenreich, B. (2009) *Bright-Sided: how the relentless pursuit of positive thinking has undermined America*. Metropolitan Books.

fracaso es más sencillo a largo plazo y ofrece recompensas distintas”, dice Halberstam (2018, p. 15). Además, el fracaso puede permitir usos subversivos y más creativos respecto a la moda de la que hablaremos en el siguiente capítulo. Eso, sin embargo, no es una tarea que se puede desarrollar de una sola vez, porque si la performatividad heterocentrada requiere repetición, rechazarla requiere un ejercicio constante que permita deshacer lo binario en lo cotidiano. Tal *queerización* demanda constantes actualizaciones que nos impiden caer en la construcción de identidades cristalizadas, lo que ocurre en el caso de los *buenos homos* criticados por Bourcier (2020). Dicho de otro modo, si el género binario depende de la repetición de actos y gestos performativos (Butler, 2013), como forma de reproducir la norma *ad continuum*, fracasar en ello, o mismo no intentarlo, puede ser una forma de subvertir la heterosexualidad compulsoria.

Desde el punto de vista de Butler (2013), la continuidad imaginada entre sexo, género y deseo constituye a las heteronormas, de modo que la discontinuidad es uno de los componentes de la experiencia *queer*, que siempre puede ser accionada cuando lo que se quiere es abandonar los límites identitarios de la heterosexualidad compulsoria. Halberstam (2018) considera a la insubordinación antidisciplinaria como una estrategia que va en contra de la idea de éxito difundida por el régimen capitalista occidental, de matriz heterocentrada. Así, ser una persona indisciplinada corresponde también a un tipo de fracaso, resultado de una desidentificación con aquellos que representan el éxito, lo que permite modos de vida más deseosos, colectivos y contrarios al pensamiento neoliberal como propone Paulo Freire (2011) en su *pedagogía de la autonomía*. Para Freire (2011), la autonomía no es individual y no tiene que ver con la falsa idea de libertad planteada por el modelo socioeconómico neoliberal, respecto al cual el autor se opone rotundamente. Autonomía y éxito son términos que aquí no funcionan como aliados, una vez que la autonomía, según Freire (2011), se construye de modo *coparticipado* y, por tanto, no puede ser alcanzada de manera individual ya que implica la participación conjunta de diferentes agentes. Ya en las *primeras palabras* de su libro, el autor critica a la maldad capitalista cuya ideología va en contra del sueño utópico de una *verdadera*

autonomía. Por consiguiente, Halberstan (2018), quien menciona a Paulo Freire y a Jacques Rancière²⁰, cuestiona a la *disciplina*, incluso en términos académicos, como una forma de adoctrinamiento que se basa, muchas veces, en el discurso hegemónico del éxito. En respuesta a dicha disciplina, Halberstan (2018) propone el fracaso, no como la pérdida o abandono de cualquier capacidad de subsistencia, sino como un modo de existir en el mundo bajo criterios contrahegemónicos. De esta manera, la experiencia *queer* se establece a partir de saberes no sometidos a la disciplina, saberes antidisciplinarios “[...] en el sentido de prácticas de conocimiento que rechazan tanto la forma como el contenido de cánones tradicionales, que pueden conducir a formas ilimitadas de especulación”, sugiere Halberstan (2018, p. 22).

Freire (2011) considera la pedagogía de la autonomía como una práctica que implica, precisamente, el pensamiento crítico, la ética, la curiosidad, el respeto a los saberes no hegemónicos y la autonomía del ser que se construye en conjunto con *otredades*. Esa producción de autonomía, que podría muy bien ser leída como un tipo de emancipación, debe tener en cuenta un posicionamiento crítico capaz de cuestionar, no solamente la supuesta estabilidad de los factores que nos constituye como sujetos, sino también la manera en que nos relacionamos (Mora, 2021). En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed (2015) propone una mirada hacia las emociones y los sentimientos, dos dimensiones que la misma autora no dicotomiza, como componentes indispensables en la constitución de subjetividades y corporeidades alrededor de una agenda. De cierto modo, Ahmed (2015) sigue el razonamiento de Sedgwick (1999), para quien la vergüenza es un elemento que constituye las identidades desplazadas de la norma, resultando en lo que ella considera como una performatividad *queer*. A partir de lo que se está reconociendo como *giro afectivo* (Liu, 2020), Víctor Mora (2021, p. 168) piensa que la teoría *queer* tiene en sus manos la posibilidad de cuestionar también “[...]”

²⁰ *El maestro ignorante*.

los modos en los que nos aproximamos afectivamente, y si podemos intervenir sobre sus normas, tiranías y condiciones, para que sean también un terreno emancipador y, en suma, sean lugares más habitables”. Para Wen Liu (2020) el afecto *queer* es, en efecto, una manera antidisciplinaria de accionar las emociones, los sentimientos e intimidades compartidas, antes marginadas. Una forma política de pensar las emociones compartidas entre las subjetividades no cooptadas por las heteronormas. Por ende, según Mora (2021) los cuerpos *queer* encarnan a ciertas emociones, a ejemplo de aquellas que provienen del rechazo o la humillación, cuerpos leídos como una especie de error o fracaso. De ese modo el cuerpo *queer* “[...] estará condicionado igualmente a habitar en el imaginario normativo un tipo de relaciones afectivas y no otras o, incluso, a la ausencia de las mismas”, sugiere Mora (2021, p. 179).

Para Mora (2021, p. 170), esa “[...] tensión que subyace es la de una necesidad de control sobre los afectos, es decir, el darles forma, nombrarlos y estructurarlos de manera reconocible y coherente”. Tal necesidad de control deviene de una inseguridad heterocentrada que se fundamenta en la ignorancia “[...] contra aquello que pueda suponer una amenaza a la *estabilidad de la forma*” (Mora, 2021, p. 177). El autor emplea términos como *conformidad* para referirse a dicha amenaza, como lo que *conforma* las identidades. Un tipo de amenaza que es reproducida constantemente en lo cotidiano a partir del miedo heteronormado a perder la forma o, en otras palabras: miedo a la constante amenaza representada por la abyección. A raíz de ello, Mora (2021, p. 179) considera que los cuerpos *queer* son “[...] convertidos en fetiche, en tabú, o situados para la mirada oculta y el tacto a escondidas, han inundado buena parte de la representación de lo queer en la cultura y el entretenimiento”. El miedo a lo abyecto ha llevado los cuerpos heterocentrosados a volverse, según Hocquenghem (2009), cuerpos maltratados por el deseo que reprimen, convirtiendo el ano en una especie de cicatriz, una marca del régimen capitalista, burgués y heterosexual. Por consiguiente, las relaciones heterocentrosadas, conformadas por tal inseguridad, el escándalo y el miedo a la pérdida de identidad están, según Mora (2021) sustentadas en una presunta idea antagónica de éxito y fracaso. De esa manera,

para Mora (2021, p. 195), la pérdida de esa forma puede ser: “Un paso de ruptura, fracaso y, a la vez, emancipación”, liberando los cuerpos de someterse a las heteronormas. Mora (2021, p. 182) propone como salida “[...] poner los afectos por delante de las obligaciones que el sistema impone para reconocernos como cuerpos”. De cierto modo, Deleuze y Guattari (2020) consideran las intensidades en lugar de las emociones. Tales intensidades, como las emociones y los afectos, son parte de los agenciamientos colectivos. Dicho de otro modo, no existe agenciamiento colectivo que no esté también compuesto por intensidades, emociones y afectos que, a su vez, configuran una red de agentes humanos y no humanos.



CAPÍTULO II

La Moda y la Colonialidad del Poder

En *Occidente*, este espacio discursivamente constituido, en el que se ha construido la modernidad (Hall, 2013), la moda funciona como uno de los engranajes componentes de una sociedad presuntamente civilizada. Aunque en este texto no se va a retomar del todo a la discusión presentada por Hall (2013), respecto a la cuestión del *Occidente y el Resto*, la idea planteada por el autor nos ayuda, en cierto sentido, a ubicar parte del problema de la moda latinoamericana y la reproducción de jerarquías instauradas por medio de ella, desde la implantación de la modernidad hasta la contemporaneidad. Los límites relacionados al género están insertos en este entramado, al igual que las demás categorías que a esta se cruzan de forma interseccional (Crenshaw, 2012). Por ello, se está tomando como punto de partida la conexión entre moda y modernidad sugerida por Gilles Lipovetsky (1990), una vez que esta coincide, en su eurocentrismo, con la colonialidad del poder planteada por Aníbal Quijano (2014). Lipovetsky (1990) propone que la moda es producto de la modernidad europea del siglo XIV, mientras Quijano (2014) relaciona la modernidad con la expansión europea a partir de la instauración del régimen colonial en América. Aquí las dos perspectivas pueden funcionar como una secuencia de hechos, históricamente ubicados: empezando por el nacimiento de la moda como un producto europeo moderno, marcado por la imitación en términos de apariencia, entre la aristocracia y la burguesía, y un mayor alejamiento entre la indumentaria masculina y femenina (Lipovetsky, 1990). Más de un siglo después, esa moda fue introducida en nuestro continente a través de la expansión del dominio colonial europeo, llevándonos a vestarnos de manera más o menos similar a los colonizadores, lo que incluye: la división binaria occidental entre la moda hecha para hombres y aquella hecha para mujeres, al igual que los ideales de clase que estaban vinculados, además, a la racialización de los cuerpos no europeos. Por consiguiente, la persistencia de tal hecho en el contemporáneo se debe a la vigencia de la colonialidad del poder (Quijano, 2014), antes mencionada.

No es difícil comprender que parte de la diferencia establecida entre colonizados y colonizadores estaba, ya desde el primer contacto entre ambos, visible a los ojos, en la superficie de los cuerpos y en la corporeidad misma de sus *agentes*, como una evidencia del proyecto *civilizatorio* que se iniciaba con la colonización. Las cartas enviadas por Pero Vaz de Caminha a Don Manuel, rey de Portugal, en el primer de mayo de 1500, son una evidencia de tal hecho. En sus cartas, Caminha (2017) nombra a cada una de las características que él había identificado en ese *Otro*, hasta entonces desconocido, que pasaría a ser llamado indígena para enmarcar una otra diferencia racial. Cosa que Caminha (2017) solo pudo hacer adoptando a él mismo y a los suyos como referente, con base en lo que para él era la norma: el *Otro* parece ser inocente, no se viste, no tiene pudor, su color de piel es distinto y, además, *nadie* lo entiende. Dicho de otro modo, los pueblos originarios de esta porción del continente que hoy conocemos como América Latina ya estaban, desde la instauración del dominio colonial, enmarcados por una dicotomía asimétrica, y evidentemente subalternizante (Spivak, 2010), que tomaba y sigue tomando a Europa como parámetro o modelo a ser seguido. Una de esas dicotomías consiste en la separación entre lo moderno y lo tradicional, diferencia que determina el nacimiento de la moda, si la pensamos como un hecho de la modernidad europea (Lipovetsky, 1990). De acuerdo con Lipovetsky (1990, p. 11), la moda está conformada por, entre otras cosas, “[...] la negación del poder inmemorial del pasado tradicional, la fiebre moderna de las novedades, la celebración del presente social”. Lo tradicional, por otro lado, mantendría su mirada dirigida a un pasado que, según Lipovetsky (1990), es característico de sociedades *primitivas*. Tal dicotomía, establecida a través de discursos modernizantes como los antes mencionados, instauró una relación asimétrica y eurocentrada que se arrastraría hasta el presente. De ahí que la blanquitud sigue dominando, al igual que lo binario del género, no solamente los medios de creación y producción de moda, sino también las imágenes y los discursos que se generan en esta área. Una mirada a las portadas de las revistas especializadas sería suficiente para darse cuenta de ello.

Desde la colonización, y en función del *proyecto modernizante* instaurado por medio de ella, hemos adoptado una apariencia presuntamente occidental, como una especie de deseo civilizatorio expresado a través del vestir. En cierta medida, podríamos decir que la moda latinoamericana coincide, en algunos aspectos, con lo que Chakrabarty (1992) nombra como *ausencia, fracaso e insuficiencia*. Para el autor, las subjetividades subalternas insertas en el contexto postcolonial están conformadas por, entre muchas otras cosas, una especie de afán modernizante, como un tipo de labor inacabada, una forma de imitación de un estilo de vida supuestamente moderno que no termina de concretarse. Chakrabarty (1992) enfoca su tesis en la autorrepresentación *india* a partir de la literatura y de textos de disciplinas como historia y ciencias sociales que constituyen, de alguna manera, las narrativas que conforman la historia de India y de los agentes que la componen. El autor menciona, como ejemplo de ello, la autobiografía de Nirad Chaudhuri²¹ y su aparente gusto por cosas que podrían ser interpretadas como occidentales, como la música. Existe ahí un tipo de deseo no cumplido, o la imitación incompleta de un estilo de vida forjado por los europeos, de modo que pensar la moda como un producto de esa modernidad nos ayuda a reconocer el rol problemático que esta cumple en tal entramado. Si la moda es descendiente de la modernidad occidental, todo lo que sea considerado moda en Latinoamérica es, por defecto, subalterno e *insuficiente*. En este punto se halla una de las razones por las cuales la moda del Sur no ha logrado, hasta el momento, alcanzar el reconocimiento global que tiene la moda del hemisferio norte. Por otro lado, los tejidos, los colores y patrones textiles relacionados a las más diversas culturas latinoamericanas siguen estando vinculados a una idea, muchas veces, exotizada de tradición, lo que reproduce una y otra vez la lógica asimétrica de la colonialidad del poder (Quijano, 2014).

²¹ *The Autobiography of an Unknown Indian*.

Habrá que recordar también, que la historia, como nos dice Chakrabarty (1992) está escrita por y para occidentales y que, además, las ciencias sociales han producido teorías sobre la humanidad como un intento por comprender a toda la humanidad como una totalidad. Del mismo modo, el pensamiento occidental fue responsable por elaborar una historia de la moda que se autodefine como moderna y en oposición a una tradición que, a su vez, parece estar cristalizada en un tiempo inmemorial, para no decir *primitivo*. Es por ello que autores como Lipovetsky (1990) y Lars Svendsen (2010) consideran que la moda solo puede haber surgido en Occidente, porque la historia y otras disciplinas siguen siendo eurocéntricas y los discursos que ellas producen se mantienen en el dominio de la universidad, cuyo modelo es, valga redundancia, europeo. A respecto de la historia, Chakrabarty (1992) considera que los conocimientos producidos en estos ámbitos son de una ignorancia relativa que desconoce a la mayor parte de las culturas no occidentales. Mientras se exige a los sujetos insertos en el Sur Global que conozcan no solamente su historia, sino también a una historia imaginada como global, que termina siendo la historia de Occidente. No es mera coincidencia que, por ejemplo, en muchas de las carreras de diseño de moda en América Latina, Europa sigue siendo tomada como la piedra angular de su historia. Un tema que, sin embargo, parece estar lejos de ser resuelto, porque requiere mucha más revisión, tiempo y reflexión para poner en crisis el eurocentrismo que lo constituye desde la instauración del dominio colonial. Consciente de ello, Edward Salazar Celis (2022) habla de establecer un ejercicio bidireccional entre Sur y Norte, evitando caer en lo que él llama de traducción cultural. El autor entiende a “[...] esta traducción como un ejercicio de una sola vía, en el cual la literatura y el entendimiento de la moda circulan en una dirección única (norte-sur), que continúa con lo que se ha denominado una suerte de colonialidad del saber” (Salazar Celis, 2022, p. 17).

Acto seguido, ya en la introducción del libro *Fashion and Postcolonial Critique*, Elke Gaugele y Monica Tilton (2019) condensan parte de la compleja relación existente entre la moda y la herencia colonial, entremezclando estudios subalternos, pensamiento decolonial y

crítica postcolonial, desde los *estudios de moda*²². Las autoras identifican tres ámbitos a través de los cuales la moda puede ser analizada desde la crítica postcolonial y del pensamiento decolonial. A comenzar por una revisión del término *moda*, conceptualmente vinculado a la modernidad, a la instauración del dominio colonial y al imperialismo producido por el hemisferio norte. Este es el caso, por ejemplo, de la dicotomía entre lo que vendrían a ser las sociedades con moda y las sociedades tradicionales, lo que nos lleva a pensar que quizás sea el momento de replantear la noción que tenemos del sistema de la moda y sus mecanismos que también son cíclicos. Como segundo ámbito planteado por Gaugele y Titton (2019), una crítica postcolonial respecto a la moda también puede llevarse a cabo a través de una revisión de la historia de la moda y de la globalización, permitiendo escribir otras narrativas más allá de las que nos acostumbramos a escuchar, estudiar y enseñar. Dicho de otro modo, reescribir la historia de la moda, o escribir otras historias desde el Sur Global, puede ser un importante paso camino a la deconstrucción de los discursos dominantes instaurados por medio del poder colonial. Como último de los tres ámbitos mencionados, las autoras consideran necesario adoptar perspectivas postcoloniales en las investigaciones de moda. Para Gaugele y Titton (2019, p. 13)²³: “Este modus de crítica opera con una comprensión más amplia de la moda, la indumentaria y el estilo y se involucra en la investigación empírica y en los alcances analíticos de la postcolonialidad, la decolonización y la globalización”. De cierta manera, prácticas y discursos como estos pueden ser interpretados como lo que Chakrabarty (1992) considera como un ejercicio que busca *provincializar a Europa*, sin que eso signifique caer en la reproducción de la lógica subalternizante emprendida por Europa por medio de la colonización. Más bien, *provincializar a Europa* tiene por efecto pensarla como un producto discursivo más,

²² El término original es *fashion studies*, una rama de estudios dedicada a la comprensión de la moda en sus más diversos contextos, modelos e implicaciones sociales, culturales y subjetivas. Lo escribo en cursiva para no caer en un anglicismo más, una vez que el término es fácilmente traducible sin ninguna secuela.

²³ Traducción del texto original: “This modus of critique operates with a wider understanding of fashion, dress, and style and engages in empirical research and the analytic scopes of postcoloniality, decolonization, and globalization.” (Gaugele y Titton, 2019, p. 13).

de modo que ubicarla como un *Otro* también puede ayudarnos a subvertir los discursos dominantes instaurados con la colonialidad.

Solo para nombrar algunos ejemplos de esfuerzos de este tipo en Latinoamérica, la reciente publicación editada por Salazar Celis (2022), anteriormente citado, *Estudios de la Moda en Colombia: recorridos de una pregunta en construcción*, propone el desenvolvimiento de diferentes narrativas de la moda local, además de elaborar análisis contemporáneos sobre el fenómeno de la moda tomando al Sur Global como eje central. En Brasil, el libro *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*, escrito por Luís André do Prado y João Braga (2019), habla del potencial creativo de la moda en el país, desde las reproducciones de modelos eurocentrados hasta las creaciones nacionales de finales del siglo XX y comienzo del XXI. Otro ejemplo brasileño es el libro *Moda Brasil: fragmentos de um vestir tropical*, editado por Kathia Castilho y Carol Garcia (2001), en el que se expone parte de la diversidad cultural brasileña expresada a través del vestir local. Entre tantas otras publicaciones que se podría mencionar, aunque muchas de ellas no lleguen a adoptar una perspectiva necesariamente decolonial o postcolonial, cabe destacar aún el libro de Angélica Brañez Medina (2021), *Moda y tradición: El vestido del pueblo limeño en el siglo XIX republicano* y el libro del historiador Antonio de Abreu Xavier (2017), *La pasión criolla por el fashion: una historia de la moda en la Venezuela del siglo XIX*. Ambos casos revelan no solamente el gusto local por la moda, sino que esta no está conformada únicamente por la imitación. Estas, y otras publicaciones similares, permiten comprender manifestaciones de la moda y de la indumentaria en nuestros territorios, como un abanico de diferentes posibilidades que permiten ver a la moda como un fenómeno más allá de la imitación *per se* y de la adopción de referentes eurocentrados, cosa que todavía se encuentra en proceso de gestación, o tejeduría, para adoptar un término del terreno del vestir.

La Moda: entre la Imitación y las Diferencias

Ante la inviabilidad de establecer, respecto a la moda, otra concepción que no sea eurocentrada, por el momento seguiremos reconociendo a ella como un producto moderno europeo. No sin antes reconocer los problemas que devienen de tal noción y, además, teniendo en cuenta la condición subalterna a la cual nos llevó la historia con relación a este tema.

Volvemos, entonces, al territorio de la imitación, a la moda como celebración de lo nuevo, del cambio, de la innovación, del artificio, y de la fantasía, como nos sugieren Lipovetsky (1990), Svendsen (2010) y otros. Con respecto a la conceptualización de la moda, se podría decir que uno de los intelectuales más audaces a considerarla como un objeto de estudio ha sido, en su tiempo, Georg Simmel (2019), para quien la moda solo tiene razón de existir a partir de la imitación. Simmel (2019, p. 34) entiende que la imitación “[...] proporciona al individuo la seguridad de no hallarse solo en sus actos, y, además, apoyándose en las anteriores ejecuciones de la misma acción como en firme cimiento, descarga nuestro acto presente de la dificultad de sostenerse a sí mismo”. En sus análisis, el autor considera que toda moda está directamente relacionada a la clase social, aunque sus análisis ya no son suficientes si los adoptamos para interpretar la complejidad del presente. Distinta a la moda de clase propuesta por Simmel (2019) está, por ejemplo, la moda joven de la mitad del siglo XX, que ya no estaba inspirada en las clases económicamente privilegiadas, sino en otros agentes, tal como la identificación ideológica a determinados grupos. En este sentido, Laver (2006, p. 262) menciona a la moda *beatnik* que “[...] tenía su origen en las modas de la calle que se inspiraban en las populares estrellas del mundo de la música y en los uniformes de las bandas”. Además de ello, muchos otros estilos se volvieron moda sin depender directamente de la clase económica como agente impulsor, funcionando, en determinados casos, como “[...] la antítesis del lujo de la moda imperante”, dice también Laver (2006, p. 262). No son pocos los ejemplos que podríamos movilizar para insertar Latinoamérica en dicho contexto, aunque a menudo solemos imitar a determinadas modas del Norte Global como uno de los efectos de la

colonialidad que, a la vez, se mantiene con la contribución de la moda. Volveremos al tema de la imitación Sur-Norte más adelante.

Crane (2006) sostiene que, con la industrialización del siglo XIX, la clase perdió su rol determinante sobre la moda y la apariencia para otros aspectos de la identidad social, ya que la producción en mayor escala permitió a las clases económicamente menos privilegiadas adquirir prendas a menor precio. Pero sería solamente a partir de la mitad del siglo XX, luego de la Segunda Guerra Mundial, con el establecimiento del modelo de producción y distribución en serie de ítems de moda, instaurado en Estados Unidos bajo el nombre de *ready to wear*, que la moda se volvería más popular (Crane, 2006). Aunque eso no implica, al contrario de lo que sugiere Lipovetsky (1990), que la moda se haya democratizado como tal. Años después de Estados Unidos, Francia crearía su propia versión de dicho modelo al adaptarlo a su lógica particular de mercado, nombrando a su versión de *prêt-à-porter* (Grumbach, 2009). En ambos casos, las prendas son fabricadas bajo un sistema de medidas estándar, popularmente conocidas como tallas, creado a partir de estudios antropométricos. Es por ello que las prendas que encontramos en las tiendas ya están, supuestamente, listas para su utilización, razón para que se haya empleado originalmente los términos *ready to wear* y *prêt-à-porter*, que luego fueron incorporados en el vocabulario de los países del Sur Global por los medios especializados. No obstante, este modelo no deja de presentar fallos en el cotidiano, una vez que no toma en cuenta a las diversas particularidades corporales de cada sujeto, pues atribuye a las prendas medidas más o menos generales, teóricamente universales. En síntesis, ambos casos pueden ser considerados como la concreción casi inevitable de la producción en serie instaurada por la revolución industrial, aunque eso haya ocurrido de manera un poco tardía en el caso de la moda. De esa forma, sin intentar rescatar las discusiones inconclusas entre arte y moda, mas siguiendo un poco las ideas propuestas por Walter Benjamin (2013), también la moda llegó a la era de su reproductibilidad técnica.

Sin embargo, aunque la moda esté inserta en el capitalismo global, disponiendo de sus propios medios de producción y distribución, ella no está limitada a la industria, sino más bien es un sistema de difusión, de cierta manera autónomo, que toma a la innovación como parámetro para la imitación en gran escala (Lipovetsky, 1990), como una especie de ciclo interminable. Restringirla a su forma industrial sería, por el momento, encasillar a la moda en un tiempo/espacio relativamente corto, posterior a la Revolución Industrial. Lo que nos llevaría, como resultado, a ignorar que la moda es parte de los mecanismos de coerción y control instaurados antes que la industrialización fuese llevada a cabo como tal. Eso incluye lo binario del género, las restricciones respecto a la sexualidad, la misma división entre clases económicas y también la racialidad, categorías que funcionan siempre de modo interseccional (Crenshaw, 2012) en nuestro caso. Todos estos paradigmas, implementados en Latinoamérica por medio del régimen colonial, son anteriores a la era de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2013) o, para ser más puntual, a la reproducción masiva de ítems de moda. Cabe recordar que, con respecto a la racialidad, la moda de la que hablamos aquí es de origen occidental, lo que implica decir que su matriz es europea y, por ende, *blanca*. Dicho esto, podemos plantearnos con mayor facilidad uno de los paradigmas fundamentales de la relación moda/modernidad, presentada hasta este punto: si la moda solo puede existir como un producto de la modernidad occidental, todo ítem del vestir que no pertenece a este ámbito está condenado a pertenecer, por contraste, a una *temporalidad otra*, como un registro de lo tradicional o, en todo caso, como una apariencia *primitiva, no blanca* y por ello racializada. Es ahí donde tiene lugar lo tradicional, como una marca de todo lo que no es moderno y, por lo tanto, no civilizado. Occidentalizar la apariencia de los sujetos de Latinoamérica fue, y sigue siendo, parte del intento por modernizarnos, emprendido por el proyecto civilizatorio colonial y mantenido por la colonialidad del poder hasta el presente (Quijano, 2014).

De manera similar, Lugones (2008, p. 81) articula que a partir de la colonización “la población mundial se diferenció en dos grupos: superior e inferior, racional e irracional, primitivo

y civilizado, tradicional y moderno”. Vuelvo al tema de la dicotomía entre moda y tradición para retomar un problema todavía no resuelto: una notable asimetría simbólica entre ciertas producciones socioculturales, objetos e incluso discursos que podrían considerarse de moda, y aquellos que no pueden serlo porque no están insertos del todo en la modernidad occidental. Eso no quiere decir que dicho problema se resolverá de pronto, incluso porque dismantelar las asimetrías implementadas por medio de la colonialidad del poder (Quijano, 2014) no es una tarea que se pueda realizar de una vez. Dicho esto, Lipovetsky (1990) sostiene que la moda es un producto moderno y que, por lo tanto, nació como oposición a la tradición, ya que la moda se instaure en el presente – supuestamente mirando hacia un futuro imaginado –, mientras la tradición mantendría su mirada hacia un pasado inmemorial. Con eso, el autor separa las sociedades tradicionales de lo que vendrían a ser las sociedades con moda, consideradas por él como modernas. Las primeras estarían regidas por principios tradicionales, la valoración *ad continuum* de un pasado que no puede ser determinado con precisión, porque la tradición necesita producir la idea de un pasado tan lejano que no puede ser identificado (Trevor-Roper, 2012). Mientras las segundas estarían regidas por los cambios frecuentes en términos de apariencia, la valoración de un presente que busca en un futuro imaginado la inspiración para tales cambios, y lo efímero como un principio intrínseco. No discutiré a profundidad los límites entre ambas nociones, debido a la complejidad exigida para tal intento, porque esta sería una labor demasiado ambiciosa y por sí sola bastante extensa, prolija y merecedora de un enfoque específico, incluso desde la historia. Pero quisiera señalar que la instauración de la moda en Latinoamérica a partir del poder ejercido por medio la colonialidad ha puesto en marcha una dinámica subalternizante que toma a lo moderno como modelo no solamente de producción, sino también de expresión subjetiva, compartida socialmente por medio de la imitación que caracteriza al sistema de moda. El resultado de esto es que la moda termina por excluir todo lo que no encaja en los ámbitos de lo que se podría interpretar como moderno, o postmoderno si

queremos, marginando o exotizando todo tipo de producción considerada tradicional que, a su vez, es muy a menudo, también racializada.

En síntesis, lo que difiere las sociedades con moda de las sociedades sin moda, también llamadas sociedades tradicionales, es este carácter cambiante de las apariencias, sobre todo en materia del vestir. Para Lipovetsky (1990, p. 28), por ejemplo, “En el antiguo Egipto, el mismo tipo de vestido-túnica común a los dos sexos²⁴ se mantuvo durante casi quince siglos con una permanencia casi absoluta [...]”. Si en otras civilizaciones, y en épocas anteriores, hubo la aparición de ciertos ornamentos por una temporalidad más o menos corta, o la adopción de determinados elementos decorativos y adornos influenciados por el contacto con otras culturas, estos casos no han cambiado del todo la lógica del vestir, que seguía basada en la tradición, según el autor. A su vez, Svendsen (2010) considera que los cambios que ocurrían en sociedades tradicionales terminaban por cristalizarse, manteniéndose nuevamente inalteradas por un largo período de tiempo, caso de los griegos que empezaron a afeitarse por influencia de Alejandro Magno, como señala el autor. A este respecto, Lipovetsky (1990, p. 37) dice que “[...] aunque alguna de estas demostraciones de lujo y elegancia pueda asimilarse a la lógica de la moda, carecen manifiestamente del rasgo más específico de ésta, la precipitada movilidad de las variaciones”. Citando a Victoria L. Rovine²⁵, Gaugele y Titton (2019) consideran que la construcción del *Otro tradicional* fue un componente fundamental a la opresión colonial emprendida por Europa. Como ejemplo cercano de ello, podríamos tomar en cuenta a la relación establecida entre los colonizadores y las inúmeras culturas colonizadas en Latinoamérica, muchas de ellas exotizadas hasta el punto de volverse, hasta el

²⁴ En su texto, el autor ignora la diferencia entre las categorías sexo y género, tomando en cuenta, de modo indiscriminado, el sexo como elemento fundamental para la aparición de prendas características de la indumentaria masculina, en oposición a la femenina. Muchos textos redactados antes que el término género fuese empleado para designar una categoría diferente al sexo, también han sido publicados de este modo, caso de John Carl Flügel (2015) por ejemplo. En el texto algunas veces empleo citas de modo textual en las cuales aparece a palabra sexo en lugar de género, sin alterarlas, lo que genera una incomodidad que tiene aquí la intención de manifestar disgusto y malestar.

²⁵ “Colonialism’s Clothing: Africa, France, and the Deployment of Fashion.” *Design Issues* 25, no. 3.

contemporáneo, como una especie de registro de la diferencia asimétrica entre el presente y el pasado, entre lo moderno y lo tradicional. De esta forma, queda más fácil comprender la lógica mimética implantada entre el Sur y el Norte Global, como uno de los productos del dominio colonial. En todo caso, su funcionamiento no es la concreción absoluta de una mimesis perfecta, razón para retomar las nociones de *ausencia*, *fracaso* e *insuficiencia* presentadas por Chakrabarty (1992). Además, debemos reconocer que la moda como un sistema carece, como lo proponen Gaugele y Titton (2019), de una revisión conceptual, para permitir situarla en un contexto postcolonial y, por extensión, no subalternizante.

Acto seguido, la moda no puede ser despegada de una u otra manera del entramado instaurado por la modernidad colonial, siendo muchas veces subyugada por su supuesta superficialidad y detentora de una temporalidad y un mecanismo propio de difusión. La moda está conformada por un amplio conjunto de imágenes y discursos con los cuales se llevan a cabo ciertos tipos de dominación y también de subversión. Lipovetsky (1990, p. 23) dice que la moda es “un proceso excepcional, inseparable del nacimiento y desarrollo del mundo moderno occidental”, cuando la indumentaria empezaba a dividirse de manera mucho más evidente y estructural entre masculina y femenina. Por ende, “no hay sistema de moda al margen de la conjunción de estas dos lógicas: la de lo efímero y la de la fantasía estética”, según Lipovetsky (1990, p. 37). Estos dos principios conforman los engranajes del sistema de la moda: su temporalidad más o menos breve y los cambios relacionados a la apariencia. Svendsen (2010) considera que la moda solo existe cuando los cambios ocurren con frecuencia y sin la necesidad de un trasfondo que lo justifique más allá del gusto en sí. En otras palabras, la moda cambia por el temperamento independiente que posee, de modo que lo nuevo, basado en determinados gustos subjetivos y colectivos, es su carácter fundamental e inalienable. Lo nuevo es también sugerido por Svendsen (2010) como un rasgo de la modernidad, ya que esta rechaza la tradición, que a su vez necesita de una constante repetición de determinados elementos del pasado. Por otro lado, para el autor, el cambio generado continuamente por lo

que vendría a ser lo nuevo de la moda es, justamente, lo que está en desacuerdo con la modernidad. Eso porque estos cambios no son racionales, ya que son basados únicamente en un deseo sin la necesidad de una razón que lo respalde, “[...] mientras que la modernidad se ve constituida como cambios que conducen a una autodeterminación cada vez más racional”²⁶ (Svendsen, 2010, p. 25). El hecho es que dicha racionalidad moderna no se encuentra reflejada en la moda que, a su vez, según Simmel (2019), es arbitraria y no sigue ningún canon específico en términos de funcionalidad o practicidad.

El sistema de moda y lo binario del sexo y del género

Haciendo referencia a François Boucher²⁷, Lipovetsky (1990, p. 30) considera que el nacimiento de la moda en Occidente fue el “[...] momento en que se impone esencialmente por la aparición de un tipo de vestido radicalmente nuevo, diferenciado sólo en razón del sexo: corto y ajustado para el hombre, largo y envolviendo el cuerpo para la mujer”. Habrá que recordar, como lo he mencionado brevemente en la vigésimo primera nota a pie de página de este texto, que el autor contempla ciertas características del cuerpo sexualizado como elementos indispensables para la aparición de prendas como la calza, el jubón, la bragueta, la falda y el corsé. Evidentemente, no están contemplados en sus análisis aquellos cuerpos que no corresponden al sexo binario, menos aún en cuestiones de género. A raíz de esto, considero que la moda es, al fin y al cabo, *cisgenérica*, por lo que nos convendría utilizar el prefijo *cis* para referirnos a dicho sistema: un *sistema* que reproduce por medio de la imitación los límites de una economía heterocentrada. Acto seguido, para Lipovetsky (1990, p. 72), a partir del siglo XIV, “[...] el vestido se dedica a exhibir los encantos del cuerpo acentuando la diferencia de los sexos [...]”, macho/hembra, al poner algunas partes del cuerpo sexualizado en

²⁶ Traducido de la edición en portugués, cuya versión es: “[...] ao passo que a modernidade se vê como constituída por mudanças que conduzem a uma autodeterminação cada vez mais racional”. (Svendsen, 2010, p. 25)

²⁷ *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*.

evidencia, caso de las braguetas que han tenido, incluso, una forma fálica en determinado momento de la historia. A partir de 1350, en Europa, de acuerdo con Lipovetsky (1990, p. 72):

El traje masculino de jubón corto dibuja el talle y pone de relieve las piernas enfundadas en calzas largas; paralelamente, la nueva línea del traje femenino modela el talle y marca las caderas, con los escotes destaca el pecho y los hombros.

Siglos después, las calzas darían lugar al pantalón en sus más distintas versiones, cristalizándose como una prenda casi exclusivamente masculina hasta el siglo XX, lo que no elimina la condición arbitraria que la instauró como tal. Algo semejante pasaría con la falda y el vestido, prendas que serían vinculadas arbitrariamente al clóset femenino en Occidente, aunque haya excepciones de ello. Dicha arbitrariedad está expuesta por la historia misma, ya que la falda no fue un problema para los hombres occidentales antes de la modernidad sugerida por Lipovetsky (1990), o de otras culturas, como ocurrió en el antiguo Egipto y en Mesopotamia (Köhler, 2001). Podríamos hablar aún del uso de las faldas por los hombres en Escocia actualmente, ya que el uso de la falda allí está justificado bajo la autoridad de las tradiciones, sin que eso debilite la masculinidad de sus usuarios. Hugh Trevor-Roper (2012), plantea la manera como el *kilt* se volvió una tradición en Escocia, lo que podría servir para considerar la idea de que la falda no está, del todo, prohibida para los hombres contemporáneos, pero su validez solo está permitida sin riesgos a la masculinidad bajo la autoridad de la tradición, al menos en este caso. Carl Köhler (2001) nos recuerda aún, que situaciones parecidas fueron vistas en otras culturas, como entre los etíopes, los sirios y los fenicios de la antigüedad, para quienes la túnica en diferentes versiones era el traje tanto masculino como femenino. De manera similar, los pantalones no fueron un problema para las mujeres de otras sociedades, caso de las mujeres escitas y sármatas de la antigüedad, que los usaban de modo idéntico a los hombres de su época (Köhler, 2001). A partir de ello, comprendemos que el nacimiento de la moda en la modernidad europea fue la piedra angular

de la diferencia establecida entre la apariencia masculina y la femenina en Occidente, componente importante de los actos y gestos performativos de que nos habla Butler (2013).

Por otro lado, aunque, como sugiere Lipovetsky (1990), las prendas reforzaban la diferencia sexual poniendo en evidencia ciertas partes del cuerpo sexualizado, la definición de algunas prendas como masculinas o femeninas no tiene razón de ser más allá de lo arbitrario. En este sentido, podríamos preguntarnos, por ejemplo, ¿por qué las mujeres no pudieron usar calzas al igual que los hombres, realzando la forma de sus piernas y caderas? O aún, ¿por qué la falda no pudo ser definida como una prenda masculina para toda la posteridad? La respuesta para estas preguntas se encuentra en el establecimiento de las normas que recaen sobre el género, el sexo y la sexualidad, ya discutidas a través de intelectuales como Foucault (2007, 2014), Butler (2013) y Preciado (2002). A ese carácter arbitrario de la moda binaria occidental moderna, se puede añadir también un carácter prostético, tomando de préstamo el término de Preciado (2002). Eso porque el binarismo se instauró en la moda al adoptar ciertos ideales de masculinidad y femineidad, supuestamente preexistentes, como parámetro. Este es el caso, por ejemplo, del jubón que resaltaba de modo exagerado la forma del tórax masculino. No es que el tórax masculino haya sido simplemente mimetizado por dicha prenda, sino que esta tomaba en cuenta una presunta fuerza masculina, como si los músculos de los hombres de la aristocracia europea tuviesen que ser hipertróficos por principio. La imitación, en este caso, ocurre de manera prostética porque se constituye a partir de un ideal masculino que no encuentra evidencia de sus orígenes. Por consiguiente, entendemos que, más que cumplir una función objetiva, como cubrir y proteger el cuerpo, la moda pasó a connotar un género, sea a través de la forma de las prendas, como pantalones y faldas, por el uso de determinados colores, tipos de telas, estampados, etc. Pero fue solo a partir de la expansión del dominio colonial europeo que lo que ahora conocemos como Latinoamérica pasaría a adoptar dichos usos. Tal proceso ha reemplazado las expresiones de género de antaño por la forma moderna del género, encajando las representaciones identitarias de los pueblos originarios en una

temporalidad anterior, como parte del *Resto* del que nos habla Hall (2013). La moda latinoamericana es, al fin y al cabo, producto del contexto colonial, cuyo patrón binario ha sido impuesto como parte de los mecanismos de control y dominación. Por ende, el patrón antes mencionado, fue aún ampliado en el siglo XIX, con el establecimiento de nuevas categorías normativas, señaladas por Foucault (2014) y los ideales burgueses decimonónicos, como vemos en la secuencia.

La gran renuncia y la profundización de lo binario de la moda occidental

A pesar de lo dicho anteriormente, es importante rescatar que la separación entre la moda masculina y la femenina, instaurada con la modernidad, no fue suficiente para impedir que también los hombres hicieran de la moda una forma de expresión considerablemente libre e inventiva, al menos hasta finales del siglo XVIII. Lipovetsky (1990, p. 38) habla de una: “Soberanía del capricho y el artificio que desde el siglo XIV al XVIII se impuso de forma idéntica para los dos sexos”. Eso porque, si bien la moda estaba restringida, en estos siglos, a la aristocracia y a la burguesía, por el alto costo que tenían las prendas, hombres y mujeres de ambas clases económicas han disfrutado de la moda con bastante desenvoltura. Lipovetsky (1990, p. 39) menciona aún que la moda masculina ha sido, en determinados momentos, más atrevida que la femenina, citando a los trajes utilizados por Luis XIV, que el autor califica incluso como *amanerado*, “[...] más lleno de cintas, más lúdico (el ringrave) que el vestido femenino”. No obstante, eso no implica decir que la moda ha permitido identidades o expresiones de género no heterocentradas en Occidente, aunque existan registros de ello en la historia. Como vemos, la moda es, desde antaño, aliada de las normas de las cuales nos habla Foucault (2014), siendo que toda expresión o identidad no condicionada a la inteligibilidad de género, señalada por Butler (2013), no ha podido volverse moda, sino un acto de resistencia. Digo esto, porque dichas expresiones o identidades no fueron imitadas a una escala que nos permita clasificarlas dentro de los parámetros del *cistema* del que hablamos aquí. “La moda es imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; [...] y

crea un módulo general que conduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla”, nos dice Simmel (2019, p. 35). En otras palabras, el *cistema* de moda está, en gran medida, desde su nacimiento, condicionado a un patrón heterocentrado que se reproduce a partir de una imitación que no escapa a la norma.

Acto seguido, a partir de la Revolución Francesa la moda pasaría a ser regida por principios burgueses que, en combinación con determinados ideales de la Ilustración, como la racionalidad, resultaría en un rechazo respecto a los artificios de la moda del Antiguo Régimen (Flügel, 2015). En Francia, a finales del siglo XVIII, el traje inglés fue adoptado, durante cierto tiempo, como parte de las transformaciones sociales que se desarrollaban en el país, un traje mucho más modesto en términos de colores, formas y adornos y, por esta razón, mejor alineado a los principios democráticos instaurados por la burguesía (Laver, 2006). La moda masculina estaría condicionada, desde entonces, a los nuevos cánones de la masculinidad burguesa. John Carl Flügel (2015) llama a este suceso de *la gran renuncia masculina* considerando que, desde la Revolución Francesa, la moda masculina pasó a representar los ideales democráticos de fraternidad, la valoración de un aspecto presuntamente respetable, relacionado al trabajo, y una diferenciación implícita con respecto al género femenino. Lipovetsky (1990, p. 101) corrobora los planteamientos de Flügel, al enunciar que el nuevo aspecto de la moda masculina, “[...] neutro, sombrío, austero, traduce tanto la consagración de la ideología igualitaria como la ética conquistadora del ahorro, del mérito, del trabajo de las clases burguesas”. Sin embargo, la moda femenina volvería, aún en el siglo XIX, a exhibir sus caprichos en términos de ornamentación y artificio (Lipovetsky, 1990). Laver (2006, p. 185) considera que este fue un período marcado por la dominación masculina y que “[...] en periodos tan patriarcales se intenta diferenciar más la indumentaria de ambos sexos”. Todo esto produjo un cambio significativo en el paisaje urbano, no solamente en Francia, como también en Inglaterra y luego en gran parte de los territorios colonizados por los europeos, como efecto de la *globalización*. Es ahí donde nos insertamos, desde la importación de

productos de moda, imágenes e ideales eurocéntricos (Grumbach, 2009), hasta la incorporación del *cistema* de moda como modelo para la producción y reproducción serial, que no ha logrado todavía deshacer el poder de la colonialidad.

Además de ello, fue en el siglo XIX, como dicho en el capítulo anterior, que las identidades no sujetadas a las normas fueron nombradas como tal (Foucault, 2014), como parte de una empresa normalizadora llevada a cabo por medio de los discursos médico y jurídicos. En el mismo siglo, la moda masculina se ha distanciado de la femenina como nunca antes (Laver, 2006), lo que nos lleva a considerar que también la moda tiene participación en la cristalización de las normas heterocentradas. Desde entonces, la moda estaría conformada también por una identificación con la heterosexualidad compulsoria, señalada por Butler (2013), evitando todo aquello que pueda representar un riesgo a una presunta normalidad. Por ende, podríamos decir que *la gran renuncia* sugerida por Flügel (2015), al buscar distanciar la apariencia masculina de la femenina, de modo no tan implícito cuanto ha insinuado el autor, funciona como parte de los mecanismos de control que buscan normalizar el sexo, género y la sexualidad (Foucault, 2014). Para Lipovetsky (1990, p. 149) “[...] lo masculino sigue siendo inseparable de un proceso de identificación individual y social que excluye el principio del artificio y del juego [...]”, ambos relacionados a lo femenino. Fuller (2018), en su estudio sobre masculinidades en el Perú contemporáneo, afirma que las identidades masculinas en este país se constituyen a partir de un rechazo a la posibilidad de parecer femenino. Eso quiere decir que existe en la masculinidad un deseo normativo por reproducir la heteronorma en términos de apariencia, rechazando cualquier elemento de moda que pueda representar una abyección. Por consiguiente, lejos de pensar *la gran renuncia masculina* como un acto conjunto y voluntario, decimos que su trasfondo está constituido por un nuevo orden biopolítico (Foucault, 2014) a partir del cual los cuerpos fueron, y siguen siendo, reprimidos y privados de expresarse libremente una y otra vez.

Preciado (2014) nombra a ese periodo como el de un régimen sexopolítico, en el que se ejerce otro tipo de biopoder sobre los cuerpos, en el marco del capitalismo disciplinario. En tal régimen, el sexo, la sexualidad y la raza constituyen “[...] tres potentes ficciones somáticas que obsesionan al mundo occidental a partir del siglo XIX hasta constituir el horizonte de toda acción teórica, científica y política contemporánea” (Preciado, 2014, p. 64). Aquí, como lo propone Preciado (2002), hay que entender el sexo como una categoría que, a pesar de su materialidad, no es del todo concreta como se podría suponer, es decir: el sexo también tiene su fracción ficcional. Butler (2015) diría que el sexo también es performativo. En otras palabras, el sexo puede ser considerado prostético (Preciado, 2002) y, en cierto sentido, no está separado de forma definitiva del género. Por ende, sexo y género pueden ser leídos como dos categorías afines, aunque mantengan sus particularidades: la primera comprende el cuerpo en su materialidad misma, la segunda comprende la apariencia como una manera de plasmar sobre la superficie de los cuerpos las normas heterocentradas, como si el género fuese un intento por calcar un sexo original, supuestamente *real* e incontestable. Esas tres categorías encuentran en la moda *cistémica* un lugar para materializar y difundir jerarquías instauradas por medio del poder colonial. La moda reproduce lo binario de las categorías sexo/género, en conjunto con la clase y la raza, otras dos categorías interdependientes que actúan en el desarrollo de relaciones asimétricas de poder. Con base en ello, contemplar otras formas de entender la moda, separándola de su matriz *cistémica*, moderna y occidental, puede ser una manera de desvincularla de la colonialidad.

Otras Formas de Pensar Moda, más allá del *Cistema* Moderno

La moda está repleta de contradicciones que no pueden solucionarse, al menos por ahora, y considerar tales contradicciones es una condición *sine qua non* para que la moda del Sur Global pueda salir del modelo *cistémico*, cuya matriz es colonial. La más prolija de esas contradicciones se sitúa en el eje de las relaciones que la moda mantiene con la modernidad, a partir de la implantación del régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019) y sus implicaciones en el

entramado postcolonial. Los diversos binarismos son parte de ello, sea con respecto al género, a la clase social o a la racialidad, categorías interseccionales (Crenshaw, 2012) que culminan en opresiones de diferentes niveles, de las más sutiles a las más crueles. La misma relación entre Norte y Sur es una contradicción difícil de ser desmenuzada, por las complejas y asimétricas dinámicas que se reproducen desde la instauración del dominio colonial hasta la actualidad. Es el caso, por ejemplo, de la moda como *cistema* moderno basado en la innovación y la imitación, que nos impone al Sur un rol subalterno/imitador desde el momento en que esa moda ha sido insertada en nuestro territorio. Como alternativa a dicho *cistema*, Christine Checinska (2019), al igual que Gaugele y Titton (2019), sugiere pensar la moda con base en la noción de hibridez, planteada por Bhabha (2002), como una forma perspicaz de sacar la moda del Sur de su condición subordinada a la modernidad. Si la moda es parte de la cultura y toda cultura es híbrida, como lo propone Bhabha (2002), la moda también debe ser comprendida con base en dicha hibridez. Bhabha (2002) considera que la hibridez no es la simple mezcla de dos o más culturas, sino una tercera posición de enunciación que se sitúa en los *intersticios*, en los espacios *inter-medio*. Anzaldúa (2004, p. 77), al hablar de mujeres de color a partir de su propia experiencia en Estados Unidos, comprende a los *intersticios* como “[...] espacios entre los diferentes mundos que habita”. De esta manera, no somos una simple combinación entre culturas colonizadoras y culturas colonizadas, sino que ocupamos otra posición de enunciación, aunque esta sí esté compuesta de tales culturas. Son espacios que poseen agencias e identidades propias, lo que nos permite, a grandes rasgos, liberarnos de discursos y prácticas subalternizantes que imaginan a un Occidente desarrollado en detrimento de un *Resto* por desarrollarse (Hall, 2013). Dicho de otro modo, no somos un repositorio de toda opresión, sino que ocupamos una posición de enunciación particular, híbrida desde su misma constitución socio histórica. Nuestra sociedad no es occidental en un sentido estricto, sino que ha sido occidentalizada a través del proceso colonial, de modo que pensar nuestras agendas y agencias, como parte de estos espacios *inter-medio*, *in between* (Bhabha, 2002),

produce cierta ruptura en la colonialidad al asumir la contradicción como parte de nuestras identidades.

Anzaldúa (2016), quien se identifica como Nueva *Mestiza*, con mayúsculas, adopta una postura política que no solamente tolera, sino que reconoce a las contradicciones y a la ambigüedad como componentes inseparables de su propia identidad y demás subjetividades que habitan las fronteras del sexo, del género y de la sexualidad. La Nueva *Mestiza* también es *queer*, sugiere Anzaldúa (2016). Por otro lado, García Canclini (2013) cuestiona la noción de mestizaje ya que, para él, tal noción se constituye de una mirada biologizante, relacionada especialmente a la idea de raza, mientras Anzaldúa (2016) propone un giro respecto el mestizaje, empleando el término Nueva *Mestiza* como una posición que no está restringida a lo biológico. La Nueva *Mestiza* de Anzaldúa (2016), ubicada en los bordes y fronteras, se acerca mucho más a la hibridez sugerida por Bhabha (2002), sin borrar la opresión llevada a cabo a partir del proceso colonial. Desde su propia experiencia, la autora contempla el lugar indeterminado que ocupan las personas que viven en los *borderlands*, en las fronteras social y culturalmente instauradas. Estos espacios son aquellos que habitan las personas disidentes, las personas racializadas, las que no tienen privilegios de clase y aquellas que de una u otra forma no encajan en los ideales modernos, espacios que son más imaginarios que geográficos. En Anzaldúa (2016) encontramos a esta voz que habla en diferentes lenguas entremezcladas, el inglés, el español y el náhuatl, una voz que no termina de pertenecer a un territorio en específico, que no tiene el sexo, la sexualidad y el género esperados por nuestra cultura heterocentrada, que no ocupa los lugares de poder. Son contradicciones que funcionan como herramientas de una especie de guerra *ad continuum* por independencia, reivindicando las fronteras y los bordes como la tercera posición de enunciación que encontramos en Bhabha (2002). Para una emancipación que es subjetiva y colectiva a la vez, o para una descolonización del inconsciente, como sugiere Rolnik (2019). De acuerdo con Anzaldúa (2016, p. 136), la Nueva *Mestiza* “[...] debe moverse continuamente, alejándose de las formaciones

habituales; del pensamiento convergente, del razonamiento analítico que tiende a usar la racionalidad para avanzar hacia un objetivo único (un modo occidental) y acercándose al pensamiento divergente [...]”. En síntesis, Anzaldúa (2016, p. 136) nos propone pensar desde “[...] una perspectiva más incluyente que excluyente”, sin eliminar las contradicciones, sino más bien asumiendo el carácter múltiple que nos conforma en varios ámbitos de la vida. El texto de Anzaldúa (2016) funciona, además, como una especie de invitación a identificarnos, de una u otra manera, con la Nueva *Mestiza* y el espacio fronterizo que ocupa, debido a la condición subalterna que nos constituye como sujetos disidentes en Latinoamérica.

Checinska (2019) coincide con Bhabha (2002), respecto a la hibridez de toda cultura e identifica conexiones entre los espacios *inter-medio*, sugeridos por el autor, con los bordes y fronteras, sugeridas por Anzaldúa (2016). No obstante, para Checinska (2019), aunque Bhabha (2002) nos ayude a plantear estrategias *descolonizantes*, por medio de la colaboración y la contestación, de cierto modo el autor termina ocultando la violencia infringida por los colonizadores en los territorios colonizados. La autora considera que Anzaldúa (2016) no solamente evidencia dicha violencia, sino que se adueña de ella para producir una respuesta más contundente a las opresiones vividas cotidianamente por las subjetividades subalternas (Spivak, 2010), en el contexto postcolonial. Siguiendo el hilo de los textos que cita, Checinska (2019) señala la necesidad de salir del esencialismo, perturbando su lógica y las demandas miméticas de la colonialidad. Con Anzaldúa (2016) percibimos las implicaciones raciales, lingüísticas, de clase, de género y de sexualidad como parte de las agruras que componen los espacios *fronterizos*, que son menos geográficos que psicológicos, sexuales, identitarios, como dice la autora. Las fronteras y los espacios *inter-medios* son una potente manera de pensar el lugar de nuestra moda en el ámbito global y nos abre la posibilidad de posicionarnos fuera del *sistema* de moda moderno que es, como dicho antes: binario, asimétrico y subalternizante. Comprender nuestra posición como *fronteriza*, en el sentido que propone Anzaldúa (2016), es decir: racializada, periférica, anormal en el sentido que nos propone Foucault (2007, 2014) y sin

cumplir los anhelos de la modernidad; nos permite ver al Norte Global de manera distinta, quizás un tanto provincializada, como podría sugerir Chakrabarty (1992) al hablar de Europa. “Vivir en los bordes y en las fronteras, mantener intacta la propia integridad e identidad cambiante y múltiple es como tratar de nadar en un nuevo elemento, en un elemento «ajeno»”, dice Anzaldúa (2016, p. 35). A través del pensamiento de Bhabha (2002) y de Anzaldúa (2016), podemos evitar todo tipo de esencialismo monolítico y los binarismos producidos por este y, quizás más importante aún: nos permite reconocer las contradicciones como immanentes de toda subjetividad, de toda sociedad y toda cultura, pero en especial las nuestras.

García Canclini (2013) prefiere hablar de procesos de hibridación en lugar de hibridez *per se*, entendiendo el carácter mutable e inacabado de todo lo que conlleva dichos procesos. A su vez, Birgit Haehnel (2019) toma de préstamo la hibridez de Bhabha (2002) para pensar la moda postcolonial como el resultado de procesos migratorios masivos, diaspóricos, del colonialismo y del imperialismo, siendo también transnacional, transcultural y transicional. Desde el título de su artículo, Haehnel (2019) cuestiona el dominio eurocentrado de la mirada y de las narrativas blancas²⁸, utilizando la idea de *fashionscapes*, concepto adaptado de Arjun Appadurai²⁹, para considerar la circulación de la moda en la economía global. Un espacio de negociación que toma en cuenta la revisión de productos culturales heterogéneos, como aquellos que están vinculados a una moda multisituada, propone Haehnel (2019). La autora aún pone en tela de juicio la esencialización del término moda, históricamente desarrollado en el discurso europeo e impuesto como una de las estrategias eurocéntricas que siguen manteniendo vigente la mirada blanca en la moda. El mismo binarismo establecido entre lo moderno y lo tradicional es cuestionado por la autora como parte de tales estrategias de

²⁸ La autora utiliza el término *White Gaze*, aquí traducido como mirada blanca, en referencia a la soberanía blanca occidental en la moda a partir de la expansión del dominio colonial.

²⁹ Arjun Appadurai, en *Modernity at Large Cultural Dimensions of Globalization*, habla de cinco tipos de paisajes, o *scapes*: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *ideoscapes*, *financescapes*, y *mediascapes*. En este sentido, Haehnel (2019) propone los *fashionscapes* como un paisaje más del entramado postcolonial.

dominación eurocéntrica. No obstante, estos binarismos esencializados se encuentran, como diría Bhabha (2002), en un proceso agonístico, a partir de la negociación entre clase y género, por ejemplo. Bhabha (2002, p. 48) sostiene que “[...] cada formación encuentra las fronteras desplazadas y diferenciadas de su representación de grupo y los sitios de enunciación en los cuales los límites y limitaciones del poder social se encuentran en una relación agonista”. Si bien Haehnel (2019, p. 175) considera imposible el rescate de una identidad precolonial auténtica, comúnmente vinculada a las tradiciones, ella piensa que “[...] las modas y estilos de los movimientos de descolonización expresan las luchas por la independencia a través de los textiles”³⁰.

La hibridación no es, de ningún modo, equivalente a cualquier tipo de fusión, mezcla o confluencia sin contradicciones, propone García Canclini (2013). Pero ella puede ayudarnos a entender interacciones conflictivas que van en contra del proyecto modernizador emprendido por medio del proceso colonial, rechazando la diferencia en términos dicotómicos. Coincidiendo con el autor mencionado, Anzaldúa (2016, p. 136) habla de poner en marcha acciones plurales, u operar de un modo pluralista en el que “[...] nada se desecha, lo bueno lo malo y lo feo, nada se rechaza, nada se abandona”, como el *modus operandi* de la Nueva *Mestiza*. El desafío que tiene la Nueva *Mestiza*, como una postura política que no deja de ser interseccional (Crenshaw, 2012) e híbrida (Bhabha, 2002), según Anzaldúa (2016, p. 137), es “[...] romper la dualidad entre sujeto y objeto que la mantiene prisionera y mostrar en carne y hueso y por medio de las imágenes en su obra como se trasciende esa dualidad”. Esa dualidad es también visible en la moda y todo lo que la compone, incluso en su relación con el cuerpo mismo. A partir de ello, podemos tratar de vincular la moda a dos nociones diferentes de hibridez: aquella relacionada a los productos culturales, hasta aquí expuesta, y todo lo que esté conectado a ellos, y una noción quizá más compleja que tomamos de préstamo de Donna Haraway (1995),

³⁰ Traducido de Haehnel (2019, p. 175): “[...] the fashions and styles of the decolonization movements express the struggles for independence through textiles”.

precisamente de su *cyborg*. Es que, al fin y al cabo, la moda está vinculada al cuerpo y no puede ser interpretada únicamente como un producto externo a ello, sin las implicaciones del género, del sexo, de la racialidad y de la clase social. Categorías que, si seguimos los pasos de Haraway (1995), terminarían por ser consideradas ficcionales, aunque tengan efecto sobre la realidad material que nos compone. Para María Valeria Tuozzo (2020, p. 45): “Los *wearables* como los *Smartphone* construyen una nueva subjetividad en la cual los aspectos psicológicos, fisiológicos e intelectuales de los sujetos-usuarios-dividuos-prosumidores son modificados”. Ella llama de prosumidores a esa nueva categoría de sujetos que consumen y producen contenido en las redes sociales, por ejemplo. En gran medida, esa noción se acerca a los *cyborgs* de Haraway (1995).

En este sentido, podríamos considerar que nuestra relación con la moda es parte de una hibridación *cyborg*, rechazando cualquier tipo de esencialismo: una mezcla de elementos cibernéticos, máquinas, discursos y materia biológica. “El *cyborg* es texto, máquina, cuerpo y metáfora, todos teorizados e inmersos en la práctica en términos de comunicaciones”, dice Haraway (1995, p. 364). Por ende, limitarnos a los esencialismos sería sentenciarnos a un tipo de sufrimiento provocado “[...] por una dualidad absolutamente despótica que asegura que solo podemos ser una cosa o la otra”, afirma Anzaldúa (2016, p. 60). Dicho esto, y entendiendo la moda como parte de nuestras subjetividades, es necesario pensar la moda con base en otras miradas, que no sean excluyentes o jerarquizantes, que nos permitan ver sus complejidades más allá de su carácter eurocéntrico que, a su vez, ha buscado encasillarla en la modernidad. En la actualidad, de acuerdo con Haehnel (2019, p. 173), la moda de los *fashionscapes* pasa por una especie de proceso de hibridación cuyas relaciones son rizomáticas: “técnicas textiles, patrones de moda, muestras, y adornos se encuentran con lo familiar y se combinan con lo extranjero”³¹. La moda entremezcla, muchas veces de manera contradictoria, elementos

³¹ Traducido de Haehnel (2019, p. 173): “[...] textile techniques, fashion patterns, swatches, and ornaments encounter the familiar and are combined with the foreign”.

diversos, como referentes para la creación, saberes, una serie flujos de materiales, discursos, capital, recursos naturales, humanos y no humanos, ciencia y tecnología. Mora-Martinez (2011, p. 344), considera que, a través de los lentes de Haraway (1995), “[...] la separación entre cultura y naturaleza pertenece al pasado y, por lo tanto, también las, hasta ahora seguras, fronteras entre lo natural y lo artificial”. Con la moda también nos volvimos *cyborgs*: “[...] un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995, p. 253). La noción planteada por la autora respecto la hibridez del *cyborg* es un importante intento por seguir “[...] la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin”, nos dice Haraway (1995, p. 254). La eliminación de estos límites, impuestos por miradas esencialistas, puede permitirnos pensar los *fashionscapes* (Haehnel, 2019) como un rizoma cuyas conexiones se producen de modo no lineal, como se propone enseguida.

La moda rizoma como alternativa al sistema de moda

Cuando propone los *fashionscapes* como el resultado de diásporas, exilios y de procesos migratorios, Haehnel (2019) también reconoce que la diferencia establecida entre la moda y la tradición son nociones formuladas desde una índole ideológicamente eurocentrada, cuya mirada es indiscutiblemente blanca. A pesar de que, como lúcidamente nos dice la autora, no sea posible retomar un pasado precolonial en el que las identidades tengan como base la tradición, debido a la inviabilidad de deshacer las consecuencias de la colonización sobre las formas de vestir del presente. Podemos imaginar un futuro diferente, quizá como parte de la tradición utópica de la que nos habla Haraway (1995), a partir de la escritura de múltiples presentes. Parte de este intento tiene que ver con la posibilidad de visualizar otras formas de concebir la moda, más allá de su *sistema* moderno, de origen colonial, binario y subalternizante. Haehnel (2019, p. 175) reconoce que “[...] las modas y los estilos de los movimientos de descolonización expresan las luchas por la independencia a través de los

tejidos”³², considerando la hibridez como inherente de estos movimientos, cuyas relaciones se establecen de modo rizomático, según la autora. Me detendré un poco en la asociación entre la moda y el rizoma, sugerida por Anamélia Fontana Valentim (2018, 2023), a partir de su tesis doctoral, y por Tuozzo (2020) en un ensayo en el que introduce la moda dentro de un contexto postmoderno. Valentim (2018, 2023) nos habla de una dimensión política de la moda, que no estaría restringida a lo efímero y tampoco a la innovación y a la imitación. Para eso, la investigadora entremezcla autores como Jacques Rancière³³, Gilles Deleuze y Félix Guattari³⁴, señalando que su planteamiento no busca cerrar la moda en un concepto más, sino que es un intento por imaginar la moda fuera de su modelo *cistémico*³⁵, a modo de crítica a dicho modelo en su construcción histórica, lineal, eurocentrada y colonial por excelencia.

Con base en los autores citados, Valentim (2023) comprende que la moda también está conformada por agenciamientos capaces de confundir y perturbar el orden instaurado por la modernidad. Además, la autora resalta la difícil tarea de conceptualizar la moda fuera de su modelo *cistémico*, que ya no es suficiente para pensar las complejas dinámicas que se llevan a cabo en el contemporáneo. A raíz de ello, Valentim (2018, 2023) y Tuozzo (2020) consideran la existencia de una moda rizomática, con base en las reflexiones de Deleuze y Guattari (2020). El rizoma, según estos autores, se caracteriza por seis diferentes principios: la conexión y la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asignificante, la cartografía y la calcomanía. Por ende, si pensamos estos principios en relación a la moda, podríamos plantear que la calcomanía, por ejemplo, está para la moda *cistémica*, así como la moda rizomática está para la cartografía. De acuerdo con Deleuze y Guattari (2020), la calcomanía es la reproducción de algo dado de antemano y funciona como una especie de copia, mimesis, o imitación si miramos

³² Traducido de Haehnel (2019, p. 175): “[...] the fashions and styles of the decolonization movements express the struggles for independence through textiles”.

³³ *El reparto de lo sensible: estética y política*.

³⁴ *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*.

³⁵ La autora no utiliza el término *cistema*, aquí empleado como forma de evidenciar su carácter cisgenérico, sino sistema como comúnmente se usa al hablar de moda.

a la moda originada en la modernidad. Este principio es contrario a la cartografía, que se compone de infinitas líneas y conexiones, que pueden modificarse o tomar caminos inesperados, como si dibujáramos sobre un mapa todos los movimientos migratorios sugeridos por Haehnel (2019) en sus *fashionscapes*. Por esta razón, Haehnel (2019) considera que la moda es transnacional, transcultural y transicional, porque ya no puede ser interpretada como la simple imitación de algo previo. De modo similar, Tuozzo (2020, p. 43), sugiere que “[...] el dibujo de la producción, comercio y consumo queda signado por una cartografía que territorializa y desterritorializa mercancías y consumidores”. Ambas nociones, la cartografía y la calcomanía, nos sirven para pensar tanto la moda y sus mecanismos como los procesos que constituyen las subjetividades. Por un lado, la calcomanía tiene que ver con la imitación, como la reproducción de una identidad a partir de una matriz presuntamente estable, caso de las identidades sujetas a las normas heterocentradas, para mencionar a Butler (2013). Por otro, la cartografía nos permite imaginar diferentes configuraciones subjetivas que no dependen de un modelo o norma previamente instaurados.

El rizoma es un sistema no jerárquico y que además no produce ningún significado, destacan Deleuze y Guattari (2020). Ahí está el principio de ruptura asignificante, que también nos sirve para proponer que la moda tampoco produce o reproduce cualquier tipo de significado que pueda ser interpretado, traducido o descifrado con precisión. El significado que compone el signo lingüístico no encuentra en la moda una función objetiva, a excepción de palabras o frases estampadas y elementos que estarían relacionados a una cultura determinada. Caso, por ejemplo, de las culturas precolombinas cuyos patrones textiles tenían algo que decir o contar. Podríamos preguntarnos, solo para ilustrar el tema en la contemporaneidad: ¿qué quiere decir un sujeto cuando se viste con una prenda morada? ¿Qué significados tendría un abrigo rosado de lana de oveja? ¿Qué enunciados produce un hombre cis al ponerse una falda? Las respuestas podrían ser tan diversas como imprecisas o, en todo caso, arbitrarias. Eso no quiere decir que todo en la moda sea resultado de rupturas

asignificantes, pero la atribución de un significado es mucho más rizomática que arborescente en tales circunstancias. A modo de ejemplo, sabemos hoy que un pañuelo verde tiene un significado para las prácticas feministas y cualquier sujeto que lo use estaría, conciente o inconcientemente, comunicando estar en favor del derecho femenino por decidir sobre su propio cuerpo, es decir: en favor del derecho al aborto legal y seguro (González, 2021). Pero la suma entre el objeto pañuelo y el color verde es resultado de procesos y elecciones arbitrarias, que se han dado sin la pretensión de establecer un significado directo a la combinación de ambos elementos. En este sentido, el contraste entre el rizoma y el árbol es fundamental para entender el pensamiento de Deleuze y Guattari (2020). El rizoma, planteado por los autores, es un concepto adaptado de la botánica, por la manera como se propagan sus yemas, relacionándose al mapa por la manera horizontal como estas se difunden. Un rizoma construye, bajo la tierra, un entramado de líneas que se cruzan sin un punto que pueda ser identificado como un origen en concreto. En cambio, el árbol se constituye de manera jerárquica por su verticalidad, a partir de una raíz precisa y fácilmente identificable.

Acto seguido, no hay linealidad en la moda, ni en su historia, dice Valentim (2023) citando a la decimocuarta tesis de Walter Benjamin sobre el historicismo. Desde que la humanidad empezó a vestirse y adornarse, los sentidos atribuidos a los objetos regidos por la moda han sido establecidos de modo rizomático, en una infinidad de casos. Por el contrario, significados como aquellos asignados a las indumentarias masculinas o femeninas no son más que un deseo por normalizar y normatizar el género binario. La cristalización de tales significados en lo cotidiano no es solamente arbitraria, sino que se establece a partir de una norma a ser seguida, o mimetizada socialmente con base en una matriz heterocentrada (Butler, 2013). La calcomanía está aquí vinculada a la repetición de un patrón masculino o femenino, al menos en el Occidente moderno, marginando usos no sujetos a la norma. Pensar alternativas a estos límites dicotómicos es viable, aún sea en teoría, a partir de otros dos principios que conforman al rizoma: la multiplicidad y la heterogeneidad. De acuerdo con

Deleuze y Guattari (2020), ambos principios están relacionados a las líneas de fuga y sus infinitas conexiones, a diferencia de los diversos binarismos establecidos desde la instauración de la modernidad. La multiplicidad es incompatible con la identidad en términos de unidad, de modo que para los autores los agentes no pueden ser reducidos a una idea estable de sujeto, porque solo hay multiplicidad. De igual modo, para Deleuze y Guattari (2020), donde hay multiplicidad hay también heterogeneidad, porque nada es homogéneo cuando hablamos de agenciamientos. Como un concepto relacionado al rizoma, los agenciamientos son clave para Deleuze y Guattari (2020), y están relacionados a la acción, al hacer, de modo que son forjados a través de múltiples y heterogéneos agentes y agendas que son, a su vez, colectivas según los autores.

Valentim (2023) sugiere que los agenciamientos permiten pensar la moda como un *continuum*, eliminando también la oposición binaria entre lo nuevo y lo viejo. De esta forma, la moda rizoma, más que respetar una lógica efímera, instaurada por medio de la innovación y la imitación, se constituye de agentes que no son únicamente humanos. En este entramado, los objetos no tienen menor importancia que los humanos, la materialidad no cierra la moda a su tangibilidad, la historia se repite de diferentes maneras, las prendas son creadas y recreadas, con referentes y técnicas que también funcionan a modo de cartografía. Así, la innovación que sustituye los usos anteriores de la moda deja de funcionar como un criterio esencial, porque la moda también permite la reaparición de elementos del pasado, la combinación de elementos culturales, recursos materiales, referentes imaginados, todo por medio de conexiones sin límites. Por ende, el principio de la conexión es la puesta en marcha de infinitos agenciamientos colectivos, de líneas de fuga, de cruces inesperados, como en los *fashionscapes* propuestos por Haehnel (2019). Como ejemplo de ello, y mencionando al *fast fashion*³⁶, Tuozzo (2020, p. 43) dice que: “En rizoma es como se dibuja el mapa de la

³⁶ Modelo de producción y difusión de moda rápida y a escala global, creado a finales del siglo XX.

producción global de la moda [...]”, una vez que el origen de los materiales textiles, los diseños, la producción, el consumo y el descarte de las prendas elabora una especie de cartografía. En su noción de moda rizoma, Tuozzo (2020, p. 44) también toma en cuenta la importancia incontestable de “[...] la irrupción de las minorías, porque como un movimiento de equilibrio de la tendencia global, la localidad y las minorías son componentes insoslayables en movimientos o corrientes alternativas que con pretensiones revolucionarias cuestionan el des-orden establecido”.



CAPÍTULO III

Crear Moda Desde y con Experiencias Anti-Cistema

A partir de las entrevistas, realizadas entre los años 2020 y 2022, se pudo observar la existencia de dos percepciones distintas respecto a lo que es considerado moda. Una tiene que ver con el *modus operandi* de la moda, su modelo de difusión con base en la imitación de determinada innovación, cuya matriz es colonial. Esa primera noción corresponde al modelo *cistémico* oriundo del Norte Global, a partir de la modernidad occidental (Lipovetsky, 1990), implementado en nuestro territorio a través del proceso colonial. La otra percepción está relacionada a la industria propiamente dicha y los medios de producción que, como hemos visto anteriormente, en el caso de la moda, empezó a desarrollarse en el siglo XIX, hasta el punto de alcanzar el status de moda en el siglo XX, con la instauración del *ready to wear* y del *prêt-à-porter* (Grumbach, 2009). Son dos maneras diferentes de pensar la moda que se entremezclan en los casos analizados, sin que haya necesariamente una invalidación o superposición de una forma sobre la otra. En este sentido, se está considerando a ambas formas como hechos que fueron incorporados en nuestros territorios por medio de la implementación de lo que Rolnik (2019) denomina como régimen colonial-capitalista. Por consiguiente, la industria de la moda reproduce constantemente el *cistema* reiterando los centros y márgenes, recalcando subalternidades que, en este estudio, están ubicadas en Latinoamérica. Vicenta, por ejemplo, habla constantemente de colonización y capitalismo como regímenes que están entrelazados y que son nocivos a la vida cotidiana, situando las dos formas de percibir la moda en este entramado. La diseñadora considera, por ejemplo, a la cisgeneridad de la moda como un problema heredado de la colonización, sea por medio de la implementación de tal *cistema*, o del desarrollo de una cadena de producción y distribución industrial en nuestra región. Por ende, hay que tener en cuenta que la industria no es detentora del *cistema* de moda, sino más bien se adapta a este, por medio de la investigación y

apropiación de distintas tendencias que, en los *estudios de moda*³⁷, consideramos como innovación. Este es un proceso que exige una considerable capacidad de adaptación al cambio por parte de la industria y de las personas que trabajan para ella, lo que termina por mantener en funcionamiento lo efímero de la apariencia.

Acto seguido, Camilo Albanez de la marca Albanez, Mauricio Cabrera con su proyecto de diseño Macalo, y Vicenta Perrotta, presentan críticas contundentes a la moda. Eso sucede en varios momentos de las entrevistas, revelando una especie de sentimiento de no pertenencia al mundo de la moda. Sin embargo, eso no evita que exista cierta ambigüedad y algunas contradicciones, razón para considerar a los casos analizados y sus propuestas de diseño dentro de un entramado postcolonial, híbrido y fronterizo, para adoptar algunos términos de Anzaldúa (2016) y Bhabha (2002). Se observa que los casos analizados realizan un doble ejercicio: identificación con la moda, por un lado, y desidentificación, por el otro. En el caso del primero, los tres casos reconocen estar insertados, aunque no totalmente, en una lógica de mercado difícil de deconstruir, además de crear prendas que están alineadas con su tiempo, para no asumir que *están de moda*, y de usar materiales y técnicas de creación y confección que corresponden de una u otra forma a la industria de moda. A pesar de ello, los tres casos estudiados no se identifican del todo con los engranajes de la moda, señalando los problemas que devienen de tal *sistema* y desidentificándose con este. Aquí, el término desidentificación hace referencia al trabajo de Muñoz (1999), respecto a las *queeridades* constituidas desde este lugar fronterizo del que se habló anteriormente. Por consiguiente, se podría decir que Mauricio, Vicenta y Camilo no terminan de pertenecer completamente al mundo de la moda, sino más bien se posicionan en las fronteras, en los intersticios de este. Mauricio, por ejemplo, rechaza incluso el uso de la palabra *marca* al hablar de su trabajo, nombrando a este como un *proyecto de diseño*. En este sentido, si la moda está, desde el establecimiento de la alta costura, en el

³⁷ Traducción de *Fashion Studies*, rama de estudios que reflexiona sobre la moda, y los diversos aspectos a ella relacionados, cuyo origen se dio en el Norte Global.

siglo XIX (Grumbach, 2009), muy vinculada a la idea que tenemos de marca, rehusar el uso de dicho término también es una forma de estar fuera del *cistema*. Cuando le pregunté a Mauricio sobre el origen de *la marca* Macalo, su respuesta fue directa: no es una marca, añadiendo que «siempre fue un proyecto de diseño», para luego revelar que su proyecto empezó en el año 2019.

Así, en los tres casos analizados, la relación que mantienen con la moda se percibe un tanto conflictiva, sea por su postura crítica frente a la noción de moda como *cistema* vinculado a la modernidad y a la colonialidad, sea por su distancia respecto a la industria y sus medios de producción, consumo y descarte. Vicenta dice no hacer moda, porque «moda es un concepto, moda tiene comienzo, medio y fin». Lo que hace la diseñadora es entremezclar las dos formas de pensar la moda, considerando la corta temporalidad con la que opera dicho modelo, basado en el constante e ininterrumpido ciclo de innovación e imitación (Lipovetsky, 1990). Empero, los tres casos también se ven insertados de alguna forma en los mecanismos de la moda: a través de las imágenes que producen, de la confección de prendas y otros productos para consumo, pudiendo incluso relacionarse a algunas tendencias de moda, como es el *upcycling* (Chan, 2020), que aquí llamaremos de *re-ciclaje*³⁸, como una forma de reivindicar el término en detrimento de su versión en inglés. De todos modos, estos casos no están completamente separados de la moda y sus mecanismos, porque incluso la moda suele cooptar tendencias políticas, volviéndolas deseables y consumibles en determinados momentos.

Desidentificarse con la moda permite el surgimiento de formas más creativas y, quizás, menos homogeneizadas de hacer diseño, lo que puede resultar en la producción de experiencias emancipadas del pensamiento hetero y eurocentrado. Ello se evidencia en los tres casos estudiados, de una u otra forma. En gran medida, la moda tiende a uniformizar la apariencia al reproducir las normas por medio de la imitación, como en la calcomanía de la que

³⁸ Discutido en el Capítulo IV.

nos habla Deleuze y Guattari (2020). A raíz de ello, Vicenta se muestra desidentificada con la moda, tanto por la corta temporalidad de su *císterma*, como por la constante repetición de patrones y normas que se dan a través de la imitación. Vicenta resalta que la moda suele inspirarse muy a menudo en su propio pasado, quedando atrapada en un ininterrumpido y auto-reproducido ciclo que impide la creación de experiencias desplazadas de la norma. Tal ejercicio de inspirarse en el pasado es reiterado por innumerables diseñadores contemporáneos que, según Vicenta, «[...] no se preocupan en lo más mínimo en construir un proceso que salga de eso». Dicho de otro modo, existe en la moda una tendencia a mantenerse en una especie de círculo auto-inspirado, a mimetizar a sí misma, sin lograr salir de ello. «Quiero decir, nunca sales del mismo lugar, porque siempre vuelves veinte años hacia atrás, que ya había visitado los veinte años anteriores, que ya había visitado otros veinte años anteriores. Es decir, estás allí, cien años atrás, la moda no...», dice Vicenta sin concluir la frase, pero señalando que la moda está conformada por una secuencia de repeticiones ininterrumpidas en el tiempo. Desidentificarse de tal mecanismo, además de proporcionar creaciones que no están necesariamente limitadas a una temporalidad previa, también permite salir de estos referentes que repiten la misma lógica eurocentrada de la moda *cistémica* que, como lo recuerda Vicenta, es cíclica.

Experienciación: Acción de Crear desde la Experiencia

Acto seguido, el trabajo creativo realizado por Camilo, Mauricio y Vicenta, cómo se podría imaginar, está empapado de sus experiencias, como lo menciona Camilo al evocar las memorias de su pasado en Chile, sus amistades cercanas y el peligro que puede significar vivir al margen de la heteronorma. En una de las entrevistas, Mauricio recuerda, por ejemplo, su tiempo en el colegio, como un lugar que reproduce lo binario de la norma heterocentrada, de modo pedagógico: «Si pues, obligaban a las chicas a utilizar falda, aunque sea pleno invierno y se morían de frío. No había opción de diferir de esta norma». En la continuación, él declara que adopta al uniforme como una de sus inspiraciones a la hora de diseñar, atribuyendo a este

referente un sentido distinto al original. Si bien el uniforme no está *sujeto* a los cambios regulares de la moda (Lipovetsky, 1990), este sirve como una inspiración para el proceso creativo de Mauricio que, a través de sus diseños, busca poner en evidencia la asimetría existente en determinadas relaciones de poder: caso del carnicero, con el mandil que compone su uniforme, y los animales que este filetea, lo que inspira algunas de las propuestas del diseñador. De cierta manera, estas memorias son actualizadas por medio de la labor de diseño que realizan Camilo, Vicenta y Mauricio, subvirtiéndolo a determinados patrones impuestos a través del *cistema* de la moda. Eso no implica imaginar o intentar rescatar a una sociedad anterior a la colonización, libre de los problemas relacionados al género, sino asumir que la moda *cistémica* sigue un patrón establecido por el proceso colonial, aún vigente a través de la colonialidad del poder (Quijano, 2014). Estos límites componen algunas de las razones por las cuales Vicenta piensa la moda como un ingrediente más de los mecanismos de dominación colonial y que, además, nuestras vidas en un sentido más amplio, también sigue estando colonizada. Se nota, en las reflexiones de la diseñadora, un deseo por deshacer, o desaprender los engranajes de la moda *cistémica*, para ponerla en crisis, contradecirla, o rechazarla desde este lugar *inter-medio* (Bhabha, 2002) que ocupa.

Más allá de que se pueda considerar el *re-ciclaje* como parte de lo que *está de moda* actualmente (Chan, 2020), Camilo cuenta que desde que tenía diecisiete años trabajaba con la deconstrucción de ropas de segunda mano, utilizando su propio cuerpo como maniquí para la creación de *nuevas* prendas. Así, de modo bastante experimental y sin tener muchos conocimientos de confección, él diseñaba objetos que no eran, en ese entonces, considerados productos de moda. Su proceso inicial estaba, según cuenta, conformado por un constante coser, descoser, cortar y volver a coser, hasta aprender cómo estaba constituida la estructura de las prendas. El diseñador habla de un tipo de autoaprendizaje: por un lado, aprende a confeccionar objetos desde el *re-ciclaje* y, por otro, se reconoce en este proceso como diseñador de algo que para él *no es moda*. Camilo, quien considera a sí mismo un autodidacta

en temas de confección, cuenta que para aprender a confeccionar un bolsillo por primera vez, aún en Chile, tuvo que descoser todo un pantalón para entender cómo se arman los bolsillos: «[...] para entender cómo se agarraba, de que parte se agarraba el bolsillo y como tenía que entrar», dice él como un ejemplo de su desarrollo profesional. Años después, ya habiendo cumplido veintidós años, el diseñador se mudó a Buenos Aires que, según cuenta en entrevista, era una ciudad que ofrecía demasiada información. Ello no le permitió desarrollar muchas propuestas de diseño en dicho año, debido a la cantidad de distracciones y experiencias brindadas por la ciudad argentina. El exceso de información ha producido en Camilo experiencias todavía nuevas para él, el contraste entre sus recuerdos de Iquique, su ciudad de origen, con la movida urbana de la ciudad de Buenos Aires. «Porque yo venía de Iquique, más allá de yo ser una persona que yo hice lo que quise. Una cosa era que yo era original al vestirme, y otra cosa era que mi información era de un iquiqueño», cuenta él en una de las entrevistas.

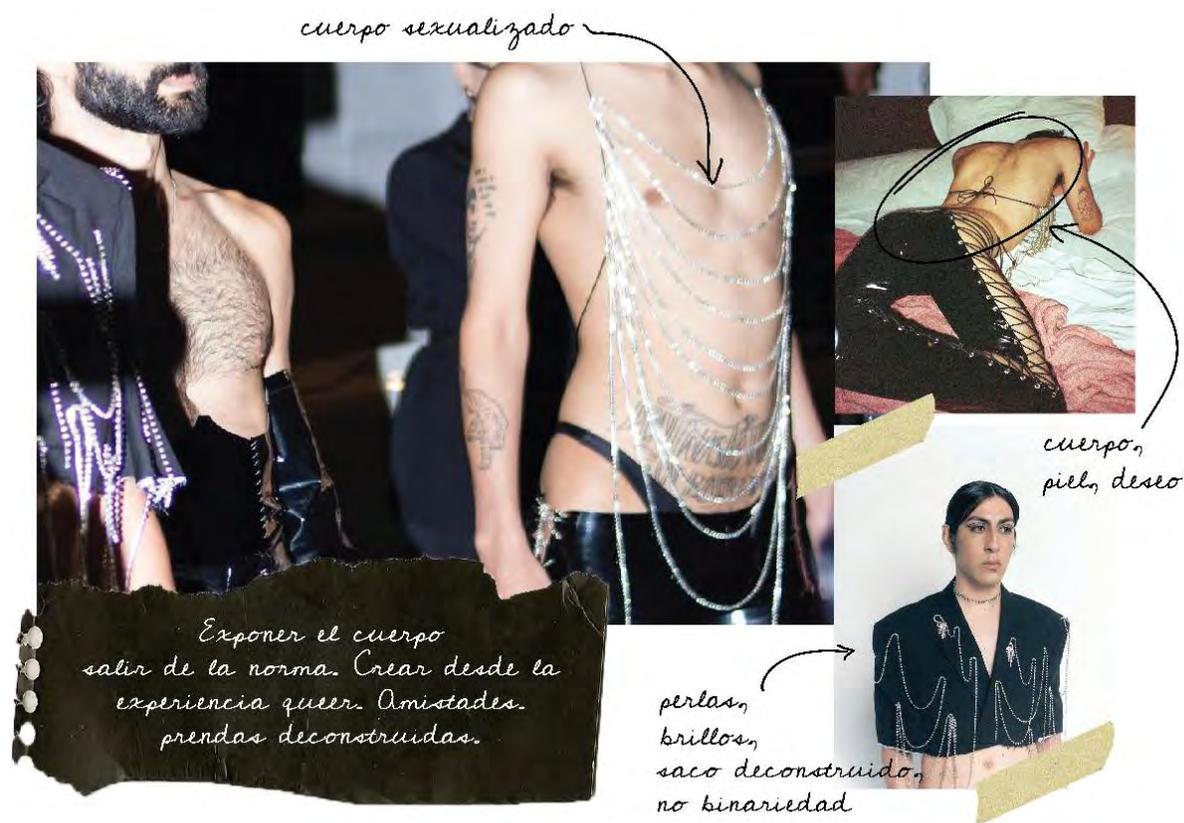
A raíz de lo ya mencionado, consideraré a este entrecruce de experiencias, que compone la labor de diseño de Camilo, como una acción de crear desde la experiencia, una *experienciación*, lo que también se percibe, de modo semejante, en la labor creativa de Vicenta y Mauricio. En el mismo año en el que se mudó a Buenos Aires, Camilo llevó cursos de seis meses en moldería y diseño de indumentaria, en los que ha aprendido «lo teórico de una colección, lo teórico de las marcas de ropa, lo teórico de la moda». Para él, estos cursos lo han ayudado a comprender, de manera introductoria, los engranajes de la moda, con los cuales Camilo no se identifica del todo. Al relatar esa etapa de su trayectoria profesional, él nos permite pensar el diseño de moda como una disciplina cuya matriz es eurocéntrica (Chakrabarty 1992). Una disciplina que reproduce la lógica moderna de la innovación y de la imitación que, a su vez, resulta en la reiteración de patrones subalternizantes, como el binario del género y las líneas de clase y raza. Desde otro ángulo, la moda también puede ser pensada como una disciplina en términos foucaultianos, como parte de los mecanismos de poder

disciplinario que tratan de normatizar el género de los sujetos en Occidente, con base en una interpretación del cuerpo sexualizado instaurado por la modernidad europea (Lipovetsky 1990). Así por ejemplo Mauricio evoca el poder doctrinario impuesto sobre los cuerpos infantiles en la escuela, cuerpos que en los recuerdos de Mauricio eran obligados a vestir uniformes según el género binario asignado en el nacimiento. Tal forma de adoctrinamiento se vuelve para él un componente clave en el diseño de sus propuestas, al traducir diferentes tipos de uniformes a prendas *de moda* contemporánea, conectando estos a otros referentes creativos para poner en crisis algunas de las relaciones de poder que él observa en su entorno: caso del carnicero y su relación asimétrica con los animales, que Mauricio emplea como referente de sus creaciones.

En el ámbito de la experiencia, Camilo menciona también la violencia cotidiana a la que son sometidas las personas no cooptadas por la heteronorma. Crímenes de odio que son constantemente presentados en los noticieros como algo, muchas veces, normalizado. Con relación a ese tema específico, el diseñador asume una postura tajante, rechazando una y otra vez aceptarlo o acostumbrarse a ello. Eso se ve reflejado en sus propuestas de diseño (figura 2), que tratan de exponer al cuerpo y sexualizarlo como forma de no conformarse con las normas vigentes. Para Camilo, es indispensable tener consciencia a la hora de crear, haciendo mención a los talleres clandestinos, al trabajo infantil y a la esclavitud aún existente en la industria de la moda, como hechos que no pueden ser ignorados por quienes crean. Por eso, su *experienciación* combina distintas experiencias que se entrecruzan, como vemos en el panel expuesto en la figura 2. Así, Camilo explora en sus creaciones: algunos de sus recuerdos, sus relaciones de amistad, su gusto por textiles con brillo como el vinilo, por prendas antiguas, por la forma de vestir de las mujeres de Buenos Aires, por los cuerpos no normatizados, por su propia corporeidad y una postura política que busca apoyarse en la *consciencia*.

Figura 2

Cuerpos Sexualizados en Albanez



Nota. Mapeo visual de análisis de imágenes de propuestas diseñadas por Camilo Albanez, en donde se perciben cuerpos sexualizados, la exposición de la piel y prendas con brillos y vinilo sobre el cuerpo. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Albanez (Albanez, s.f.).

Podríamos decir que lo que constituye la acción creativa de Camilo, como también en el caso de Vicenta y Mauricio, es una especie de entramado rizomático de experiencias que no están limitadas a la ropa como objeto, o al *cistema* de moda. Existe, en los tres casos analizados, una conexión entre procesos subjetivos y la acción creativa, que también es la generación de experiencia en términos no discursivos (Bataille, 2016), resultando en prendas e imágenes que no reproducen significados binarios y cuyo sentido no puede, necesariamente, traducirse en palabras. Aquí, *crear moda* es un ejercicio que combina la acción de

experimentar, en el sentido de hacer experimentos, y de *experimentar*, como un modo de vivir o producir una experiencia. En la figura 2 vemos a cuerpos sexualizados, cuerpos no normalizados, y prendas que no siguen patrones hegemónicos, como el saco deconstruido, cortado a la mitad y deshilachado, lo que va en la contramano de los acabados idealizados por la industria. Esas prendas e imágenes no solamente son el resultado de experiencias vividas, sino que también son una experiencia en sí mismas, poniendo en crisis ideales hegemónicos a ejemplo del género binario.

En la figura 3 vemos a Mauricio creando imágenes y objetos que se relacionan con su propio cuerpo, desde sus experiencias y sin la intención de presentar significados que digan algo en específico. A ese respecto, mismo sin haber empleado el término, Mauricio revela estar *experimentando* cierto conflicto con relación a cómo se percibe, cuestionando su propia identidad: «[...] porque hay cosas que están tan metidas en cómo he crecido, y todo a mi alrededor, y hay muchas ideas de las que estoy tratando de desligarme aun». Esa acción de crear experiencia y de crear desde la experiencia es, también, la acción que produce la persona que diseña, en su labor. En otras palabras, Mauricio, Camilo y Vicenta diseñan, aun cuando no se identifican con esa profesión por razones que incluyen, por ejemplo, el no hacer dibujos o ilustraciones de moda, o no tener una formación académica. Podríamos decir que esta es una forma antidisciplinaria de crear moda. Diseñar es, al fin y al cabo, una acción que no está condicionada a una formación profesional o académica, ni a determinadas habilidades puntuales como es el caso de la ilustración de moda. Aquí, diseñar es comprendido como la acción de crear prendas y experiencias con los cuerpos, con las telas, con los *afectos*³⁹. Este es el motivo por el cual no se hará ninguna separación entre la creación desde el arte o desde el diseño, para no enmarcar una y otra vez la diferencia binaria entre ambas áreas y para no

³⁹ Aquí utilizo *afecto* de manera similar a lo que proponen Ahmed (2015), Mora (2021), Liu (2020) y Sedgwick (1999), sin separar emociones de afectos, como sugiere Ahmed (2015) para evitar la reproducción del pensamiento binario. En todo caso, considero a los afectos componentes de las experiencias *queer* y la manera como estas son transformadas en propuestas de diseño de moda disidente. Algo semejante a la *vergüenza* de la que nos habla Sedgwick (1999), para *afectar* el entorno a modo de rizoma (Deleuze y Guattari, 2020).

jerarquizar ambas. Aquí, tampoco se adentrará en la discusión sobre los límites entre el arte y la moda.

Figura 3

Experimentar con el Propio Cuerpo, Macalo



Nota. Mapeo visual de análisis de imágenes de propuestas diseñadas por Mauricio Cabrera, quien hace uso de propio cuerpo como forma de producir experiencia: experimentar y experimentar. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Macalo (Macalo, s.f.).

En gran medida, podríamos decir que Mauricio se encuentra en las fronteras sobre en los márgenes del género binario (Anzaldúa (2016), una vez que para él estos límites ya no sirven más. Como parte de las experiencias que conforman su labor creativa, el diseñador expone su propia vivencia respecto al género, rescatando su relación con el entorno, los límites

sociales que él percibe a su alrededor, sus recuerdos y las relaciones asimétricas de poder, como aquellas existentes entre *humanos* y *animales*, que el diseñador cuestiona con su propia corporeidad, cuando juega con elementos vinculados a los animales (figura 3). En la figura 3 vemos un experimento de Mauricio, donde él intenta intercambiar roles de poder entre humanos y animales, asumiendo parcialmente una forma animal. En otro orden de ideas, lo que Mauricio nombra como *desligarse* está relacionado, hasta cierto punto, a la desidentificación formulada por Muñoz (1999). Pero también podríamos hablar de ello con base en la ecuación $n-1$, planteada por Deleuze y Guattari (2020), en la que n es la identidad en términos positivos y -1 es la acción de excluir, eliminar, deshacerse o *desligarse* de patrones estructurales previamente establecidos⁴⁰.

Eso implica salir del orden binario de las cosas, de no resignarse a una identidad fija, como una idea preconcebida: «[...] la proyección de género, en verdad, es algo demasiado abstracto en este momento, para mí», dice Mauricio, quien cuestiona su identificación de género mismo habiendo preferido el uso de pronombres masculinos. A raíz de ello, considero que las contradicciones, los cuestionamientos, el salir de la norma, el ejercicio constante de crear, descoser y recrear son parte de estos procesos de *experienciación* que, en estos análisis, están en un lugar *inter-medio* (Bhabha, 2002). Tales procesos se cruzan con sus propias historias, desterritorializando la experiencia de crear, poniendo en crisis lo disciplinario de la moda implementada en nuestro territorio por medio de la expansión colonial. Procesos creativos y procesos subjetivos se entremezclan y dibujan líneas imaginarias entre lo político, la acción de crear, los materiales textiles, lo intangible, la experimentación, lo consciente y lo inconsciente. En un sentido similar, Camilo piensa en los *camino*s que cada sujeto traza a lo

⁴⁰ La idea de una identidad que se constituye a partir del *falo* es, a nivel de ejemplo, lo contrario de lo que Deleuze y Guattari (2020) consideran en su ecuación $n-1$. Eso porque el *falo* funciona como un elemento positivo que conlleva el miedo inminente a su pérdida.

largo de su vida, mientras cuestiona su propia conciencia: «[...] hay un montón de cosas que yo no sé y que es normal también, porque cada uno tiene diferentes caminos», dice él.

En su cuenta en Instagram, en mayo de 2020, Vicenta ha publicado una serie de fotos de procesos experimentales visibles en la figura 4, con la *hashtag* #diariodecuarentena. Las fotografías fueron tomadas por la misma Vicenta Perrotta y por su amiga, la artista Rafa Kennedy, como parte de una exploración de materialidades sobre rostros de personas del taller TRANSmoras.

Figura 4

Máscaras de Sanación y Protección Contra la Cisgeneridad Compulsoria



Nota. Mapeo visual sobre experiencia producida por Vicenta Perrotta en conjunto con personas del taller TRANSmoras. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

Esa es una forma de accionar la experiencia, por medio de tales desechos, en el proceso de confección de lo que Vicenta nombra como *máscaras de sanación y protección contra la cisgeneridad compulsoria*. La propuesta fue llevada a cabo con la participación de cuatro artistas que pasaron por ese colectivo TRANSmoras: Xantana Xantara, Rafa Kennedy, Manuara Clandestina y Lino Calixto. En la leyenda de una de las fotos, ella menciona que las máscaras están hechas «[...] a partir de investigaciones y estudios sobre el desecho y uso de cáscaras y semillas». Su crítica se extiende, en las demás fotografías, a la colonialidad, al eurocentrismo, a la cisgeneridad compulsoria y a la desnaturalización del cuerpo por parte del capitalismo, la relación entre el espacio y el medio ambiente, al igual que el consumo de carne y sus derivados como parte del problema apuntado por ella.

Además, Vicenta propone esas máscaras como una «Protección contra la colonización cisgénero y una mirada a los procesos naturales, absorbidos y olvidados, dentro de los procesos capitalistas». Si, por un lado, según cuenta ella, «[...] el capitalismo desnaturaliza el cuerpo, la relación entre el espacio y el medio ambiente», por el otro, su propuesta no vestible propone el establecimiento de una conexión entre cuerpo y naturaleza, desde una postura política. En el *panel visual* (figura 4), compuesto por las fotos antes mencionadas, se evidencia el uso de restos de alimentos en descomposición, como semillas, bagazos, cáscaras de frutas y de huevos, hojas de plantas y flores, haciéndonos recordar, como sugiere Vicenta al pie de las fotos, «[...] lo mucho que nuestra comida es colonizada e impuesta por la industria». Eso ocurre justamente por contraste: la descomposición de lo natural tiene una temporalidad propia, que no es la temporalidad de la moda, del capital, o de «[...] la cisgeneridad compulsoria que nos conduce a una vivencia controlada por deseos hegemónicos». Al pie de otra de las fotos de esa serie, ella recuerda no estar hablando de veganismo, para decir que: «[...] lo que estoy discutiendo es el proceso capitalista que construye estereotipos a través de la demanda de su producción».

Accionar al Cuerpo en la Experiencia

En las entrevistas y en las imágenes se percibe que la corporeidad es parte del proceso de la experiencia creativa de cada propuesta analizada, desde una percepción política y subjetiva del cuerpo hasta la relación que este establece con el entorno. Camilo y Mauricio, por ejemplo, toman en cuenta a sus corporeidades mismas, como parte del proceso creativo que realizan. Hecho observable en la figura 3, donde vemos a Mauricio producir experiencias sobre y con su cuerpo, incorporando la experiencia. Por otro lado, Camilo recuerda que, desde el comienzo de su trayectoria, la corporeidad compone su labor de diseño, mientras acciona también un proceso de desidentificación con los patrones corporales hegemónicos, relativos a la masculinidad: «[...] la ropa la hacía para mi cuerpo y mi cuerpo, yo soy flaco, o sea tengo un cuerpo entre hombre, medio andrógino». Dicho de otro modo, la experiencia que lo constituye como diseñador también incorpora al cuerpo como parte de los agenciamientos que constituyen su labor creativa.

A la hora de crear, Camilo moviliza sus gustos, sus vivencias, su historia de vida, sus referentes de moda, su proceso subjetivo y de desidentificación con ciertos patrones impuestos como norma. Él menciona tener gran interés por la sexualidad expresada a través de las imágenes de moda, como vemos en las figuras 2 y 5: «Me gusta mucho el tema del juego de cuerpos, de transparencia y todo eso», dice él. Ese gusto por la corporeidad parte de su visión de la moda que es, según cuenta, «[...] muy erótica, por así decirlo». No obstante, Camilo reconoce que la moda está hecha de muchos patrones y que las redes sociales contribuyen a la propagación y a la manutención de los ideales corporales, tomando a ciertas tipologías corporales como deseables en detrimento de otras. Contrario a este mecanismo normalizador que opera por medio de la moda, el diseñador se desidentifica, expresando no tener «[...] tampoco un patrón en donde si tienes un peso de cuerpo mucho más grande que otro no podés». Para él, que cita a Instagram como ejemplo, las redes sociales privilegian a unos

cuerpos y excluyen a otros: «[...] el mismo Instagram te bloquea un cuerpo gordo, o sea, vos subís a una chica gorda y le tienes que darle baja a la foto, porque te dice que incitas el odio».

Figura 5

Deshacer la Norma por Medio de la Erotización del Cuerpo



Nota. Mapeo visual sobre la erotización del cuerpo en las propuestas de Albanez. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Albanez (Albanez, s.f.).

Por otro lado, para él, una chica flaca no recibe el mismo tipo de rechazo en redes sociales, de modo que Camilo observa existir un deseo por eliminar de ciertos espacios físicos o virtuales los cuerpos que no están alineados a los patrones corporales hegemónicos que, en este caso, corresponden al cuerpo delgado. En cierto sentido, existir como un cuerpo gordo es también parte de una *experiencia* de desidentificación con las normas. La crítica de Camilo se dirige a un amplio conjunto de patrones normalizadores recurrentes en la moda, como el mismo *estar de moda*, que resulta en cierta homogeneidad de las apariencias en el cotidiano,

vinculado al *espíritu del tiempo*. En otras palabras, el *espíritu del tiempo* tiende a actualizar ciertos patrones corporales, a veces volviéndose más *inclusivo*, lo que termina siendo uno de los problemas fundamentales de la moda de matriz moderna. El *estar de moda* tiene una especie de fecha de caducidad autoimpuesta: como el *fin* mencionado por Vicenta al hablar del *cistema* de moda. Decir que algo *está de moda* implica asumir que tal cosa estará *fuera de moda* en algún momento, porque uno de los aspectos de la moda es su corta temporalidad (Lipovetsky, 1990). Camilo cuenta, por ejemplo, que hay en la actualidad una mayor inclusión de *cuerpos diversos* en la moda, debido a una «[...] demanda de cuerpos y lo que está pasando con la conciencia social de lo que es aceptar cosas diferentes». Por otro lado, Vicenta, considera que «la moda opera bajo una condición de hacer encajar a las personas», evidenciando que toda identidad o corporeidad que no encaja en determinados patrones, termina marginalizada por tal *cistema*. En este sentido, la moda contribuye a la difusión de muchos ideales, como parte de los mecanismos de control de nuestra sociedad (Deleuze, 1992). En respuesta a estos temas, Camilo piensa la necesidad de producir cambios en dichos mecanismos, mas considera que todavía «estamos en un camino muy precoz, muy precario» y que «[...] la lucha es muy importante y muy grande».

Tal lucha pasa por subvertir los patrones corporales, desidentificándose de ellos desde una experiencia que incorpora a lo abyecto como una agencia en favor de agendas decoloniales. Vicenta retoma constantemente su crítica a la cuestión colonial diciendo que, además de la moda y de la alimentación que ingerimos, «nuestro cuerpo es colonizado». Para ella, la colonialidad que recae sobre la corporeidad abarca temas raciales, de clase social y de género, privilegiando a las personas blancas cuyo género es inteligible: «[...] las personas blancas están en su lugar de confort, las personas negras no. Las personas cis están en su lugar de confort, las personas trans no». Con estas afirmaciones, ella realiza un doble ejercicio: por un lado, describe el problema de la colonialidad respecto a la racialidad, a la clase y al género en la moda, y por otro, expone las distintas capas de esas subalternidades, que

resultan ser interseccionales (Crenshaw, 2012). Ella menciona la legitimación del proyecto genocida que se lleva a cabo en Brasil desde la colonización hasta los días actuales, tomando en cuenta a patrones corporales hegemónicos en favor del capitalismo. A raíz de esto, Vicenta rescata su propia corporeidad como parte de su experiencia: «incluso estoy pensando en eso, en el término travesti. He estado pensando mucho en esto, también se trata de mi corporeidad», dice ella. Eso la llevó a plantear el taller TRANSmoras como una red entre personas trans periféricas, inicialmente de Sao Paulo, hasta volverse una referencia para todo Brasil, a partir de su experiencia y en respuesta al mercado de moda del país y a la exclusión de las cuerpos⁴¹ travestis trans en la moda brasileña. Desde que empezó a impartir clases de creación y confección, en el taller TRANSmoras, según Vicenta, «[...] empezó a aparecer mucha *mana*⁴² con ganas de desfilas. Luego hicimos el desfile de Travesti Viva», anteriormente mencionado. Dicho desfile presentaba una narrativa distinta a las que son presentadas en los noticieros, en el cine o en los programas de televisión en general. Una colección *travesti viva* habla de resistir, de vivir, de romper con las dinámicas genocidas establecidas desde el régimen colonial. Vicenta recuerda que la expectativa de vida de una persona trans en Brasil es de 35 años en promedio, de modo que presentar el desfile *Travesti Viva* funciona como una acción de crear una experiencia distinta.

Además, para la diseñadora las travestis «[...] son cuerpos de potencia, porque son cuerpos que ya han salido de este proceso, que en realidad el género construido es el género cis», dice ella. La diseñadora considera que las cuerpos trans y travestis son excluidas porque no siguen las normas impuestas, siendo marginalizadas por un proceso violento que ignora que los cuerpos cis también son construidos por discursos y prácticas performativamente instaurados (Butler, 2015). La contraparte de esa marginalización de las cuerpos que no

⁴¹ Mantengo el uso de la palabra en femenino igual ha sido empleado por Vicenta en las entrevistas, como parte de un ejercicio de desplazamiento.

⁴² Término no traducido. Comúnmente se usa esa palabra por la comunidad sexo-género-disidente brasileña para referirse a hermana.

encajan en las heteronormas es lo que Vicenta llama de *dignidad cisgénero*, constituida discursivamente como normal. «La cisgeneridad vive con dignidad. A pesar de que se están matando, jodiendo, muriendo de depresión, pero, por ejemplo: viven, comen y estudian», reflexiona ella considerando también el precio a pagar por el éxito celebrado por el *cistema* y sus normas heterocentradas. En otras palabras, vivir con *dignidad cis* tiene su costo, de modo que el supuesto éxito capitalista (Halberstam, 2018) implica perjuicios. Uno de ellos es la imposibilidad de salir de los parámetros de la heterosexualidad compulsoria sin riesgos físicos y simbólicos. Por otro lado, Mauricio reconoce que, si bien hay lugares seguros en los que uno puede expresarse con más libertad, estos todavía están limitados a algunos privilegios de grupo: «Cuando sales como de este círculo, te das cuenta que no todo el mundo piensa igual».

La moda es parte de este problema que, según Vicenta, produce una «[...] universalización del cuerpo consumidor [...]» que, a su vez, es resultado de «[...] los procesos capitalistas [que] tienden a construir funciones». Ella cita específicamente a las funciones de trabajador y de consumidor, como dos funciones cisgenéricas, constituidas por la adopción de la inteligibilidad de género como un parámetro fundamental basado en la reproducción. Dicha inteligibilidad, según ella, establece que los cuerpos cis disfrutan como consumidores, especialmente si son blancos y de clase social elevada. Salir de ello supone accionar el cuerpo marginalizado, traerlo al centro a través de su experiencia que, en este caso se vincula a lo abyecto, todo aquello que no fue cooptado por las normas, como lo hace Vicenta al resignificar el lugar de estos cuerpos a través del *re-ciclaje* (figura 6). En este sentido, Vicenta opina que «la forma del cuerpo es plural, la forma del cuerpo no es estándar. Los cuerpos no son estándar. La industria ha construido esta imagen de patrones, pero eso es una gran mentira». Ella relaciona estos patrones a una hegemonía constituida a través de la colonización, desde el genocidio de las poblaciones originarias hasta el intento contemporáneo por eliminar la pluralidad que menciona.

Figura 6*Resignificar las Cuerpas, Género, Clase y Racialidad*

Nota. Mapeo visual respecto a la resignificación de las cuerpos travestis en las propuestas de Vicenta Perrotta con personas del taller TRANSmoras. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

A partir de un determinado momento, Camilo se dio cuenta que la identidad de su marca tiene que ver con asumir una estética que rechaza la normalidad y una presunta homogeneidad. Tal estética también implica romper el sistema de talla adoptado en los países de Sudamérica que, a su vez, es la reproducción de los modelos de confección del Norte Global, creados a partir de estándares antropométricos en la mitad del siglo XX y conocidos como *ready to wear* y *prêt-à-porter* (Grumbach, 2009). Dichos sistemas de talla se basan en un promedio de medidas que termina siendo excluyente, ya que no respeta la multiplicidad de corporeidades existentes. A respecto de Albanez, Camilo dice que: «El talle es muy diverso,

tengo clientas, chicas muy grandes de cuerpo, como chicas muy chiquitas de cuerpo. Porque la marca también trabaja por encargo, yo hago un patrón de diseño de una talla y a base de ese diseño yo hago pedidos». «Solamente lo que mi marca quiere del cliente es que se sienta cómodo, cómoda con lo que tenga de cuerpo, con lo que tenga de cabeza», completa Camilo. Mientras Vicenta recuerda la creación del vestuario para una obra de teatro al comienzo del 2020 y como dicha propuesta se ha integrado a la experiencia del cuerpo que la vistió: «hice solo una prueba y fue realmente genial, porque era ese cuerpo que llevaba la ropa. Se trataba de eso, esa pieza llevaba cuestiones estéticas que también llevaba ese cuerpo». De formas distintas, Camilo, Mauricio y Vicenta accionan la experiencia vinculada a la corporeidad en su labor de diseño, desidentificándose con la homogeneidad corporal vigente.

Desidentificarse como una Postura Política

Los casos analizados reconocen, de manera crítica, la existencia de centros y márgenes sociales y coinciden que la moda es parte de tal problema. Eso es percibido en el rechazo que expresan respecto a la moda de matriz eurocentrada y el privilegio de clase y de raza del que disponen aquellos que la consumen, pero también con respecto a los límites de lo binario en su amplia interseccionalidad: género, sexo, clase económica, patrones de belleza, entre otros. La moda misma es cuestionada por Vicenta, Camilo y Mauricio, quienes no terminan de identificarse con ella. Sus maneras de crear tampoco corresponden a la secuencia lineal de una colección según los parámetros del Norte Global, como el *prêt-à-porter* o *ready to wear*. Como una especie de respuesta a ello, por ejemplo, Mauricio, quien relaciona su trabajo a un método híbrido, desarrolla un proceso experimental con técnicas artesanales y algunas herramientas comúnmente relacionadas a la alta costura, empleando más procesos manuales de lo que suele emplear la industria de confección. No obstante, sus propuestas creativas no terminan de encajar en tales formatos, porque no es del todo artesanal y tampoco podrían ser consideradas como alta costura, ya que sus creaciones no están insertas en el tiempo y espacio específico de esta. Sus propuestas son, de acuerdo con él, mayormente

confeccionadas con los saldos textiles de las fábricas que son sus aliadas, lo que también implica una serie de limitaciones, ya que depende de los materiales disponibles.

En Macalo, algunas prendas son elaboradas por medio de un largo proceso de creación y confección, que supera los tiempos de la industria, mientras que otras son presentadas al público a modo de colección, como parte de una postura que no deja de ser política, una vez que acciona su experiencia de ser y estar en el mundo (figura 7).

Figura 7

Experimentación con el Uso de Técnicas y Procesos Artesanales



Nota. Mapeo visual con imágenes que mezclan corporeidad y técnicas artesanales desarrolladas por Mauricio Cabrera. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram del Proyecto Macalo (Macalo, s.f.).

La no conformidad o, mejor dicho, la desidentificación con la moda, sea en una de sus dos formas, *cistémica* o industrial, es una señal de la postura política que asumen estos sujetos en su labor de diseño. Esto ocurre, en gran medida, como resultado de las experiencias vividas por cada caso analizado. Es así como Camilo trae a la conversación el período de la dictadura de Pinochet, en Chile a partir de 1973, para mencionar los efectos políticos que este período tiene sobre el Chile contemporáneo. Como parte de las experiencias que conforman su postura, el diseñador dijo haber nacido «[...] dentro de una casi dictadura. Que esta misma dictadura el año pasado [2020], ni tan lejos, casi se repitió. Es algo muy fuerte lo que pasa en Chile, muy fuerte». En determinados puntos de la conversación él recuerda que hay mucho por hacer todavía, en el ámbito político y no separa dicho ámbito de su misma labor de diseño.

Lo político está muy presente en su vida y en su labor creativa y es evidenciado en su discurso: «Yo Camilo, tengo una lucha política, personalmente, en todo sentido, porque también tengo amigos que han pasado por mucha cosa y eso ya no puedo dejar pasar». El diseñador comprende a sus amistades y a las experiencias de estas como parte de sus propias experiencias, de manera que se puede decir que la postura política que adopta está empapada también de sus afectos en red. Por ende, Camilo revela que, a pesar de percibir algún avance en términos de sociedad, al hablar de moda y los patrones que se repiten en ella, al fin y al cabo, «no podemos decir que hemos ganado algo, porque no se ha ganado nada». En la entrevista realizada en el 2021, Camilo, que en dicho período tenía treinta y un años, sostiene en primera persona: «[...] mi lucha es muy constante y fuerte, y aun así de mi generación ni la mitad se ha enterado de lo que está pasando». En toda la conversación, él emplea ocho veces la palabra «lucha», considerando a esta como parte de las responsabilidades que él tiene en cuanto diseñador, a partir de sus experiencias.

Mauricio, de su lado, se percibe viviendo en un medio que le permite sentirse cómodo y seguro para experimentar su propia identidad, «[...] una realidad totalmente diferente al resto de la sociedad peruana y latinoamericana [...]», dice el diseñador reconociendo algunos privilegios

vinculados a su entorno, sobre todo en términos de raza y clase económica. En su caso, desidentificarse no es una acción basada en una agenda *queer* propiamente dicha, sino una forma de estar en el mundo que no implica un rechazo definitivo a los límites instaurados con la colonización. Luego de haber salido del colegio, Mauricio comenzó a frecuentar espacios que le proporcionaban mayor libertad para expresarse, «con personas que podían identificarse diferente o estar como en espacios más experimentales de identidad». En los tres casos estudiados, lo subjetivo de la identidad es atravesado por experiencias de diferentes ámbitos, como familiares, amistades, la vida privada y profesional, de modo que sus formas de crear se ven empapadas de todo ello. En la figura 7 vemos a Mauricio movilizándolo a su propia corporalidad, entremezclada con técnicas de creación y confección empleadas por él. Esas imágenes incorporan al mismo tiempo lo subjetivo y lo creativo de Mauricio, combinando la creación de moda a la creación, o proyección, de uno mismo, de una manera que no es neutral.

Por otro lado, Vicenta rechaza rotundamente toda neutralidad sugerida por algunas miradas relacionadas a la *queeridad*, que proponen las identidades *queer* como *identidades neutras, o sin género*. En otras palabras, la diseñadora se desidentifica con lo binario del género, pero tampoco considera viable cualquier tipo de neutralidad relacionada al tema. Para ella, pensar un género neutro corresponde a reasignar el privilegio que ciertos cuerpos poseen, recalcando la marginalidad de las cuerpos que no pueden elegir ser neutrales. Vicenta posee una mirada crítica bastante apurada respecto a los temas relacionados al género, a la clase económica y a la sexualidad. Se podría decir aún que su postura política es, en cierta medida, más contundente cuando comparada a los discursos proferidos por Camilo y Mauricio, a raíz del contexto en el que está inserta la diseñadora y sus experiencias. Ya en la figura 8 nos deparamos con algunos cuerpos sexualizados por las prendas de Albanes, ocupando espacios públicos en la ciudad de Buenos Aires, luego del término de la cuarentena que se dio a causa de la covid-19. No existe neutralidad en esas composiciones, sino el uso subversivo y creativo del cuerpo y de la moda, combinada con la ocupación insubordinada de los espacios públicos,

un *no someterse* como una postura política. Las imágenes que vemos no buscan una neutralidad, sino la producción de otros géneros, fuera de los límites de las heteronormas.

Figura 8

Ocupar Espacios y Producir Experiencia



Nota. Mapeo visual sobre la ocupación de espacios públicos por cuerpos no cooptados por las normas heterocentradas en las propuestas de camilo Albanez. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Albanez (Albanez, s.f.).

Acto seguido, Vicenta menciona a su identidad travesti, sus cuestionamientos respecto la alimentación que, según ella, es colonizada y cooptada por el capitalismo, los márgenes generados por los medios de producción, las limitaciones impuestas a los cuerpos racializados

y a las cuerpos trans y travestis, como componentes de su experiencia. Ella traslada todo este bagaje previo a su labor de diseño, comprendiendo que la moda «[...] no es apenas una cuestión de mercado, sino que también es un gran mecanismo para cuestionar nuestros procesos políticos». En una de las entrevistas, Vicenta habla de «[...] romper el pacto con la hegemonía» y «el pacto de la cisgeneridad», proponiendo subvertir los procesos de encasillamiento y exclusión comunes a la moda, que intenta hacer encajar a las personas en un patrón binario y a una función reproductora. Ella menciona constantemente la relación entre moda, capitalismo y colonialidad para señalar que las identidades disidentes, en especial las travesti-trans racializadas, son marginalizadas en todos los sentidos. A este respecto, ella cita a la exclusión de las cuerpos travesti-trans en las pasarelas poniendo en evidencia los procesos de los cuales la moda es parte. Para la diseñadora, revertir los procesos de encasillamiento y exclusión requiere asumir responsabilidades dentro del *cistema* de moda, para subvertirlo. Así, de acuerdo con ella, «se construye otra narrativa estética y esta narrativa dará lugar a cuestionamientos, dará lugar a un cambio de visión», dice Vicenta señalando que la moda debe transformarse asumiendo, también, «[...] un proceso político». Para ella, «[...] hoy estamos en un proceso de más responsabilidad social, política, porque todos se están muriendo», expresa ella llamando la atención para la necesidad de producir cambios urgentes en el *cistema*, sobre todo a raíz de la última gran crisis sanitaria.

En su postura contraria al capitalismo, Vicenta considera que la moda opera como *un arco de consumo*, a través de una lógica que «[...] tiene comienzo, medio y fin». En otras palabras, una moda nace, es asimilada y ampliamente difundida para, luego, dejar de existir, en un constante proceso de producción de deseos de consumo y desechos. Ella rechaza, a lo largo de las entrevistas, el *modus operandi* de dicho *arco de consumo*, poniendo énfasis a la relación que tiene la moda latinoamericana con la colonialidad y el capitalismo. Lo que sugiere como *un arco* es algo semejante a la curva de adopción de la innovación, también conocida como curva de Rogers (1995), cuyo modelo resulta en el descarte de lo que antes había sido

una innovación o tendencia, eso para que otra innovación pueda ser adoptada y nuevamente descartada. Esta forma de ver a la moda suele tomar a Europa y Estados Unidos como centros de innovación, mientras el Sur Global sería el que consume de manera tardía tales productos, ideas o apariencias, imitando el norte. En este sentido y hablando del Perú, Mauricio siente que, a pesar de haber una gran valoración de las culturas precolombinas por parte de las personas, ellas todavía «[...] no se desligan de los ideales que trajeron los europeos». A su vez, Vicenta recuerda el dominio de Estados Unidos al decir, por ejemplo, que en una época *estaba de moda* consumir McDonald's en Brasil: «En un tiempo hasta estuvo de moda. Imagina que vas a comprar a McDonald's, que es un lugar horrible, una fábrica de manipulación de personas de Estados Unidos». En su reflexión, ella no solamente resalta la influencia o dominio del norte, sino que también toma en cuenta la amplitud de la palabra moda como un *cistema*, que no está restringido a los objetos del vestir, ya que se caracteriza por la imitación en distintos ámbitos de la vida cotidiana: el *estar de moda*.

En varios puntos de las entrevistas realizadas Vicenta, quien se considera vegana, a pesar de reconocer cierto grado de privilegio de clase en el veganismo contemporáneo, critica el régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019), usando como ejemplo los alimentos que consumimos. «Los ricos aquí [en Brasil] son veganos. Quien come carne aquí es la mayoría de la población, que son los pobres», es la clase trabajadora la que necesita seguir la pirámide alimentaria enseñada en la escuela, porque «[...] necesita tener energía para producir», señala Vicenta. Ella comenta aún que «[...] la alimentación también es colonizada» y se molesta con el hecho de que innúmeros alimentos, cáscaras, bagazos y hojas van al basurero, mientras consideramos el plástico como un producto aceptable e incluso deseable, que sigue *estando de moda*. Recursos materiales que ella emplea en la creación de máscaras que cumplen, de cierta manera, una función ritual de experiencia anticisgeneridad, como hemos visto en la figura 4. Su crítica va hacia la inversión de sentidos producida por el régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019): entre la naturalización del plástico y todo lo que esto conlleva, y una desnaturalización

de los cuerpos y de la vida propiamente dicha. Este *estar de moda* es, entonces, parte del problema que ella critica, porque genera deseos de consumo que resultan en una violenta investidura sobre los sujetos y sus cuerpos. «Fue una desnaturalización, hay que entender cómo se construye todo esto para que podamos vernos como seres humanos», dice. El *entender para vernos como humanos*, del que nos habla, tiene que ver con una especie de emancipación intelectual necesaria para la descolonización del inconsciente (Rolnik, 2019) que, en este caso, se centra en Latinoamérica. Para la diseñadora, «[...] un plástico es algo ya naturalizado que se puede tirar al medio ambiente. Esa es una violencia naturalizada. Para mí eso también es muy violento», articula Vicenta, relacionando esta naturalización a una violencia que no es solamente simbólica, sino que es también física y que pone en riesgo la vida del planeta y de todas las especies que lo habitan.

Naturaleza, moda, corporeidad, cultura y política se entremezclan en la figura 9, compuesta de fotografías publicadas en la cuenta de Instagram de Vicenta en diciembre del 2021. Aquí se combinan dos cuerpos que pierden su forma supuestamente *natural*, debido a la performance que realizan. Ambos cuerpos, ya sin contornos propios, visten una sola prenda hecha de algunas camisetas de fútbol de la selección brasileña que, a su vez, poseen el número 10 estampado, que es un importante símbolo para el fútbol nacional por haber sido usada por jugadores icónicos en partidos mundiales a lo largo de la historia. La prenda fue, según Vicenta, confeccionada de manera colaborativa en un taller *Descobertas*, llevado a cabo en el CCSP - Centro Cultural São Paulo, empleando la transmutación textil, técnica de creación y confección enseñada por la diseñadora a otros colectivos. En esa ocasión, Vicenta desarrolló propuestas con diferentes talleres y colectivos, como una forma de construir una red de cuerpos no cooptadas por la heteronorma y alrededor de un eje político común. Las imágenes son disruptivas por varias cuestiones, incluyendo el hecho de haber sido llevadas a cabo en un momento clave para la política brasileña, cuando el país tenía a Jair Bolsonaro como presidente. El uniforme de la selección fue un importante ingrediente de las elecciones del

2018, cuando la extrema derecha del país había adoptado la camiseta color amarillo como suya, para la reivindicación de un espíritu nacional relacionado a valores conservadores, machistas, homo-lesbo-transfóbicos, clasistas y racistas.

Figura 9

Cuerpos Desnaturalizados a través de una Acción Política



Nota. Mapeo visual en el cual figuran cuerpos entremezclados, sin formas definidas y con prendas que no cumplen la función originalmente asignada por la moda *cistémica*. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

Por ende, la figura 9 es disruptiva porque cambia el sentido del uniforme en cuestión y reemplaza su sentido. Además, la prenda deja de cumplir su función original, formando un híbrido de cuerpos desplazadas de la norma, como una prenda amorfa, sin comienzo ni fin y

sus partes ahora son, de cierta manera, una experiencia en sí misma. Al pie de las fotos, la diseñadora mapea a cada subjetividad que compone de una u otra forma la imagen, con la curaduría de Dudu Bertolini, la fotografía de Chico Castro, las dos artistas del Teatro Pomba Gira y la colaboración desarrollada en el taller Descubertas, antes mencionado. En la descripción de la foto, Vicenta añade que «[...] se trata de asociaciones, colectividad y apoyo».

Al igual que Vicenta, Mauricio considera el modelo de producción y difusión de la moda altamente dañino. Este modelo es de «un crecimiento descontrolado sin tener en cuenta los impactos que puede tener», dice Mauricio haciendo referencia no solamente a los impactos ambientales, sino también socioculturales generados por tal industria. Su postura política es de alguien que se desidentifica con la moda: por un lado, siente que su trabajo se inserta en los mecanismos de innovación e imitación; por otro, critica la velocidad con que son producidos y desechados los productos en esta industria. Su postura no es de un rechazo definitivo hacia la moda, sino un proceso de reconocimiento de los problemas vinculados a esta, para no identificarse con ella, mismo con la contradicción de estar insertado en la moda: «no molesta la idea de la moda», dice Mauricio. «Como industria sé que es un paso como demasiado rápido y eso es lo que sí me molesta, como el paso con el que se maneja, pero al final funciono dentro de esa misma industria», reflexiona él, que termina revelando tener la conciencia de ser «una víctima más» del *cistema* de moda.

Vicenta desapruueba el capitalismo en el que se inserta la moda, diciendo que este es un proyecto construido para convertir personas en consumidores, cuestionando especialmente la relación entre el proletariado y el mercado y sus efectos nocivos para la sociedad en la que vivimos. «A veces es imposible para el proletariado consumir lo que produce. Sin embargo, el deseo que se introyecta en ellos es de consumo potencial», dice. En su relación con el capitalismo, el *cistema* de moda funciona también por medio de una especie de competencia entre clases sociales, o entre sujetos que buscan distinguirse de los demás. Eso ocurre, según Vicenta, «para que [las personas] se sientan parte de algo, de este proceso, que es como una

bola de nieve», lo que, en otras palabras, podría considerarse como la ampliación, o masificación, del consumo a partir de la curva de adopción de la innovación (Rogers, 1995), es decir: la imitación de la cual hablamos.

Camilo cuenta que, en su cabeza, tiene «una política muy fuerte [...] más allá de lo que es la moda». Su trabajo es, por ende, constituido a partir de una conciencia política que toma a su experiencia personal, de quien ha vivido en una ciudad que él considera pequeña, y la experiencia de su entorno, de sus amistades y de las informaciones que recibe diariamente a través de los medios de comunicación. Respondiendo a la primera pregunta de la entrevista Mauricio recuerda que a los 17 años de edad empezó a «[...] entrar en el mundo de la ropa, no de la moda, sino de la ropa», cuando aún vivía en Iquique. Su desidentificación con la moda se debe, según él mismo, a los muchos patrones que esta impone, a una exigencia social por *estar a la moda*, por pertenecer a una contemporaneidad por medio de la apariencia, a corresponder a un patrón que también es excluyente, desde la corporeidad de uno mismo hasta la manera como uno se viste. Eso ocurre, según él, porque la misma sociedad margina a los sujetos a partir de cualquier diferencia visible en la apariencia. «Por obligación tienes que vestirte igual, porque si no la gente te ve mal», dice Camilo recordando su experiencia de haber vivido en una ciudad que él considera de mentalidad cerrada en relación a Buenos Aires. Su percepción de la moda corresponde también a lo que estamos considerando como un *cistema*, cuya imitación se ve reflejada en un tipo de normatización y normalización social que homogeniza a los sujetos. Dicho de otro modo, en cierta escala, la imitación es la puesta en marcha de la performatividad (Butler 2013), una imitación performativa que tiende a reproducir colectivamente modos de vivir basados en la norma. No obstante, la moda tiende a actualizarse según tendencias que no dejan de ser aceptables de acuerdo a un cierto patrón normativo, según el *espíritu del tiempo*.

¿Ser o no Ser? *Queeridad*, Colonialidad y Desidentificación

Las propuestas de Vicenta, Camilo y Mauricio están conformadas por creaciones que no pueden ser ubicadas en un marco heterocentrado, saliendo de los binarismos concernientes al género. Camilo, en particular, considera que sus creaciones están dirigidas a una *diversidad* de sujetos, cuerpos e identidades: «la gente que me compra es muy diversa». A pesar de ello, a través de las entrevistas se pudo observar, en los tres casos analizados, una especie de resistencia al uso del término *queer*, al momento de hablar del trabajo creativo que realizan. Se perciben, además, dos formas distintas de concebir lo que denominamos como *queer*, ambas formas relacionadas a las identidades positivas que son, por ejemplo, empleadas como afirmación política ante demandas por derechos, a modo n+1 si lo observamos desde Deleuze y Guattari (2020).

Vicenta habla de *queer* como una identidad propiamente dicha, una subjetividad que se afirma a partir de su desidentificación con lo binario del género y que, a su vez, trae consigo ciertos privilegios de clase y raza. La diseñadora cuestiona esa identidad *queer*, considerando haber en el uso de la palabra un deseo de neutralidad, que ella ve como problemática para el contexto latinoamericano. Para ella, esa presunta neutralidad puede ser un problema cuando utilizada por sujetos con privilegios de raza y de clase económica, sobre todo si consideramos la *pasabilidad*⁴³ propia de ciertos cuerpos, como aquellos que, según ella, son «[...] los que pasan, los blancos que pasan». Ante dicho escenario, Vicenta se posiciona de forma contundente: «yo no soy neutral, cariño», ubicándose en un lugar políticamente establecido por sus experiencias. Las imágenes que comparte en su cuenta de instagram y que, aquí, componen los paneles de los análisis, son una evidencia de ello. No vemos, en estas imágenes (figuras 4, 6, 9 y 10), una búsqueda por borrar el género, sino más bien una forma de denotar una libertad insurgente que es condenada por las normas heterocentradas. Así, las fotografías

⁴³ Término empleado en referencia a la capacidad de pasar desapercibido por el entorno, como los sujetos que se encuentran dentro de los parámetros del género binario.

se componen de experiencias que combinan moda y política, entremezclando género, sexo, clase y racialidad como un ejercicio de subversión antinorma. Además, las prendas no son neutrales, porque preservan muchos de los atributos correspondientes a determinados géneros, sin someterse a ellos, como ocurre con el uniforme de la selección de fútbol brasileña (figura 10), deporte que es comúnmente relacionado a lo masculino.

Figura 10

Moda con género no neutral



Nota. Mapeo visual en el que se percibe la ausencia de una mirada neutral respecto al género, con la presencia de cuerpos desplazadas de las heteronormas y uso de la transmutación textil como tecnología de creación y confección. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Perrotta, s.f.).

En estos casos, las prendas no funcionan con la misma binariedad del *signo lingüístico*, de modo que, si dichas prendas son pensadas como el *significante*, ellas no reproducen un *significado heterocentrado*. Esas prendas no borran ni corroboran lo binario del género, sino que se mezclan, confunden y usan de los artificios de la moda sin reproducir tal dicotomía. Por consiguiente, la diseñadora cuestiona la idea de una identidad *queer* como quien critica un anglicismo, tomando en cuenta las especificidades de las identidades locales, a diferencia de lo que pasa en el norte global: «Pienso que lo que atraviesa el género, lo que termina construyendo los géneros, son procesos políticos, locales, raciales y sociales. Así que creo que no se puede decir que los géneros que tenemos aquí sean los mismos géneros que son *queer*», comenta Vicenta. Su afirmación va hacia la noción positiva de *queeridad*, con la cual se desidentifica, citando a otros ejemplos para rematar sus análisis: «de la misma manera que no podemos pensar que un género indio sea un género *queer*, o que un género africano sea un género *queer*». Por estas razones, aquí, *queer* funciona como una categoría de análisis en lugar de una identidad propiamente dicha, abarcando toda experiencia que pone en crisis las normas heterocentradas y toda normalidad que deviene de ellas.

Camilo emplea la palabra *queer* en referencia a una especie de paraguas para las subjetividades disidentes, para designar identidades o expresiones que no están en acuerdo con las normas heterocentradas. Al hablar de las personas que usan su marca, él cuenta que «son gente *queer* básicamente, desde lesbianas hasta gays. Tengo una diversidad de cliente muy fuerte, porque también tengo clientes, pongamos como etiqueta: heterosexual», dice él que, en la secuencia, critica las limitaciones producidas por el uso de tales etiquetas. «No me gusta decir hetero o gay, como que creo que eso es muy del patrón antiguo», articula Camilo, quien considera que estos términos suelen ser limitantes y reduccionistas. Para el diseñador el género impone límites a los sujetos, son etiquetas de las cuáles busca alejarse: «trato de no caer en mostrarlo, de decir esto es mujer, esto es hombre, esto es gordo, o flaco. No voy por ahí. Saco ese patrón por completo. Trato de salir de ahí», dice el diseñador. Sus comentarios

suenan como un ejercicio continuo antinorma: un tratar de *hacer no binario*, de salir de estos límites, de proponer otras experiencias que él relaciona a lo humano, pero sin vaciar lo político de su labor misma en relación a los temas vinculados al género. En las figuras 2, 5, 8 y 11, por ejemplo, vemos como Camilo se aleja de la heteronorma, creando propuestas que no son masculinas, ni femeninas, en un sentido estricto. Las prendas no reproducen la inteligibilidad entre sexo y género, pero tampoco busca esconder el cuerpo y sus atributos. Más bien, las prendas ponen en evidencia esa discontinuidad, como ocurre con el cuerpo de características consideradas masculinas vistiendo una propuesta de vinilo en la figura 11.

Figura 11

Corporeidades desplazadas de la norma



Nota. Mapeo visual en el que se percibe expresiones de género que subvierten las normas heterocentradas. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Albanez (Albanez, s.f.).

En su caso, las prendas no poseen la misma variedad de colores, texturas y materiales que emplea Vicenta en sus colecciones, pero eso no implica decir que tales prendas estén

limitadas a las masculinidades y feminidades, pues estas se encuentran barajadas de manera discontinua en muchas de las imágenes. Lo que plantea el diseñador no es una neutralidad *apolítica*, sino una especie de ruptura con las identidades positivas por reconocer los límites que esas reproducen. Dicho de otro modo, el diseñador reconoce los problemas del contexto en el que vivimos, adoptando una postura política, incluso tajante, en contra de las heteronormas y sus consecuencias. «Hay que darse cuenta que somos humanos, nada más [...]», afirma Camilo, reconociendo hacer mucho esfuerzo para «[...] que la marca no caiga en eso», refiriéndose a los patrones y sus *etiquetas*.

Por otro lado, Mauricio hace hincapié a las diferencias corporales a la hora de crear y confeccionar las prendas de Macalo, trabajando «[...] desde la moldería para que en la medida de lo posible se acomode a lo mejor posible, como a la fisiología de ambos géneros o de los géneros». Al decir «los géneros», en plural, refiriéndose a la corporeidad de los sujetos que usan sus creaciones, el diseñador no solamente reconoce que el cuerpo no es anterior al género, algo similar a lo propone Preciado (2002), sino que también hace un ejercicio de ampliación de los límites corporales impuestos como norma, considerando la existencia de cuerpos y géneros en términos de multiplicidad (Deleuze y Guattari, 2020). Sin embargo, aunque sus prendas no están diseñadas específicamente para cuerpos hombre o cuerpos mujer, algunas de sus creaciones sí son elegidas por su clientela según criterios binarios, de modo que «por temas comerciales, hay una categorización», comenta el diseñador. Es decir, hay prendas que son mayormente elegidas por un u otro género, muchas veces binarios, por temas de identificación de estos sujetos con los productos que él diseña.

Camilo, a su vez, reconoce que la ropa es una parte importante para los sujetos en su expresión identitaria: «la ropa te representa, más allá del interés que le das, te representa. Más allá de si te pones un polerón, o buzo deportivo, te representa. Todo te representa», dice él, llevándonos a pensar la ropa como parte de las experiencias subjetivas que componen nuestra existencia en el mundo. En la secuencia, el diseñador recuerda su desidentificación respecto a

las heteronormas: «siempre, desde chico, sentí la necesidad de ser diferente a los demás, siempre la sentí. Al menos lo visual».

La desidentificación con «los demás» es parte de lo que constituye cada caso analizado. Ello se refleja en sus propuestas creativas como resultado de estos procesos subjetivos, que incluyen a la acción de producir experiencias. Vicenta comenta que se identifica y, a la vez, también se desidentifica con la femineidad, considerando la complejidad de lo binario relacionado a la identificación: «[...] me veo como mujer, pero tampoco me veo como mujer. Porque, ¿qué es ser mujer, en esta sociedad cisgénero?», cuestiona la diseñadora. Vicenta dice creer que «[...] la estética es un proceso importante en la construcción del género». Es por eso que ella desarrolla sus propuestas creativas desde su propia experiencia, con otras corporeidades, desidentificándose con los patrones hegemónicos instaurados por medio de la colonialidad: «[...] porque creo que mi ropa realmente es una ropa que cuestiona su lugar», comenta Vicenta, refiriéndose al lugar que ocupa cada sujeto en relación al contexto en el que vive. Para ella, no es posible considerar la existencia de una *queeridad* en términos positivos, en América Latina, por temas no solamente lingüísticos sino también culturales, económicos, raciales, entre otros. «Yo creo que aquí hay otra formación de cuerpos, de lugares donde construyes este género, aquí están las favelas, está el tema de los indígenas, hay otras cuestiones», expone Vicenta.

Acto seguido, en la figura 12, se observan prendas de Vicenta que fueron presentadas en la semana de moda Casa de Criadores, en el año 2021, como resultado de una labor colectiva que también ha sido responsable por las propuestas presentadas en la figura 9. En su cuenta de Instagram, en la descripción de esas mismas fotos, Vicenta comenta que dicho taller «[...] reunió a 14 costurerxs trans, entre colectivas e individuales mapeadas en diversas partes de Brasil». Con su trabajo, la diseñadora va construyendo una especie de cartografía de afectos disidentes de diferentes partes del país, alrededor de un proyecto antinorma en común. Según cuenta Vicenta en el mismo *post*, los cuerpos que componen la performance que vemos

en las fotos hablan de «[...] propuestas para el futuro basadas en la cosmovisión trans [...] utilizando residuos textiles transmutados en nuevas formas y funciones». Lo que percibimos en esas imágenes no es una neutralidad sin género, sino una performance compuesta por géneros no cooptados por la heteronorma, cuerpos que se desidentifican con lo binario para dar espacio a experiencias desplazadas de los límites de la heterosexualidad compulsoria (Butler, 2013).

Figura 12

Perder la forma y deshacer la función de las prendas



Nota. Mapeo visual que refleja performances desplazadas de las heteronormas, con la pérdida de los contornos corporales y de la deconstrucción de la función de las prendas a través de la transmutación textil. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

En este caso, el desfile de moda es sustituido por una performance que, a su vez, cuestiona la presunta normalidad instaurada en nuestro cotidiano. Por otro lado, las prendas pierden las formas comúnmente asignadas a los objetos de vestir, dejando de cumplir algunas funciones históricamente instauradas, como la de comunicar un género supuestamente estable y binario, o el pudor que conlleva una vergüenza inevitable, cuando determinadas partes del cuerpo quedan expuestas. Aquí la vergüenza se convierte en agente creador de una experiencia *queer*, como un híbrido de cuerpos en movimiento, prendas políticamente diseñadas, colores y estampados elegidos al azar, afectos, entre otros. Cada imagen está conformada de agentes sin forma definida, corporeidades amorfas combinadas con prendas *recicladas*, transmutadas para reivindicar la existencia de una abyección antinorma.

En un momento, Mauricio menciona que «[...] de verdad todos compran de todo. No todo mi público es como *queer* o no binario». «En mis colecciones hay como una fluidez mucho más grande de género, en el *styling*, sobre todo en esta nueva colección⁴⁴, es casi todo *menswear*, pero casi todo son como faldas», comenta Mauricio. Él se opone al patrón binario impuesto por las heteronormas, cuestionando su propia identidad a la hora de hablar del tema, incluso por medio de las imágenes que sube a la cuenta de Instagram del proyecto Macalo, como vemos en las imágenes que componen las figuras 3, 7 y 13, donde el diseñador explora su propia imagen. Para él, hay demasiada presión social respecto a estos patrones binarios, de los cuales dice tratar de desligarse. «Porque tampoco es que me limite tanto a ser como muy conservador. A mí me gusta utilizar mi ropa, toda la ropa que hago, cuando estoy en mi casa. O sea, me la pruebo, creo que esa parte de mí tampoco se debería como ocultarla». En la figura 13 vemos una imagen, compartida en su cuenta de Instagram el 18 de abril del 2020, con una pregunta que va de la mano con este deseo por *no ocultarse*. *¿Qué escondes?*, pregunta la imagen que funciona como un anuncio para el lanzamiento de su colección 2020: *La liberación*

⁴⁴ Aquí, Mauricio menciona la colección que ha sacado en el primer semestre del 2022.

y el *desquite*. La pregunta, al igual que el nombre de dicha colección y en conjunto con las demás fotografías que componen la figura, son un llamado a la liberación de los límites impuestos por los mandatos del género, del sexo y de la sexualidad, de las identidades en términos binarios.

Figura 13

Experimentar con el propio cuerpo y no ocultarse



Nota. Mapeo visual en el que se percibe la acción creativa de Mauricio, quien usa su propia corporeidad como parte del desarrollo de sus propuestas. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Macalo (Macalo, s.f.).

Camilo no presume hacer moda bajo criterios *queer*, diciendo, por ejemplo, que su «[...] lucha tampoco es del *queer*. No es que quiero que la ropa sea *queer*, o quiero que el cliente sea *queer*. Sino que en realidad quiero que el cliente sea una variedad de clientes». El diseñador rehúsa la utilización del término como una identidad en sí misma, como una raíz,

como podrían sugerir Deleuze y Guattari (2020), de modo que sus propuestas buscan deshacerse de la afirmación identitaria a modo *n-1*, como proponen los autores mencionados. Para Camilo, la etiqueta *queer* termina por limitar sus propuestas a un modelo que, de cierta manera, terminaría cristalizando a su trabajo: «no me quiero encerrar ni a la chica que es gorda y le gustan los chicos, ni tampoco a la chica que es flaca y le gustan las chicas», finaliza. Vicenta habla aún de la imposibilidad de ser *queer* en Brasil: «No podemos decir "soy *queer*", porque soy brasileña». Existe, además, cierta imposibilidad de nombrar a una moda como *queer*, si la pensamos desde su matriz *cistémica*, porque la moda suele vaciar el sentido político haciendo encajar las personas a una u otra norma, como sugiere Vicenta. Por otro lado, la moda *cistémica* es efímera por excelencia, de manera que una moda que sea nombrada como *queer* estaría, desde un principio, condenada a sucumbir. Ante esto, las experiencias que producen las propuestas analizadas son, antes, la puesta en marcha de una acción antinorma, en un proceso constante e ininterrumpido de desidentificación, o de lo que Deleuze y Guattari (2020) podrían considerar como desterritorialización.

Existe, en los sujetos entrevistados, una resistencia que conlleva un proceso de desidentificación con la moda en su matriz moderna, asumiendo también que el capitalismo compone parte fundamental de sus mecanismos, a partir de la instauración de la colonialidad (Quijano, 2014). Hay que tener en cuenta que nuestras interacciones a través de la moda, en espacios en los cuales su *cistema* está presente, a diferencia de espacios regidos por la tradición⁴⁵, están directamente relacionadas con la colonialidad del poder (Quijano, 2014) y del género (Lugones, 2008). Por ende, es válido reconocer que, desde la colonización, muchas de las cosas que *han estado de moda* en Latinoamérica corresponden a un patrón subalternizante (Spivak, 2010), que toma al norte global como centro de innovación. «Yo hablo que la moda es

⁴⁵ Al señalar la diferencia entre moda y tradición, no quiero decir que la tradición esté fuera de los juegos del régimen colonial-capitalístico (Rolinik, 2019). Sino que lo hago tan solo para volver a enmarcar el límite de lo que estoy considerando como moda.

colonizada, pero no es solamente la moda, sino que también nuestra manera de vivir es colonizada», reflexiona Vicenta. En su búsqueda por desidentificarse con la moda *cistémica*, los casos analizados terminan por reconocer el poder normalizador y, por lo tanto, subalternizante de la moda, para poder rechazarlo posteriormente. Esto quiere decir que cada sujeto entrevistado tiene una postura crítica respecto a los problemas de la moda, su contexto, sus límites, sus conflictos y, por eso mismo, se desidentifican con ella o la cuestionan por lo dañino que puede llegar a ser cuando vinculada a un poder hegemónico. No obstante, Mauricio revela una percepción distinta, mas no menos crítica, con respecto a la moda en su forma *cistémica*. Él considera que no está, necesariamente, en contra de la noción de moda adoptada aquí, porque siente que es parte de tal *cistema* como profesional, asumiendo un rol contradictorio ante el tema, una especie de frontera contradictoria (Anzaldúa, 2004). Por ende, Mauricio también entiende que hay una normalización que se difunde a través de la moda en muchos espacios en el Perú y en América Latina, que siguen un patrón regido por la colonialidad (Quijano, 2014).

A raíz de este *no hacer moda*, pienso la desidentificación con dicho *cistema*, moderno y de origen colonial, como un ejercicio de descolonización de las prácticas creativas y de diseño, aunque sea en el ámbito del discurso y de la imagen. Tal ejercicio nos permite reflexionar sobre qué es lo que hacemos y la manera cómo lo hacemos, teniendo como punto de inflexión una pregunta parcialmente respondida: si *no hacemos moda*, ¿qué es lo que hacemos? La pregunta solo está parcialmente respondida porque si lo que hacemos es ropa o, en todo caso, indumentaria, otras preguntas son inevitables. Por ejemplo: ¿es la ropa, o la indumentaria, una alternativa conceptual suficiente frente a la moda y a la tradición? ¿Qué otras alternativas tendríamos? Por otro lado, dicha desidentificación nos abre una oportunidad para repensar y replantear lo que hemos entendido hasta el momento como moda, desde una mirada que podríamos llamar subalterna, con la adopción de una perspectiva del Sur Global. Eso implicaría deconstruir la noción de moda *cistémica*, vinculada a la modernidad colonial, lo que requiere

más estudios y desde diferentes disciplinas, cosa que está en proceso de construcción todavía, diría Salazar Celis (2022). Muchos de los cursos de moda en el Perú, por ejemplo, usan el término *indumentaria* como alternativa a la carga conceptual que posee la palabra *moda*, centrándose en los objetos que creamos y confeccionamos. Pero la *indumentaria* suele estar relacionada a la tradición y, por defecto, a un pasado inmemorial, además de no abarcar la amplia variedad de productos relacionados a la moda. Por eso, replantear la idea de moda puede ser un ejercicio más oportuno. Este ejercicio conlleva un intento por desvincularse del modelo *cistémico* basado en la innovación y la imitación, permitiendo proponer salidas del eurocentrismo y rechazar la homogeneización de las expresiones subjetivas producidas por la moda de matriz moderna.

Para Vicenta, la instauración del proyecto colonial resultó en la eliminación de gran parte de las corporeidades que no encajaban en los ideales eurocentrados, culminando en un deseo racista de homogeneización de la población, en Brasil. Ella habla, también, de la permanencia de los pueblos originarios, de las cuerpas travestis, de los géneros de los pueblos originarios en América Latina, como resultado de mucha resistencia. Además de ello, Vicenta habla de ancestralidad, de reconocer, valorar y recuperar procesos, historias y memorias de las múltiples culturas que componen las identidades brasileñas (figura 14). Es desde este lugar de resistencia del que nos habla, que Vicenta fundó el taller TRANSmoras que, según ella, «[...] está formado por personas periféricas, personas negras, personas gordas, personas trans, mujeres negras, maricas negras». Cuando pregunto si el taller puede ser una respuesta a la colonialidad, ella dice, a modo de afirmación, que «este es un proyecto latinoamericano, es un proyecto de travestis, y travesti es una corporeidad latinoamericana». Sin embargo, la diseñadora cuestiona la factibilidad de un proyecto decolonial en el presente: «[...] no sé si puedo llamar a esto decolonialidad, porque también creo que hasta llegar a un proceso decolonial, todavía. No lo sé. Es un proceso muy lejano todavía, porque también me doy cuenta de que sólo conocemos fragmentos de la ancestralidad, ¿no?», cuestiona Vicenta. Para ella, el

capitalismo ligado a la colonialidad es «un proceso que lo vacía todo y en el que solo la industria es la que sale ganando».

Figura 14

Desidentificarse con lo hegemónico de la moda



Nota. Mapeo visual que comunica un rechazo a la blanquitud de la moda y una identificación con ancestralidades relacionadas a las identidades afrobrasileñas. En la fotografía de la derecha, Vicenta Perrotta y Dudu Bertholini posan con telas multicolores que remiten a patrones textiles ancestrales. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

A raíz de esto, Vicenta considera que «[...] necesitamos construir otras formas de producir, de trabajar, y entender que el trabajo es también un proceso de transformación social». Ella dice que el trabajo que realiza en red con otras cuerpos trans es la *transmutación textil*: «una tecnología de travestis brasileñas: la pedagogía de la basura», situando su labor creativa en una posición políticamente decolonial. En otras palabras, se trata de un proyecto de

resistencia a lo hegemónico del *cistema* de moda, poniendo énfasis en las cuerpos no cooptadas por el mercado, desde el Sur Global. De este modo, la diseñadora produce prendas e imágenes de moda desde lo periférico de América Latina o, en todo caso, desde Brasil, asumiendo la potencia de cuerpos no cooptadas por las normas, cuerpos negros, cuerpos travestis, cuerpos gordas.

Por ende, considero que los casos analizados, en los discursos que profieren y en las propuestas de diseño que generan, se insertan en el terreno de las prácticas subalternas de las cuales se ocupa el pensamiento *queer* contemporáneo. Eso porque, no solamente rechazan lo binario del género, en sus interseccionalidades (Crenshaw, 2012), como también rechazan el uso de una categoría, que consideran como identitaria y no perteneciente al contexto al cual se insertan: *queer* como identidad.

¿Es Posible Oponerse al Cistema?

La postura política de Camilo, Mauricio y Vicenta, a partir de sus experiencias, suponen desidentificarse con el *cistema* de la moda occidental. Mas esto no implica decir que están completamente fuera de dicho *cistema*, ya que los tres casos se ubican en una posición entre-medio (Bhabha, 2002), utilizando los mecanismos de la moda para poder subvertirla, de una u otra forma. Existe un ejercicio de percibirse simultáneamente *adentro* y *afuera* del *cistema*, como una manera de desglosar la moda como un modelo de creación y difusión, con sus distintos mecanismos, para luego elegir lo que les conviene de ella para salir de los límites de tal *cistema*. Camilo, por ejemplo, afirma que: «Más allá de ser un diseñador que me gusta Jean Paul Gautier, no puedo hacerme el tonto y decir que está todo bien. Cuando mis amigos se visten de algo diferente y les pueden llegar a atacar». Por estas razones, él considera que ser diseñador supone un rol político y de resistencia, lo que resulta ser bastante complejo y difícil de llevar a cabo: «Hay que esforzarse mucho porque la sociedad de por sí, tenemos, como te digo, un chip visualmente muy limitado. No te dejan, no hay opciones, no te dejan». Esta resistencia no consiste solamente a aspectos simbólicos de la moda, sino que conlleva una

conciencia del entorno, como la violencia física a la cual están sujetos los cuerpos disidentes. Más allá de la violencia simbólica, producida a través de los discursos que se difunden por medio de la moda, como los ideales corporales y de belleza, las jerarquías raciales, de clase económica, de género y de sexualidad, que son siempre interseccionales (Crenshaw, 2012). Así por ejemplo, Camilo pone énfasis en una violencia que resulta ser también física: «Porque básicamente si te vistes como una loca, te pueden llegar a matar directamente. Es muy violento lo que sigue pasando hoy en día», comenta.

Hay que recordar que la imitación que es parte fundamental del *cistema* de moda podría considerarse como el camino fácil del que nos habla Simmel (2019, p. 35), modelo que “[...] crea un módulo general y reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla”. Dicho *cistema* se basa en una norma social que dictamina lo que es suficientemente aceptable para luego ser imitado por un gran número de sujetos. Podríamos vincular esta reflexión con las normas heterocentradas, que excluyen todo aquello que no es considerado normal. *Vestirse como una loca*, como sugiere Camilo, haciendo alusión a una especie de *estética marica*, es salir de esa regla, es no cumplir con el modelo social y culturalmente esperado para los cuerpos leídos como hombres, en este caso. Hago aquí, tal vez, un ejercicio también *autoetnográfico* para recordar toda la violencia verbal y/o física que sufrimos los sujetos no heterocentrados a lo largo de nuestras vidas, desde la más temprana edad. A partir de los diálogos que hemos tenido, identificamos una y otra vez que la moda es parte de estos problemas y tiende a reproducir lo binario, de modo a mantener la heteronorma en funcionamiento. Eso ocurre porque la moda pone en evidencia todos estos límites, sobre la superficie de los cuerpos, o constituyendo también los cuerpos a partir de ciertos patrones que toman a lo hegemónico de la clase social, de la raza y del género, como modelo. En los casos analizados, lo binario de la moda se percibe de muchas maneras: como los centros y márgenes que la moda ratifica, los patrones de belleza y de fealdad, el estar de moda o fuera de ella, las cuerpos trans/travestis y la cisgeneridad, las personas que trabajan y las personas que

consumen, los estilos racializados y, por ende, exotizados y aquellos que son pensados como neutrales porque se relacionan a la blanquitud, etc.

En otro orden de cosas, Vicenta piensa la industria de la moda y su formato de producción como parte de un modelo de trabajo que termina por torturar a los sujetos. En cierto momento de una de las entrevistas, ella rescata la etimología de la palabra trabajo, que proviene del latín *tripalium*, un instrumento compuesto de tres palos cruzados que era usado para torturar o castigar a las personas. Ella cita aún la palabra *esclavo* en dos momentos de la primera entrevista, uno para señalar su etimología, otro para relacionarlo a los límites de lo binario visible en la moda, como una especie de esclavitud que restringe a los cuerpos a tan solamente dos performatividades posibles. Vicenta plantea que «dentro del sistema capitalista, hacer ropa es un trabajo esclavo. Dentro del *cistema* capitalista cisgénero, cisgenerizador». De esta manera, ella piensa no solamente el trabajo injusto, mal pagado o que, en muchos casos todavía, sigue siendo realmente esclavista, en tal industria. Sino que también evidencia la división binaria según los géneros heterocentros (Butler, 2013), que se reproduce a través de la moda en el contemporáneo, ya que «[...] todo el tiempo se demarcan los géneros: masculino-femenino, masculino-femenino, masculino-femenino», resalta Vicenta. Decimos, entonces, que la industria de moda está inserta en el capitalismo, que tiende a esclavizar a los cuerpos, a torturarlos, a dividirlos según las heteronormas, reproduciendo la continuidad entre sexo, género y deseo, lo que culmina en la marginalización de los cuerpos que no se encajan en los parámetros de la normalidad. En la segunda entrevista, Vicenta reafirma su rechazo al *cistema* de moda: «yo no hago moda, yo hago ropa, no es una moda», porque para ella, la moda «también es muy evasiva, es muy miserable». Así, la diseñadora coincide con Camilo que, a su vez dice que la moda no lo representa: «Obvio que tengo mis referencias de diseñadores, obvio. Pero esto no significa que yo hago moda. Yo hago ropa, hago ropa. No hago moda», señala.

Este *no hacer moda* implica, en síntesis, no coincidir con los engranajes y los mecanismos excluyentes y subalternizantes de esta, en cuanto *cistema* e industria. Pero también implica adoptar algunos de sus componentes, como el diseño como una disciplina relacionada a la creación, como las materialidades usadas en la moda, caso de los textiles y de los avíos, la creación de nuevas ideas y objetos, la confección, los desfiles y, de una u otra manera, la comercialización de productos. Vicenta, por ejemplo, propone una especie de apropiación estratégica del diseño, transformando la disciplina en una tecnología para la creación de alternativas a la moda de matriz colonial: «El diseño sigue siendo un proceso industrializado. Pero también es una tecnología que está aquí para nosotros. Entonces yo también uso este proceso que está aquí en nuestra mano». Por ende, desde su propia experiencia, Vicenta considera que «estamos viviendo una revolución interna, de varias travestis, no solo por mi trabajo». Así, ella sugiere otras formas de pensar la moda y su labor, de una manera «[...] menos violenta, menos deprimida, menos enferma», dice ella. En este entramado, Vicenta también se posiciona como travesti, cuya cuerpa no encaja en los parámetros de la normalidad reproducida por la moda: «Por mucho que seamos cuerpas que la industria no quiere. Pero estamos allí», complementa ella, señalando nuevamente esta ubicación conflictiva y simultánea entre pertenecer y no pertenecer o, podríamos decir: de desidentificarse, como nos sugiere Muños (1999). Mauricio, a su vez, se reconoce como parte de la moda, pero no está de acuerdo con sus medios de producción y comercialización masiva, que resultan ser homogeneizantes y producen daños a nivel sociocultural y ambiental.

El factor económico es comentado de manera similar por Camilo, Mauricio y por Vicenta, que toman en cuenta el hecho de pertenecer a un mundo mayormente capitalista, del que su labor es parte. Hablando de cómo ha comenzado su trayectoria, Camilo menciona que, ya en Buenos Aires, empezó a vender ropas antiguas en una galería de arte a partir de la invitación de una amiga suya, lo que permitió a él lograr cierta estabilidad económica: «me pasa que ahí empiezo a entrar en el mundo de la moda», dijo. Con el paso del tiempo, Camilo

vuelve a proponer colecciones empleando el *re-ciclaje* como un método de creación a partir de prendas en desuso, porque dos amigos fotógrafos lo incitaron a hacerlo: «Ahí me di cuenta que lo que realmente tenía que hacer era lo que hacía cuando era chico: que era *re-ciclar*. Que era lo que no había en el mercado». Camilo es claro en decir que no hace moda, pero a la vez reconoce haber entrado en este mundo en algún momento, que fue lo que permitió mantenerse, a sí mismo y al trabajo que venía realizando, desde temprana edad. En un punto de la entrevista él se cuestiona: «Tipo se está repitiendo algo muy parecido a lo que yo hacía como chico, pero me está dando plata». Por otro lado, Vicenta piensa que «necesitamos reformular nuestros mecanismos para ganar dinero. No se trata de abandonarlo todo, sino de gestionar su negocio de otras maneras. Esta es mi cuestión». Para ella, esto es posible «[...] a través de la construcción de redes, comprando a quienes lo hacen. Dejando de comprarle a la industria». Al mismo tiempo, Vicenta señala que la base de su trabajo es «[...] cuestionar el consumo», pensándolo con responsabilidad política, más allá de los discursos contemporáneos de sostenibilidad que ella cuestiona, al igual que Camilo. En este sentido, Camilo también comenta que «hoy en día [el *re-ciclaje*] está de moda, por lo ecológico, pero hace siete años no existía, la gente no consumía».

Camilo cuenta que debido a la pandemia empezó a diseñar prendas deportivas, como una línea de productos dentro de la marca, porque ya no tenía sentido proponer ropas elaboradas con brillo y, además. En esta línea él utilizó telas nuevas: «ahí ocupó los materiales nuevos y la línea noche ocupó todo lo que es *re-ciclaje*, porque ahí puedo trabajar con más telas transparentes, con brillo lentejuelas, sastrería». Por otro lado, Mauricio reconoce que, en su proyecto de diseño, no está centrando todo el esfuerzo en el *re-ciclaje*, porque este «no es un eje principal de [su] trabajo». Lo que propone mayormente el diseñador es emplear, en lugar de telas nuevas, telas que no fueron usadas por las industrias locales. Para él es difícil trabajar con el *re-ciclaje* solamente, por cuestiones de mercado, logística y producción. «[...] en cuanto a producciones a mayor escala, sí es un poco más difícil, porque todavía hay un tema de

*sourcing*⁴⁶ bien complicado», dice él. Si bien, casi todas prendas que diseña como una colección están hechas de telas de saldo, aquellas telas que las industrias ya no utilizan, su trabajo busca construir una «imagen visual bien pulida», al contrario de lo que busca Vicenta en sus propuestas.

Mauricio dice estar buscando enfocar su labor creativa en el uso de procesos artesanales, porque considera tener cierta «[...] obsesión por lo hecho a mano y la subversión de la experiencia de utilizar una prenda a través de recursos materiales, técnicos y narrativos». Mauricio, no obstante, dice que cuanto más expande su trabajo más tejedoras fueron contactadas: «[...] no me podía abastecer como de mi propia labor, haciendo como mis muestras y tuve que soltar bastante del proceso y mandar hacer». Por ende, Vicenta, Camilo y Maruricio se insertan en algunas de las dinámicas de la moda, pero no terminan de someterse sus mecanismos, ya que la temporalidad de sus procesos no coincide con los tiempos de la industria. De modo similar, el uso de materiales en desuso, o el *re-ciclaje* empleado en sus propuestas, tampoco podría funcionar dentro de las dinámicas de la moda.

⁴⁶ Cadena de suministro.

CAPÍTULO IV

Re-ciclar y Transformar la Moda

Desde las entrevistas, he elegido escribir *re-ciclar* con una grafía distinta de *reciclar* para señalar un proceso de desidentificación con el reciclaje, comúnmente vinculado a la sostenibilidad, por parte de las propuestas analizadas. La palabra *upcycling*, o su versión en español *supra reciclaje* (Rey, 2020), suele ser utilizada en la moda, incluso como una tendencia relacionada a la sostenibilidad (Chan, 2020). No obstante, el término *re-ciclar* no implica que este no sea sostenible en cierta medida, aunque el sentido atribuido por Camilo, Mauricio y Vicenta a sus propuestas de diseño, sus procesos y los productos que crean, es otro. Camilo, por ejemplo, utiliza la palabra *re-ciclaje* sin vincular su trabajo a la idea de sostenibilidad, pero asume que el uso del *re-ciclaje está de moda* por temas contemporáneos relacionados a lo «ecológico», dice él. Vicenta habla de *transmutación textil*, una tecnología o un método de creación y confección que ella adopta a partir de la transformación de la basura, tanto en un sentido tangible como en un sentido simbólico. No obstante, ella poco menciona la sostenibilidad en sí misma, y cuando lo hace es más para evidenciar una desidentificación con esta. Por otro lado, Mauricio no emplea el *re-ciclaje* como el método principal de su proyecto de diseño, Macalo, sino como una forma experimental de creación desde su propia experiencia subjetiva con la moda: las prendas que transforma para su uso y para salir del consumo masificado. En todo caso, se puede considerar al *re-ciclaje* como un método de creación y de confección cuyo objetivo es añadir un nuevo ciclo de vida a productos en desuso, sin que eso signifique deshacer tales productos en su totalidad. Así, gran parte de los productos *re-ciclad*os siguen presentes y visibles en las prendas creadas.

Aquí, la palabra *re-ciclaje* se desidentifica con el reciclaje, por tratarse de un proceso distinto de creación y producción a partir del desecho, que Vicenta llama de basura. Del mismo modo, el *re-ciclaje* se desidentifica con el *upcycling*, porque el anglicismo podría muy bien vincularse a la hegemonía del Norte sobre el Sur Global, pero también se desidentifica con el

supra reciclaje, rechazando participar de tal tendencia. Mauricio cuenta, a partir de su experiencia de usuario, que hace mucho no compra ropa: «[...] entonces, en verdad, me la hago y cuando tengo una idea, simplemente la elaboro, o sino a partir de cosas que ya tengo desde antes, las altero para que se acomoden a mis ideas de ahora o a mis gustos de ahora». Si bien el proyecto Macalo no está enfocado en el *re-ciclaje*, el *re-ciclaje* es parte de su experiencia como usuario y como diseñador: «[...] estaba comprando ropa de segunda y es como una cuestión de suerte, en verdad, encontrar algo que te pueda funcionar y la mayoría de las cosas que compro siempre termino haciéndoles algo, alterándolas». Es por medio de este proceso de alterar, adaptar, o transformar prendas de segunda, de la utilización de su propio cuerpo como soporte para la *experienciación*, que Mauricio se reconoce como sujeto creativo. «Entonces no es que las prendas sean como perfectas a primera vista, sino que siempre encuentro algo a lo que pueda cómo adaptarlo a mí», dice él. El *re-ciclaje*, en su caso, funciona como una especie de experiencia subjetiva anticonsumo, como una forma de acción experimental para la transformación *anticistémica*. El tiempo es un aspecto importante de dicho proceso, porque no está alineado con los intereses del mercado de moda actual, que parece requerir producciones cada vez más rápidas, como ocurre con el *fast fashion*. Mauricio, a pesar de no utilizar el *re-ciclaje* en todas sus creaciones, cuenta que algunos de sus diseños toman hasta trescientas horas de trabajo y considera que su proceso no sigue el formato industrial: «he estado haciendo vestidos que se ven como totalmente destruidos, pero que tienen como más de doscientas cincuenta horas de trabajo, trescientas horas de trabajo», menciona. Alterar las prendas y transformar el tiempo son ideas que parecen emerger de las reflexiones y de la labor de diseño que realizan los casos analizados en sus propuestas.

Transformar y Alterar la Temporalidad de la Moda

Los productos utilizados en el *re-ciclaje* son aquellos que ya han cumplido su función dentro del *cistema* de innovación e imitación y se encuentran al margen de la moda, habiendo sido descartados al final del *arco del consumo*, como recuerda Vicenta, haciendo referencia a

la curva de adopción de innovación (Rogers, 1995). Por ende, las creaciones de Mauricio, Camilo y Vicenta no están limitadas a las estaciones, o a un constante cambio que tiene como parámetro lo efímero de las tendencias, de modo que el proceso creativo se extiende, en determinados casos, por un año o más, quedando fuera del modelo de difusión instaurado en Sudamérica a partir del régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019).

Para Camilo, el proceso de creación y confección que emplea en su proyecto es muy suyo, haciéndolo recordar su propia trayectoria, sus memorias, su pasado y la historia de las prendas que adopta en el proceso de transformación de estas prendas en desuso. Él cuenta que empezó a trabajar con el *re-ciclaje* cuando tenía casi dieciocho años, momento en el que su abuela le regaló una máquina de coser. «Que hoy en día te digo que es *re-ciclar*, pero en su momento yo no sabía lo que estaba haciendo. O sea, en ese momento yo compraba ropa, la desarmaba y la armaba de otra forma, o mezclaba esas telas que eran tan excéntricas, a mi gusto, con otras cosas y así consecutivamente», dice. En su caso, crear y confeccionar a partir de prendas de segunda es una forma de accionar las experiencias, que también conforman sus gustos, pero también es una forma de alterar el tiempo de vida y el rumbo de objetos que podrían terminar en el desierto de Atacama, caso reciente que es mencionado por Vicenta y Camilo al hablar del problema del consumo como un modo de vida.

Para Vicenta y Camilo, la labor creativa debe comprometerse también con la transformación de nuestro entorno, una responsabilidad que empieza por «[...] pensar que necesitamos construir otras formas de producir, de trabajar, y entender que el trabajo es también un proceso de transformación social», dice Vicenta. Por consiguiente, Camilo es conciso al señalar que su trabajo sigue estando conformado principalmente por la creación de ropas a través del *re-ciclaje*. Él habla de la existencia de una tendencia, en la actualidad, al uso del *supra reciclaje*, ubicando su labor creativa en una temporalidad anterior a esta tendencia como un modo de desidentificarse con tal tendencia. Camilo cuenta que, a sus veinticuatro años, apostó profesionalmente por este método de creación y confección porque era algo que

lo satisfacía y lo hacía recordar a épocas anteriores: «yo lo sentía muy mío, porque era un patrón que ya lo hacía cuando tenía diecisiete años», relata él al recordar parte de su historia y la relación con su abuela, cuando aún vivía en Iquique. La transformación de prendas antiguas en nuevas prendas es una forma de modificar también la temporalidad de estas, agregando un ciclo más de circulación a ellas para generar vínculos con otros cuerpos. Vicenta está orientada exclusivamente a la transformación de la basura en productos de moda, de una manera bastante política, como una crítica al *cistema* de consumo y los márgenes generados por el régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019). Las propuestas de la diseñadora están empapadas de lo que ella llama de *transmutación textil*, empezando por la materia prima utilizada por ella, por la alteración de la temporalidad de estas prendas, hasta la noción de trabajo propiamente dicho que, en su caso, se desarrolla de modo colectivo con otras cuerpos trans y travestis. Cuestionando la forma como vienen trabajando las marcas y los diseñadores de los mercados dominantes, Vicenta hace una especie de invitación al cambio, a transformar lo que se entiende por cliente, a establecer otro tipo de diálogo con estos sujetos.

Mauricio, a su vez, habla de *transformatividad* como una de las ramas de su proceso creativo, haciendo referencia a una modularidad que permite a él mismo crear prendas que puedan transformarse, de alguna manera, por la persona que la viste, casi a modo de rompecabezas (figura 15), «[...] a través de módulos que te ofrezcan diferentes posibilidades y la prenda pueda tomar diferentes formas», explica. Él menciona que suele limitar la producción «[...] a lo que la gente pida [...] con el mecanismo de la preventa», lo que conlleva un ritmo de confección distinto al modelo industrial, aunque esta forma de producir y comercializar no sea necesariamente nueva. Sea a través del *re-ciclaje*, de la *transmutación textil*, o de la *transformatividad*, la *experienciación* presente en los tres casos analizados tiene una temporalidad distinta al *cistema* de moda, por dos razones principales. La primera tiene que ver con el hecho de que estos productos son presentados otra vez al mundo a partir de la deconstrucción de prendas y telas que ya habían tenido un ciclo de vida anterior. Este es el

caso del *re-ciclaje*, observado principalmente en las propuestas de Camilo y Vicenta. Eso quiere decir que no son productos novedosos, en un sentido estricto, ya que la tela, o incluso partes de los productos *re-ciclados*, están visibles en los objetos creados, sobre todo en el caso de Vicenta.

Figura 15

Prendas que se modifican a través de la transformatividad



Nota. Mapeo con imágenes que ilustran la transformatividad propuesta por Mauricio: una prenda puede transformarse a través de recursos morfológicos. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Macalo (Macalo, s.f.).

Dichas propuestas implican cierta relación con la sostenibilidad, porque reduce el desecho y amplía la vida útil de tales prendas, pero Vicenta, Mauricio y Camilo no piensan en la sostenibilidad como el propósito de su labor porque ella funciona como una tendencia

contemporánea, alineada con el mercado. Vicenta, por ejemplo, conserva gran parte de los productos utilizados en las propuestas creadas por ella, como forma de evidenciar, a modo de crítica, el desecho generado por el ciclo de innovación e imitación y su temporalidad. Ella transforma la basura en nuevos productos que tienen, al fin y al cabo, lo que podríamos considerar como un lenguaje de moda, aunque no *cistémica*. La segunda razón dice respecto a la temporalidad del proceso creativo propiamente dicho, evidenciado por Mauricio que no sigue, del todo, el calendario del *prêt-à-porter* o del *ready to wear*. En entrevista, el diseñador habla de una prenda, que no está publicada en la cuenta de Instagram de Macalo, sobre la cual estuvo trabajando desde el año 2021: «es todo crochet, súper como fino, estoy trabajando como desde enero de 2021 y hasta ahora⁴⁷ no lo acabo». Él comenta que produce algunas prendas a modo de colección o serie limitada conforme el calendario del mercado, pero también desarrolla propuestas desde una temporalidad distinta, más amplia, lo que permite a él crear a través de una experiencia que no es comercial.

En el taller TRANSmoras, Vicenta desarrolla un trabajo de diseño colectivo que podríamos considerar como *no lineal*, permitiendo experimentaciones más allá del calendario establecido por el mercado de moda. Digo que su labor no sigue un proceso lineal porque sus creaciones no están necesariamente hechas con base en un comienzo, medio y fin, como lo esperado por el mercado, siguiendo una especie de flujo continuo con el que se deconstruye prendas para construir otras propuestas. En otras palabras, sus creaciones no se cierran a una temporada específica, sino que se percibe una acción de crear que se va transformando colectivamente con otras cuerpos, por medio de la enseñanza y el aprendizaje de su tecnología, que ella considera como una *pedagogía de la basura*. Sus procesos de creación y confección se entremezclan con la deconstrucción de objetos desechados para la construcción de otras prendas y los conceptos que aporta por medio de estas están, en general, más para la

⁴⁷ 4 de marzo de 2022, fecha en la que se llevó a cabo dicha entrevista.

deconstrucción de las distintas normas, establecidas en nuestras sociedades, que para la adopción de referentes externos. La temporalidad de sus creaciones está entrelazada a la red de afectos que construye por medio del taller TRANSmoras y los procesos políticos que se desarrollan por medio de estas redes, desde lo que ella nombra como una *cosmovisión Trans*. En una de las entrevistas, yo comparto pantalla con Vicenta para hablar de algunas de las propuestas creadas por ella que señala una prenda presentada en la edición 49 de la *Casa de Criadores*, llevada a cabo en diciembre de 2021, en Sao Paulo, que había creado años atrás: «[...] esta última que me estás mostrando es una prenda que construí mucho tiempo atrás», como ejemplo de tal no linealidad. Por ende, algunas de sus creaciones, como la que menciona, vuelven a ser presentadas en distintas circunstancias, sea en una performance, o en un desfile que, en este caso, también tiene un carácter de performance, en algunos casos como en las figuras 9 y 12.

Re-ciclar la Basura y Transformar lo Abjecto

De las propuestas analizadas, Vicenta tiene uno de los discursos más contundentes respecto al significado de las prendas desechadas, que ella relaciona a la basura y a los márgenes sociales. Para ella, dichos márgenes son como los basureros, son espacios a los cuales son empujadas las cuerpos trans y travestis, en nuestras sociedades, lugares destinados a los cuerpos *abyectos*. Vicenta considera que sus prendas no tienen el tipo de acabado exigido por la industria, sino todo lo contrario. Para ella, el acabado es una forma de higienización también social, la cual ella busca criticar a partir de la exposición de costuras y de una falta de pulcritud visual que solo puede ser reconocible a partir de su contraparte: lo limpio, lo bien acabado, lo pulcro, lo aceptable y deseable comercialmente por la moda *cistémica*, que la diseñadora relaciona a marcas como Zara y C&A, debido a su alcance. Esta falta de pulcritud visual es aquí una forma de transformar aquello que entendemos por moda, desde su matriz hegemónica y eurocentrada. El ejercicio realizado por Vicenta es la aplicación de una metáfora que luego es apropiada, en su labor de diseño, para resignificar la posición de sujeto de estas

cuerpas. El basurero es esta suerte de espacio indeseable en donde se desecha todo lo que *no sirve*, aquello que no tiene valor para el mercado y sus medios de producción. Crear productos de moda a partir de esta *basura* es, de cierta manera, traer los márgenes al centro para resignificarlos.

Por otro lado, Camilo reconoce el valor simbólico de las prendas de segunda, aquellas que ya no son deseadas de acuerdo a los parámetros del mercado de moda *cistémico*: debido a la materialidad excéntrica que poseen, el brillo, las lentejuelas y las historias que cargan consigo. Para él, «las prendas *vintage*⁴⁸ tienen otro significado, otro valor, otra calidad, mucho aprendizaje. Si tú las descocias bien, las prendas estaban bien cortadas, tenían unas buenas terminaciones, eso era re interesante como costurero».

Mauricio, no obstante, no está completamente enfocado en el *re-ciclaje* en su proyecto de diseño, pero lo emplea en el desarrollo de propuestas para su propio uso, que es parte de la experiencia que lo constituye como diseñador, y en algunas colecciones cápsula (figura 16). Él comenta que uno de los ejes centrales de sus propuestas son los elementos narrativos que dice aplicar en sus creaciones a partir de su propia experiencia y visión de mundo, como el caso del uniforme y su mirada hacia la relación asimétrica entre hombres y animales, lo que él resignifica a través de su acción creativa (figura 3). El diseñador cuenta que su proceso creativo está conformado por un «[...] método narrativo que, básicamente, es como agarrar referencias, [...] todo parte de una idea, como un concepto, como teórico, preferiblemente abstracto». Estas ideas son traducidas a elementos visuales con los cuales desarrolla cada propuesta, como el ejemplo del mandil del carnicero que lo interpreta en la creación de un pantalón que remite a esta profesión, como comenta el diseñador.

⁴⁸ El término suele ser usado, también en la moda latinoamericana, en alusión a las prendas antiguas, incluso como un estilo que adopta prendas del pasado.

Figura 16

Empleo del re-ciclaje por Macalo



Nota. Mapeo conformado por propuestas de diseño creadas por medio del *re-ciclaje*. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Macalo (Macalo, s.f.).

Al enseñarme, a través de Zoom, Mauricio menciona que «[...] la idea era como las relaciones de poder», tomando al uniforme de «[...] los carniceros por buscar esta relación de poder entre el animal ahí con el humano». Para lograrlo, el diseñador se apropia de la forma del mandil como recurso estético que echa sobre el pantalón. En la misma entrevista, Mauricio cuenta que trabaja con la combinación de varios referentes conceptuales sobre cada una de las prendas, pero de modo aislado, es decir, cada prenda carga en sí todos estos conceptos entremezclados: «[...] y también partiendo de esta idea del uniforme como la camisa con la corbata que van unidas» en una sola pieza.

A su vez, Vicenta recuerda el desfile *Travesti Viva*, llevado a cabo en *A Casa do Povo* en conjunto con Gustavo Silvestre y Karla Giroto (FFW, 2020), como un proceso de resignificación de los discursos alrededor de las identidades trans y travestis, en Brasil. La diseñadora incluso menciona un *Movimiento Travesti Viva*, resultado de los agenciamientos vinculados alrededor del desfile citado. El proyecto plantea oponerse a la violencia inferida sobre estas cuerpos, desde el nombre de la colección que ella llamó *Travesti Viva*. «Porque estábamos cansadas de hablar siempre de nuestros males, que siempre serán los mismos. Entonces, ¿qué pensamos? Como este taller se llama taller vivo, [...] hicimos el desfile Travesti Viva», dice Vicenta en una de las entrevistas. La diseñadora observa que las cuerpos trans y travestis están siempre *fuera* del *cistema*, no tienen la utilidad que reivindica el régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019). Según ella, «las personas trans cargan esto de estar siempre fuera, siempre siendo consideradas basura, gente descartada».

Su planteamiento está fundamentado por una dicotomía entre un *estar adentro*, como todo aquello que corresponde a los ideales burgueses, a la reproducción, al éxito, a la familia nuclear, a la blanquitud, a la inteligibilidad y a la cisgeneridad compulsoria; y un *estar fuera*, relativo a los espacios en los cuales circulan las cuerpos no cooptadas por las heteronormas, que no se reproducen según parámetros de las normas, espacios e identidades racializadas y que rechazan la normalización y los ideales burgueses o, como declara Vicenta: «[...] un lugar de vulnerabilidad». Este *estar fuera*, los márgenes, la basura, solo puede existir como una evidencia de un *estar adentro*, para que este último pueda disfrutar de su capital: «el margen tiene que existir para poder alimentar este patrón, para que este patrón pueda seguir produciendo, consumiendo», plantea ella. «También quiero traer un primer lugar de cuestionamiento respecto al cuerpo mismo, la corporeidad, el cuerpo que se lee como padronizado, el cuerpo abyecto, la ropa para el cuerpo».

Como dicho anteriormente, Vicenta propone que la moda funciona como *un arco* que, a su vez, es insostenible desde varios puntos de vista: limita los cuerpos a las funciones de

consumidor y trabajador, de modo cis y heterocentrado, teniendo a la reproducción como parámetro. Además de producir basura en un sentido material, es decir los desechos, pero también simbólico, como las cuerpos marginalizadas, subalternizando a la clase trabajadora, como una especie de tortura, que la diseñadora relaciona a la etimología de la misma palabra trabajo, vinculada a un antiguo mecanismo de tortura. En este sentido, utilizar el *re-ciclaje* como tecnología de creación y confección implica, según Vicenta, romper con dicho *cistema*. Por ende, para la diseñadora, el empleo de la *transmutación textil* (figura 17) parte de un proceso de comprensión de la basura como un estereotipo, semejante a lo que pasa con las cuerpos trans y travestis en Brasil.

Figura 17

Transmutación textil, tecnología travesti



Nota. Mapeo relacionado a la transmutación textil, tecnología travesti empleada por Vicenta.

Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

Eso es necesario, de acuerdo con ella, para que se pueda «mirar a la basura como un lugar de potencia». No se trata solamente de una cuestión de sostenibilidad, con la cual ella incluso se desidentifica, «[...] sino de resignificar todos estos procesos de construcción de la corporeidad», lo que también funciona como «[...] un proceso de pedagogía de la basura», dice Vicenta. Ella menciona la violencia física y simbólica, ambas naturalizadas en Brasil desde la colonización, que lleva a una pérdida de autoestima y de varios otros temas, incluso económicos, por parte de corporeidades que no están alineadas con lo hegemónico del género, de la clase social y de la raza. «Y luego, cuando te descubres a ti misma a través de algo que nadie quiere, y lo transformas en un objeto que te lleva a otro lugar, un lugar donde puedes construir autonomía, tu autoestima de nuevo, la cuestión de tu género, la cuestión de lo que necesitas para ti, creo que este es un proceso bastante importante», dice Vicenta.

Es a través de esta *acción de crear experiencia*, la *transmutación textil*, producida por medio del *re-ciclaje* que la diseñadora, con el colectivo TRANSmoras y otros colectivos, transforma su entorno, resignificando no solamente la basura en términos materiales, sino también simbólicos, como se percibe en la figura 17 y 18. El taller TRANSmoras es parte de lo que ella llama de pedagogía de la basura, porque contribuye a la construcción de autonomía por parte de las cuerpos trans y travestis que allí se encuentran, por medio de clases, talleres de formación en creación y confección, en los cuales Vicenta comparte su proceso de creación: la *transmutación textil*, una tecnología creada por cuerpos travestis brasileñas, como dice la diseñadora. Vicenta habla de pedagogía de la basura y de producir autonomía, como parte de una experiencia que acciona agenciamientos colectivos, de una manera similar a lo que proponen Deleuze y Guattari (2020) a respecto del rizoma.

Figura 18

Transmutación, re-ciclaje y transformación

Salir de las heteronormas



*Resignificar la basura,
modificar la posición de
sujetos de las cuerpos
normatizadas por el
sistema*

*Transformar prendas
desechadas en prendas
con otro sentido*



*Cuerpos
racializadas,
marginalizadas*

Nota. Mapeo visual en el que se percibe la ausencia de una mirada neutral respecto al género, con la presencia de cuerpos desplazados de las heteronormas y uso de la transmutación textil como tecnología de creación y confección. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

Al compartir su experiencia en *re-ciclaje*, la *transmutación textil*, sus propuestas de diseño de moda disidente, Vicenta afecta los diferentes contextos en los cuales transita y los conecta alrededor de un proyecto personal que igualmente es colectivo. Algo similar pasa en el caso de Mauricio y de Camilo cuando ocupan espacios⁴⁹, sean virtuales o tangibles, como la ocupación de espacios públicos por parte de Albanéz, o cuando se exponen como personas creativas capaces de inspirar otros afectos a partir de sus experiencias. Traer la basura a la moda para resignificarla es, en sí mismo, un proceso de pedagogía en la medida en que

⁴⁹ En la sección *Ocupar espacios: afectos y pedagogía queer* se presenta, con más detenimiento, la noción de *ocupación* como componente de una especie de pedagogía *queer*.

permite desplazar la posición de sujeto, barajando márgenes y centros para escribir otras historias a partir de retazos y costuras.

Subvirtiendo la Función

La función es uno de los elementos fundamentales cuando hablamos de productos vinculados a la moda, o a la indumentaria propiamente dicha, lo que incluye aspectos como la protección del cuerpo contra el clima, hasta aspectos socioculturales, subjetivos, simbólicos, de ritual, entre otros (Laver, 2006). La moda cumple, por ejemplo, la función de reproducir lo que Butler (2013) ha llamado performatividad de género, nutriendo las heteronormas a partir de la repetición de una matriz masculina o femenina, una matriz que no tiene un pasado que pueda ser rescatado. En otras palabras, los productos de moda terminan por reproducir funciones que son binarias, dentro de estructuras sociales y culturales relativas a una matriz colonial, como la masculinidad y la feminidad, los márgenes y los centros, la diferencia racial, la clase económica, etc. En este sentido, los tres casos aquí estudiados no sólo reconocen la existencia de estos patrones binarios como limitantes, sea para su expresión subjetiva o para la creación de moda, sino que también se *desidentifican* con tales límites.

Teniendo esto en cuenta, Vicenta propone subvertir algunas de las funciones de la ropa y de la moda en nuestras sociedades, desde una perspectiva política reflejada en sus propuestas de diseño. Ella menciona también las funciones de consumidor y trabajador, como dos tipos de limitaciones impuestas a nuestras corporeidades, para vincular dichas funciones a la idea de reproducción. Según la diseñadora, estas funciones son *cis* y *heterocentradas*, creando márgenes a los cuales son empujados los cuerpos considerados abyectos, aquellos que no reproducen la norma. A raíz de esto, Vicenta adopta la función que cumple cada una de las partes de una prenda, a ejemplo de cuellos, mangas y otros elementos, para luego desplazar estas partes *re-cicladas* en la creación de otras prendas, subvirtiendo su función. «Muy bien, el cuello tiene una función que es pasar por la cabeza y sujetar la blusa, esta es una función del cuello. No es la misma función del *coño*, no es la misma función de, no sé, de

cualquier cosa», dice la diseñadora cuestionando la función propiamente dicha, como un elemento limitante, sea en el caso de las prendas, o de los cuerpos. Por medio de su *transmutación textil*, Vicenta adopta la función de determinadas partes de las prendas *recicladas* para subvertir el papel originalmente asignado a ellas. De esta manera, si lo establecido es que un cierre tenga una función específica, la diseñadora cambia su posición o forma para que dicho cierre deje de funcionar como lo esperado (figura 19). «Ah, porque la función del cuello es esta [...]», cuestiona Vicenta, quien luego desplaza el cuello, haciendo que su función no sea cumplida.

Figura 19

Subvirtiendo la función y la forma de las prendas



Nota. Mapeo con imágenes que comunican prendas cuyas partes no cumplen la función originalmente asignada, como el cierre de la fotografía central que ya no funciona como un acceso de la prenda. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

De este modo, Vicenta relaciona las funciones del cuerpo sexualizado, como es el caso de la reproducción, a las funciones de las prendas y sus partes, como la protección contra el clima, o la determinados roles sociales, caso de la representación mimética de un determinado género binario, por ejemplo. Ella también pone en crisis la funcionalidad en sí misma, como vemos en la figura 19 y 20, cuestionando ciertas funciones de las prendas a través de sus propuestas de diseño. Es así como un cuello sigue teniendo la forma del cuello, pero ya no respeta su función previamente establecida. «Luego, por ejemplo, cuando yo cambio el cuello, cuando me quito el cuello de aquí y me lo pongo en la pierna, ya estoy cambiando esta *estética*, esta función. Eso confunde a la gente. La cisgenderidad se confunde», dice ella.

Figura 20

Transmutar y subvertir la función



Nota. Mapeo visual en el que se percibe el uso de la transmutación textil como tecnología de creación y confección que rompe con la funcionalidad asignada a las partes de las prendas, como las mangas, el cuello, los bolsillos, etc. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

Sus propuestas creativas están compuestas de distintas experiencias que confunden, subvierten y rechazan la funcionalidad. En determinado momento ella se pregunta «¿por qué no se puede llevar un cuello como si fuera un pantalón corto?». A continuación, ella crítica como, por ejemplo, «[...] mucha gente dice a las travestis: “ay, no eres mujer, porque no tienes útero, nunca podrás tener hijos”», poniendo énfasis en los mandatos de la heteronormatividad, que vinculan determinados órganos del cuerpo a la reproducción. Para ella, existe una *estética* de adoctrinamiento de los cuerpos, que es falocéntrica, estableciendo jerarquías que privilegian a ciertos cuerpos en detrimento de otros, según una presunta función en la sociedad. Aquí Vicenta realiza una especie de ejercicio reflexivo que se asemeja a la noción de colonialidad del género (Lugones, 2008) desde la moda, profundizando la crítica a la función de los productos que vestimos. «Entonces, la función de la *verga* es del hombre. Si ves la *estética*, ella es súper falocéntrica», dice Vicenta.

Vicenta considera que las cuerpos se identifican con su moda disidente desde una postura antinorma, adoptando el cuerpo como parte de esa experiencia que, a su vez, rompe con la noción que tenemos de funcionalidad. «La cuestión de la sexualidad también surge en esa cuestión de la cisgeneridad como construcción social, como una función, porque la sexualidad termina en esa cosa de la función», comenta Vicenta en referencia a la función reproductiva que se ve reflejada en la heterosexualidad compulsoria. Hablando del vestuario que hizo para una obra compuesta únicamente por personas trans, al comienzo del 2020, la diseñadora, que emplea constantemente la palabra *potencia* para referirse a la resistencia antinorma, menciona la corporeidad travesti como una forma de ruptura con la cisgeneridad: «[...] la funcionalidad del cuerpo de ellas fue dilacerada, se rompió este pacto con la cisgeneridad con estas cuerpos».

Para retomar un poco la noción, antes discutida, de cuerpos y sus relaciones con los centros y los márgenes sociales, habrá que asumir que la corporeidad también tiene una función, como reitera la diseñadora al hablar de la basura, de la clase trabajadora, de la misma

alimentación que consumimos, entre otros temas que se entrecruzan en su labor creativa. Vicenta, por ejemplo, insiste que sus creaciones están hechas de basura, pero la basura en sus propuestas tienen dos sentidos: la materialidad con la que produce sus prendas y el sentido simbólico y conceptual, vinculado a las cuerpas que son marginadas por la sociedad capitalista a la que pertenecemos. Se percibe en su discurso una comprensión de la función de la basura como un marcador de diferencia entre centros y márgenes: las cuerpas trans y travestis racializadas son marginadas de una manera similar a lo que se hace con la basura generada por los centros. Al cambiar la función de la basura por medio de su proceso creativo (figuras 19 y 20), Vicenta rompe los acuerdos con la cisgenderidad y, en cierta medida, con el capitalismo y sus medios de producción. «Y era ropa sencilla, no era ropa de alta moda, de alta costura. Era ropa de basura», dice ella.

De otra manera, Mauricio sugiere alterar determinados códigos de ciertas prendas, como en el caso del mandil que se vuelve un componente conceptual de una de sus creaciones: «Este pantalón tiene como una falda mandil también incluida en el patronaje, que si no la quieres, igual está como pegada al pantalón, pero se queda colgando hacia la parte de atrás y no toca el piso», dice él. Otro ejemplo señalado por Mauricio es la transformación de diferentes mangas en corbatas que, en este caso, respeta la función de la corbata, ya que para el diseñador la funcionalidad de la prenda final es importante, para que esta pueda cumplir el destino para el cual fue diseñada. «Al final, siento que a través de trucos de patronaje cambio los códigos de construcción de una prenda en específico, generalmente prendas conocidas, y de ahí entra el concepto del uniforme, como he repensado», observa el diseñador. En otro orden de cosas, si la imitación que caracteriza la moda *cistémica* reproduce la heteronorma, la creación de propuestas únicas desde prendas desechadas es una forma de subvertir ciertos patrones subalternizantes del capitalismo. En estos casos analizados, el género binario deja de ser reproducido y la moda deja de cumplir su función *calcomaniaca* (Deleuze y Guattari, 2020) de reiterar la norma. En este sentido, Vicenta afirma que: «Cuando hago la ropa, no hago una

réplica de la ropa, sobre todo porque no es la misma tela, no es el mismo corte. Puede que incluso sea el mismo modelo, pero no es la misma tela, no es el mismo patchwork, no es la misma pieza, no es el mismo color, así que la gente también lleva este proceso de destrucción de esta homogeneización». Dicha homogeneización que Vicenta propone destruir, es resultado de la mimesis característica de la moda de matriz moderna, critica rotundamente por la diseñadora al proponer una estética basura, que también es pedagógica en cierta medida: «Así que mi ropa también lleva esta estética, que es esta estética de que nadie es igual a nadie, y la ropa tampoco lo es», evidencia ella.

Por otro lado, Camilo no enfoca su labor creativa en las funciones que cumplen las prendas y las partes que componen a estas, de modo que su *lucha* está enfocada, sobre todo, en el valor atribuido al quehacer de la confección misma y al derecho que toda corporeidad debería tener para vestirse como quiera: «[...] lucho más por el producto variedad, por entender los cuerpos de otra forma, entender que tanto seas maricón, transexual, o lo que sea, tu cuerpo es tu cuerpo», dice el diseñador. No obstante, Camilo suele emplear, al igual que Vicenta, muchas prendas en la creación de un nuevo producto *re-ciclado*, lo que implica deshacer prendas desechadas para sacar de ellas especialmente la tela: «en vez de comprar más tela, agarraba esas prendas que las tenía medio muertas, mismo más y las desconocía y las hacía de otra forma». Con esto, Camilo señala considerar la modificación de la forma de las prendas *re-cicladas*, por medio de un proceso de transformación que no deja de respetar aspectos funcionales en sus propuestas creativas. Cuando lo visité en su taller, al hablarme de una polera que me mostraba, Camilo dijo que tuvo «[...] que reciclar cinco poleras, porque estaban en muy mal estado, todas rotas, quemadas, cochinas, con manchas y reciclé cinco poleras para llegar a eso», cuenta. En otras palabras, el diseñador altera la forma, reutiliza la tela, deshace las prendas para crear otras propuestas, pero no subvierte las diferentes funciones que estas cumplen.

Ocupar Espacios: Afectos y Pedagogía Queer

En la última etapa del trabajo de campo he entrevistado a Juliette, amiga de Camilo, a Cinthia, amiga de Vicenta y a Andrea, amiga de Mauricio, personas que establecen vínculos que se *afectan* mutuamente a raíz de sus experiencias, más allá de la relación comercial que se construye en cada caso estudiado. Afectos que también son transformados en insumo para la producción de performances y performatividades desplazadas de la norma, como nos sugiere Sedgwick (1999). Cinthia, Andrea y Juliette son usuarias de algunas de las prendas diseñadas por Vicenta, Mauricio y Camilo, respectivamente, de modo que mantienen con ellas una relación emocional, es decir: un vínculo afectivo constituido de agendas y agentes, sean estos humanos o no humanos. Las tres entrevistadas se identifican como mujeres cisgénero, pero Juliette se desidentifica con la heterosexualidad, presentándose como miembro de la comunidad sexo-género disidente, además de identificarse como artista de performance y migrante. «Soy amiga de Cami desde hace más o menos ocho años. Nos conocimos por *amigues* en común. Él es muy amigo de un gran amigo con el que empezamos a trabajar en una obra de teatro y Cami ingresó como esa persona que iba a hacer el vestuario. Luego [...], nos quedamos con ese vínculo», dice Juliette, quien llama a Camilo cariñosamente de Cami, con quien comparte el hecho de haber migrado hacia Argentina, donde la entrevisté, en diciembre del 2022. Juliette deja señalado que también comparte con Camilo un proceso de transformación mutua: «para mí también ha sido, durante estos ocho años, ver un poco el proceso del *amigue*», comenta ella empleando constantemente la palabra *amigue* como modo de no encasillar Camilo en una categoría binaria de género. El término *amigue* que es utilizado por ella tiene, aquí, la intención de señalar una *desidentificación* con los géneros binarios aceptados por las normas heterocentradas: masculino o femenina.

De manera similar a lo que ocurre entre Juliette y Camilo, Andrea dice percibir una especie de evolución de Mauricio y su proyecto Macalo, desde que los ha conocido. Mauricio y Andrea, que también es diseñadora de moda, se conocieron años antes de nuestra entrevista,

cuando el diseñador presentaba sus primeras propuestas experimentales al público y luego, por casualidad, han trabajado en una misma marca en la ciudad de Lima. Andrea, además, reconoce que el proyecto Macalo posee una estética propia, resultado de las experiencias del diseñador: «Creo que la relación se da también desde la identidad de Mauricio, me parece que es algo que está completamente relacionado». Para ella, el público que busca las creaciones de Mauricio, lo hacen por identificarse con sus propuestas: «eligen Macalo porque al momento de vestirse quieren tener estos símbolos más diversos, más únicos para adornarse».

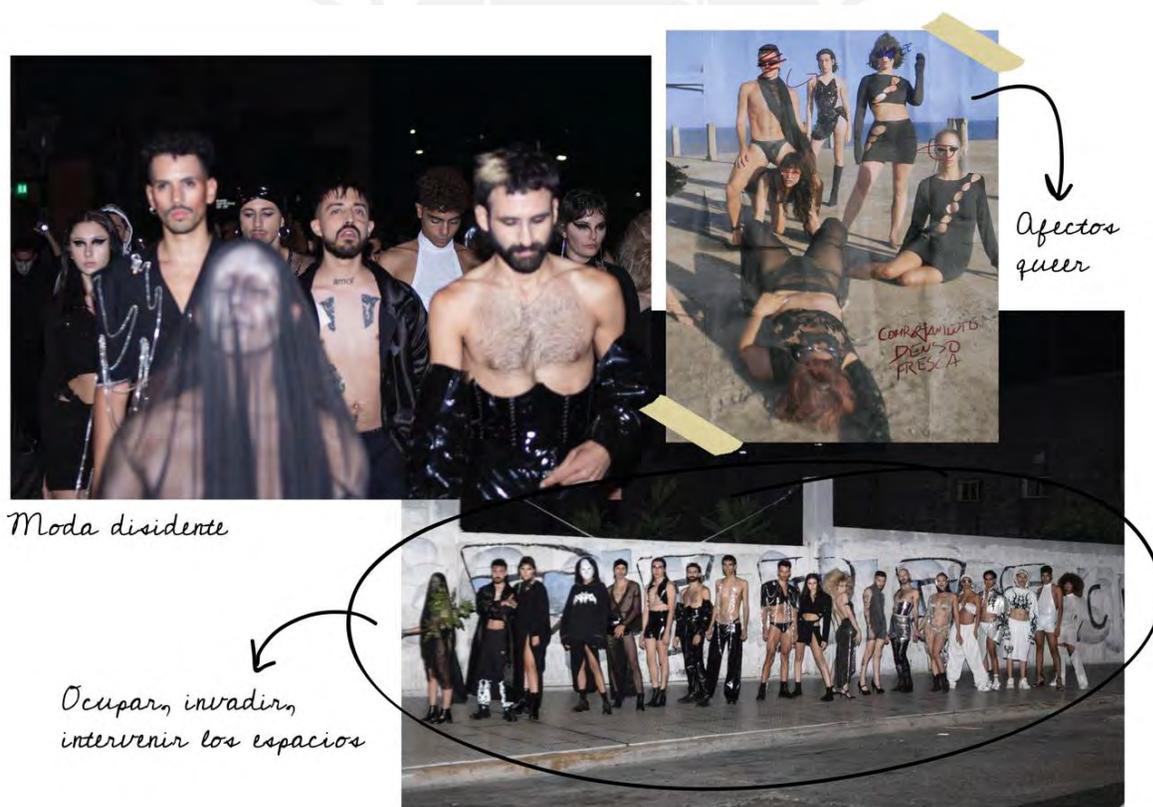
Por ende, en los tres casos estudiados se percibe una tensión entre los procesos de identificación y desidentificación, como una suerte de contradicción, que Andrea reconoce como inherente a los procesos subjetivos, diciendo que «[...] las personas que consumen eso se esfuerzan en verse diferentes, y esto está completamente relacionado a la identidad, a sentirse diferente y al mismo tiempo pertenecer a un grupo que comparte esta diferencia». Mientras tanto, Camilo recuerda que la mayoría de modelos que se presentan en sus desfiles, y en las fotografías que vemos en sus redes, son amistades y que la gente que suele comprar prendas de la marca son personas que coinciden con la postura política de sus propuestas: «[...] cuando realmente tenés un público fiel a tu ideología, digamos, lo aprecian», dijo él. Por otro lado, Juliette menciona a un aspecto simbólico, vinculado al afecto que tiene por Camilo y sus creaciones: «también es lindo saber que estoy portando una prenda que es de un *amigue*».

Juliette utiliza aún el verbo *intervenir* al hablar de los procesos de Camilo: «En un inicio, Cami traía estas prendas de Iquique, luego las empieza a intervenir y luego empieza a diseñar y fue como ver, a medida que íbamos todes creciendo como artistas, también verlo a él como avanzar». Aquí, *intervenir* también puede abarcar otros sentidos, como el de *producir un efecto sobre*, o aun de *afectar* o de *transformar algo*. Eso ocurre cuando existe una acción creativa sobre las prendas intervenidas, pero también en la interacción que estos agentes, humanos y no humanos, establecen entre sí y con el medio.

La artista también utiliza la palabra *invasión* con una acepción parecida a la idea de ocupación antes señalada: «Cami me dijo: “quiero hacer un desfile en San Telmo, quiero invadir las calles, quiero hacer el desfile y no quiero hacerlo en un lugar cerrado”», cuenta ella, mencionando un desfile llevado a cabo en el Parque Lezama, ubicado en el distrito de San Telmo, Buenos Aires, a finales del 2020 (figuras 8 y 21). «Pronto, de la esquina se empieza a ver que viene este séquito de personas, este grupo de personas, todas montadas», relata Juliette respecto a la gran adhesión de personas disidentes a dicha *invasión* sugerida por el diseñador.

Figura 21

Ocupación de los espacios públicos por la moda disidente



Nota. Mapeo visual compuesto de imágenes que evidencian la ocupación o apropiación de los espacios públicos por agentes disidentes, humanos y no humanos. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Albanez (Albanez, s.f.).

Fue la primera vez que Albanez usó el espacio público, *interviniendo* sobre él al poner en circulación algunos cuerpos disidentes (figura 21), como una forma pedagógica de exponerse al mundo, de comunicar sus experiencias por medio de la moda. «Nos merecemos un lugar, nos merecemos habitar espacios, nos merecemos eso, habitar las calles, nos merecemos espacios donde poder ser», reflexiona Juliette sobre la significativa dimensión que tiene la ocupación de los espacios públicos para la construcción de un mundo más habitable. El verbo *habitar*, utilizado por Juliette, es otra palabra que quisiera destacar para pensar el lugar ocupado por esas propuestas que vengo analizando. Un verbo que también es empleado por Andrea, aunque desde otra perspectiva, al hablar del proyecto de diseño Macalo: «creo que la marca habita un lugar muy genderless, porque pienso que las siluetas que Mauricio trabaja no son específicamente para un tipo de cuerpo, sino que son muy versátiles y se pueden adaptar». La diseñadora, sin embargo, no ignora el hecho de que determinadas prendas diseñadas por Mauricio se relacionan todavía a un patrón que reconocemos como masculino o femenino, subrayando que entre lo genderless, lo masculino y lo femenino en Macalo «[...] la proporción de estas tres es muy equilibrada y eso es interesante».

Para Andrea, Macalo habita un lugar que todavía no es ocupado en la ciudad de Lima, un lugar que también es político: «creo que lo más importante es que hay esta intención de crear diseño y al mismo tiempo que ese diseño no sea superficial, que venga de un proceso creativo muy coherente y también muy disruptivo en su esencia». Además, ella tiene en cuenta que existe, por parte de Mauricio, «[...] un gran esfuerzo por no caer en lo en lo que ya se conoce». En otro orden de cosas, Juliette examina el lugar subjetivo que ocupan las propuestas creadas por Camilo: «[...] siento que se comprende que es una prenda de Albanez, pero también es posible reapropiarlo y es posible vestirlo desde mi propio lugar. Y si bien tiene el sello personal de Cami, es posible apropiarse de esa prenda cada vez que uno la usa».

Vicenta comenta respecto al efecto de su labor creativa, o incluso de su ocupación, sobre la relación que ella mantiene con la Universidad Estadual de Campinas, que luego de *la*

pandemia empezó a buscar un mayor acercamiento hacia ella. Adicionalmente, Cinthia menciona la *ocupación* como un componente de carácter pedagógico que ella percibe en la labor que realiza Vicenta: «Usted está usando una pieza producida por una travesti, que la hizo en una ocupación en la universidad pública de Campinas, que abrió un taller para fortalecer y transmitir, sin ninguna remuneración, todo el conocimiento que tiene». El comentario de Cinthia pone de manifiesto los afectos involucrados en la labor desarrollada por Vicenta con colectivos de personas trans y travestis de diferentes partes de Brasil. Así, fortalecer y transmitir son acciones vinculadas a esa forma de pedagogía que nos recuerda a la pedagogía de la autonomía (Freire, 2011). Un tipo de pedagogía que Vicenta llama pedagogía de la basura, que no deja de ser una pedagogía constituida por los afectos *queer*, ya que adopta *lo abyecto* como una potencia que produce transformaciones.

De acuerdo con Cinthia, alrededor de Vicenta existe una red de vínculos afectivos, como el de Rodrigo Franco, creador de la Casa Chama, un espacio colectivo y residencia para artistas, colectivos creativos, *cuerpas* trans, no binaries y otras disidencias. «Una ONG hecha por personas trans y para personas trans, pero con el apoyo de personas cis aliadas», dicho en las palabras de Cinthia. Ella también cita a otros vínculos, como Mc Dellacroix, Manauara Clandestina, Matuzza Sankofa, Guilhermina Urze, solo para nombrar parte de esa larga lista afectiva que expone, la mayoría también mencionada por Vicenta. Fue en la Casa Chama que Cinthia tuvo contacto con Manauara, quien la invitó a un desfile de la colección *¿dónde están las travestis?*, presentado por Vicenta en la Casa de Criadores el año 2018. Ella dice haber quedado impresionada «[...] con todo, no sólo con el concepto de la ropa, de la indumentaria y su propuesta, sino con todo, con el sonido, con el desfile, con la composición y, sobre todo, también ser un desfile donde todas las modelos eran personas trans y la mayoría eran personas negras racializadas». La colección presentada en tal ocasión trataba cuestiones como el lugar que ocupan las identidades travestis en Brasil, la racialidad y la seropositividad, comenta Cinthia. Dicho desfile produjo un gran impacto sobre la entrevistada, quien quiso

conocer a la diseñadora en persona para entender mejor su labor creativa y comprar algunas prendas de dicha colección. «Me fui con la pieza que es una propuesta de blusa/sudadera que ella tiene y que luego pasó, la propuesta, a varias otras diseñadoras», dijo Cinthia mencionando a la *transmutación textil* como una propuesta en sí. Para la entrevistada, la *transmutación textil*, que Vicenta nombra como una *tecnología* hecha por travestis brasileñas, «[...] fue algo que ella creó, y bueno, a partir de ahí nos hicimos amigas, compañeras, en el sentido de que tocamos mucho este lugar del arte». Cinthia habla de Vicenta con mucho aprecio y entrega hacia ella y a su proyecto: «En la medida que yo pueda fortalecer a Vicenta y a su taller, su iniciativa, lo haré, porque, de hecho, creo que, en términos de producción artística, Vicenta Perrota, Manuara Clandestina, Rafa Kennedy están muy adelantadas en todo y es con ellas que me gustaría caminar», manifiesta la entrevistada.

Por ende, Cinthia menciona haber sido siempre una persona incómoda respecto a la normatividad, motivo por el cual se ha vuelto artista. Esa fue, además, la razón por la que ella dice haber quedado entusiasmada con las propuestas de Vicenta: «[...] cuando la conocí, cuando empecé a vestir, a usar las ropas de Vicenta Perrota, eso me impresionó mucho», comenta ella, señalando la importante postura política reflejada en las prendas de la marca. Incluso en temas de sostenibilidad que, sin embargo, no es uno de los pilares de la marca, según Vicenta, sino más bien es un resultado casi fortuito del uso de telas y prendas antes desechadas, que son *re-cicladas* por medio de la *transmutación textil*. Cuando habla sobre su perspectiva respecto a la *transmutación textil*, Cinthia emplea los términos *acumulación*, *redistribución* y *reaprovechamiento*, tanto de la materia prima utilizada en la confección de las prendas, como del capital económico y simbólico que proviene de esas prendas rescatadas de la basura. Estos términos son importantes para ella, una vez que tanto el mercado del arte como el de la moda sirven al capitalismo, privilegiando a determinados cuerpos en detrimento de otros, mientras que las propuestas de Vicenta Perrota producen un efecto muy diferente en el mundo. En lo que se refiere a ese efecto, o impacto, Cinthia considera que es importante

precisar la sociedad de la cual se habla, mencionando el hecho de vivir en una megalópolis como la ciudad de Sao Paulo: «[...] por lo que es difícil hablar de este impacto dentro de una sociedad. Veo este impacto dentro de un grupo que está muy conectado con las artes, pero mucho más conectado con la música», reflexiona ella. Con eso, la artista cuestiona las limitaciones que el mercado de moda y de las artes poseen, por seguir todavía atrapadas en las dinámicas del modelo capitalista, observando que «[...] no se puede hacer la revolución siendo neoliberal». Por otro lado, Andrea considera que las propuestas de Macalo son disruptivas, aunque suelen circular entre un público que también está vinculado a áreas creativas como las artes y al diseño: «[...] es una propuesta muy estética, pero también muy disruptiva, porque hay nuevos códigos en nuestra generación. Se están cuestionando muchas cosas [...]».

Volviendo a la noción de ocupación de espacios, de habitar un lugar en el mundo, quisiera retomar la cuestión del proceso migratorio señalado por Cinthia, Camilo y Juliette, una vez que estos tránsitos también son parte de las experiencias subjetivas y, por defecto, inciden en su acción creativa y afectiva. Para Camilo, la migración hacia Buenos Aires ha sido un proceso significativo en el ámbito personal: «[...] mi cabeza claramente también se transforma en otra cosa, empecé a entender las cosas de otra forma, a asumir que la moda no es tan moda», nos cuenta él. A su vez, Juliette comprende estos movimientos como una posibilidad de construir otras redes en el mundo, como una especie de cartografía (Deleuze y Guattari, 2020) que, de cierto modo, nos hace recordar un poco a los *fashionscapes* de los cuales nos habla Haehnel (2019). Para Juliette, «[...] ser migrante en un espacio como Argentina también genera esto, las lógicas de construir amistades migrantes, amigos chilenos, amigos de Latinoamérica, amigos de otros lugares». Cinthia, Camilo y Juliette tienen una percepción bastante nítida con respecto a la migración, sin que hubiese siquiera una pregunta planteada en este sentido a lo largo de las entrevistas. Es así como Juliette describe su punto de vista: «Si bien, mi construcción también es a partir de estar instalada en Argentina y construir con

personas de Argentina, siempre pululamos, les extranjeros, sobre todo en estos espacios disidentes, porque también es pensarse como un otre en un lugar y, a la vez, construir los espacios donde poder habitar y ser y ser otros». En cambio, Vicenta utiliza el término *transición* para referirse a su proceso personal relacionado al género, a la adaptación forzosa luego de haber sido expulsada de la casa de su familia, a la construcción de un espacio afectivamente seguro en el que pudo desarrollar su labor creativa y construir un lugar para ocupar, para habitar e para transmutar. Sobre ello, Vicenta habla con mucha convicción y determinación: «Fui entendiendo de dónde vienen las violencias. Fui buscando respuestas y también con la responsabilidad de estar en un espacio público y actuar para que esto se convirtiera en un juego», declara. *Potencia*, una palabra muy utilizada por la diseñadora, también es un término que podría describir su experiencia que es también de resistencia: «No es una historia de tragedia, no es una tragedia», dice Vicenta habiendo convertido sus afectos en herramienta creativa capaz de hacer del mundo, un espacio más habitable.

Moda Disidente: entre la Performance, el Ritual y el Sentir

Uno de los temas surgidos en las últimas entrevistas realizadas dice respecto a la idea de *ritual* que, en estos casos, está vinculada a una exploración subjetiva y su expresión a través de las propuestas de moda que visten las tres entrevistadas, aunque Juliette no haya mencionado la palabra ritual. Andrea comenta, por ejemplo, que el momento de vestirse tiene ese carácter casi ceremonial a un nivel personal, pero también a un nivel colectivo, entre la comprensión inalienable de sí misma, como sujeto en el mundo, y su relación con agentes externos: «Yo lo veo así, ¿no? Es como todo un ritual de adornarse y el hecho de encontrarte con tu gente en un espacio, como adornado de esta forma, te hace, te da también un sentido de individualidad y también de comunidad». El comentario de Andrea nos conduce a una de las cuestiones primordiales de la moda como un fenómeno sociocultural: la relación entre lo subjetivo y lo colectivo, entre un sentido de individualidad intransferible y el deseo mimético de pertenecer a un grupo determinado. Contradicciones muy discutidas en los estudios de moda y

que parece ganar más sentido con el concepto de rizoma, adoptado a partir de Deleuze y Guattari (2020), a ejemplo de lo que nos proponen Valentim (2018, 2023) y Tuozzo (2020). En otras palabras, y empleando algunos de los principios del rizoma de Deleuze y Guattari (2020), el sujeto no deja de tener su propia agencia por *vestirse a la moda* y aunque parezca similar a determinado grupo de personas en apariencia, eso no implica una imitación en términos estrictos, sino más bien un deseo por establecer con tales grupos, o sujetos, otras conexiones, que sí son heterogéneas, que respetan la multiplicidad y que no son una simple calcomanía. Por otro lado, Cinthia establece una conexión entre el *ritual* y la ancestralidad que se vincula a una herencia cultural subalternizada por la colonialidad: «Usar una prenda de Vicenta Perrota, para mí, es casi participar de un ritual, como colocarme a mí en un lugar de, no sé, de reina, de Saba», dice ella.

Esa ancestralidad aparece como una constante en las conversaciones con Vicenta, como en las experiencias compartidas en su cuenta de Instagram, a ejemplo de las máscaras expuestas en las figuras 4 y 22. Vicenta critica el capitalismo, como un modelo de origen colonial, que vacía el sentido de la ancestralidad para volverla una simple mercancía: «[...] ¿de dónde vienen estos procesos tecnológicos que el capitalismo coopta de la ancestralidad? Que va allí, vacía esta ancestralidad, la arroja, se pone de moda». En este sentido, la prenda favorita de Cinthia es el vestido de *animal print*, que ella usa como si este fuera una especie de capa y que, debido al patrón textil que posee, «[...] realmente parece un manto africano», dice ella. Ella rescata la identificación racial vinculada a la ancestralidad, para desidentificarse con el pacto de blanquitud instaurado en Brasil. «Cada vez que me lo pongo es siempre en una ocasión especial. Es siempre cuando tengo que presentarme, más allá de mí misma, sino desde mi ancestralidad. Así que creo que por eso le tengo más afecto. Creo que este regalo que me hizo Vicenta no fue simplemente un regalo porque era mi cumpleaños. Sino que creo que fue un regalo ancestral de parte de Vicenta», declara Cinthia, para quien usar dicha prenda corresponde a una forma de ritualizar su propia ancestralidad.

Figura 22

Moda disidente, ritual y ancestralidad



Nota. Mapeo visual relacionado a la moda como un ritual vinculado a la ancestralidad. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Vicenta Perrotta (Vicenta Perrotta, s.f.).

Respecto al uso de las propuestas, Juliette enfatiza el *sentir* al hablar de las propuestas de Camilo, subrayando el verbo al describir su relación con las prendas de la marca: «Siento que me siento mucho más expansiva cuando uso una de las prendas». Juliette también relaciona esa expansión subjetiva a elementos del diseño, como los textiles empleados por Camilo en algunas de sus colecciones, caso del vinilo (figura 23): «[...] siento que es algo que también me parece interesante, porque hay un reflejo de la luz que también expande esa prenda. Yo me siento muy sensual y por eso cada vez que voy a performar esas experiencias eróticas, qué es lo que trabajo yo, pienso en esas prendas, porque es lo que a mí me hace sentir una diosa». Ella señala ese carácter de performance en su relación con las propuestas

creadas por Camilo, especialmente por su actuación como artista: «[...] particularmente tiene que ver con que yo performé un cierto personaje para mis propuestas escénicas, que se corresponde mucho también con las texturas que usa Cami para trabajar, con los colores que usa, con el negro, con estas prendas quizás oversized, con mucha transparencia. Como yo laburo también a partir del erotismo, entonces hay cierto desvelo en las prendas de Cami que me interesa mucho», dice Juliette.

Figura 23

El uso de las propuestas y el sentirse como diosa



Nota. Mapeo visual que denota el uso del color negro y el vinilo, combinación señalada por Juliette como parte del sentirse como diosa señalado por ella. Figura adaptada, compuesta de imágenes del perfil de Instagram de Albanez (Albanez, s.f.).

De manera similar, Cinthia pone énfasis en *el sentir*, considerando tres dimensiones sobre las cuales intervienen las prendas que usa: «Cuando me pongo [una prenda] Vicenta Perrotta, no sólo mi cuerpo siente, mi autoestima siente, pero también el mundo siente», dice

ella sin definir las emociones de estos *sentires*. Cinthia también dice sentirse «[...] más notada por el mundo» y, a pesar de gustarle el anonimato, siente que es notada «[...] de una manera afectiva. Es como si estuviéramos en nuestro propio desfile», reflexiona. Por otro lado, Andrea dice buscar utilizar prendas que la hagan sentir única: «[...] yo puedo decir que si invierto en ropa que me haga sentir más yo y que tenga contenido de diseño [...]. Entonces también porque me gusta lo que representa», comenta ella identificándose con Mauricio por su labor creativa y por los valores relacionados a las propuestas de Macalo.

Ya en su caso, Cinthia menciona el sentirse como una reina y la versatilidad de las propuestas de diseño de Vicenta, comentando que: «[...] una cosa que me fascinó es que una prenda podía convertirse en cinco y siempre me ha gustado mucho jugar con eso». Dicha versatilidad, la posibilidad de cambiar la forma, convertir la prenda en otra cosa, va de la mano con un tipo de proceso subjetivo inacabado, que también relaciono con el rizoma (Deleuze y Guattari (2020), porque la identidad misma no es el resultado de un proceso rígido e inmutable, sino más bien un *continuum* que se constituye con las infinitas conexiones con agenciamientos colectivos. «Creo que Vicenta es un gesto de ruptura, pero al mismo tiempo con una propuesta de construcción. Entonces, al mismo tiempo que rompe, ella también construye», comenta Cinthia, quien luego se corrige a sí misma: «No es un gesto, pero son gestos. Creo que es muy difícil hablar de la marca en singular, [...] porque no hay manera de pensar en Perrota sin pensar en el colectivo», complementa.

Juliette menciona un aspecto afectivo oriundo del vínculo de amistad que tiene con el diseñador y con las prendas de Albanez: «[...] una relación de amistad y colaboración», tanto para sus performances artísticas como para su uso personal, dice ella. Su prenda favorita es «[...] un abrigo que tiene una capa de vinilo. Qué linda palabra, además», comenta Juliette, quien considera que el vinilo es una tela que de alguna manera representa la estética de «[...] ciertas colecciones de Cami», como vemos en la figura 23, donde una identidad también se ve cuestionada por el rostro cubierto. Andrea también percibe la existencia de cierta performance

en el uso de las prendas de Macalo, en determinadas ocasiones, citando al evento llevado a cabo en el distrito de Barranco, antes mencionado: «algunos amigos de Mauricio vistieron prendas de la colección y todo empezó como una especie de baile, no era coreografía, pero bailé. Aprovechando como una estructura de metal que había dentro del espacio y todos empezaron a bailar. Y de la nada el evento se desencadenó en todos bailando encima del andamio con la ropa. Y sí, era [...] performático».

Respecto al uso de las prendas, Cinthia comenta existir una libertad «[...] de hacer lo que quieras, de amarrar, de ponérsela en la cabeza o ponérsela en los pies, incluso si quieres cortar, puedes cortar, también puedes coser», dice. Cinthia habla de una intervención llevada a cabo a partir de la interacción entre agentes humanos y no-humanos: «[...] es una prenda personalizada, pero tú la estás personalizando activamente. Ella [Viventa] te brinda esa propuesta, pero tú siempre estás reactivando la propuesta de Vicenta. Entonces, esto es algo que me fascina mucho, mucho, mucho», resalta la entrevistada. A continuación ella habla de una polera que pertenece a una colección de 2018, una prenda que lleva consigo el enunciado *Travestí viva*, como una forma de afirmación identitaria, de transformación de los discursos relacionados a las identidades travestis en Brasil y una crítica contundente al genocidio de sus cuerpos, constantemente reprochado por Vicenta. «Y cuando me compré esta polera, dije: [...] estoy comprando una pieza histórica», comenta Cinthia. En esa entrevista, ella expresa creer que las propuestas de la marca traen a las personas que las visten «una dignidad», palabra que reivindica respeto a las subjetividades disidentes, especialmente en el caso de las personas trans y travestis.

Se observa, además, un carácter de celebración en el vínculo que ellas construyen con esas propuestas. Cuando pregunto a Cinthia y a Juliette sobre el tipo de relación que ellas mantienen con las prendas de Vicenta Perrotta y Albanez respectivamente, ambas recuerdan uno de sus cumpleaños en particular. Son prendas y fechas especiales, con un valor simbólico y emocional capaz de conectar la materialidad de un objeto específico a emociones subjetivas

e intransferibles. Cinthia relata que Vicenta le había regalado un vestido por su cumpleaños, un vestido que la diseñadora ya había usado en una ocasión anterior: «[...] que es un vestido, tipo una camiseta de tirantes y una falda, así», dijo Cinthia haciendo un gesto para señalar la amplia proporción de la falda. «Y ella se tardó años en hacer este vestido porque recolectó telas de animal print. Y ella me dio ese vestido y yo nunca lo usé como Vicenta lo usa. Yo lo uso como una capa, me lo pongo al revés, pongo la blusa así. Yo incluso he fotografiado la forma como me gusta usarlo, porque lo usé una vez así y luego, cuando intenté usarlo de nuevo, no pude entender cómo lo había usado», expone la entrevistada. Por otro lado, Juliette dice que tenía el deseo de regalar, a sí misma, una prenda diseñada por Camilo: «Porque había organizado una especie de cumpleaños performático, un evento grande, y dije: quiero que me vista Cami, pero a la vez también quiero poder quedarme con algo por mi cumpleaños, quiero regalarme una prenda de mi amigo». Juliette ve las propuestas de Camilo como una especie de *devenir artístico*, en sus mismas palabras. Hablando de la colección que Camilo presentó el 30 de noviembre del 2022, bajo el tema *Un deseo y mil fantasmas*, la artista dice que: «Entonces siento que hay algo de [...] todo este devenir de: me traigo la prenda, la intervengo, después la construyo, la fabrico. [...] el vestuario también se ha vuelto obra. Como que [...] en esta última colección o su último desfile, está mucho más ligado a una construcción personal de obra». Ella habla de devenir en una mención directa a Deleuze y Guattari (2020), como un proceso de desidentificación respecto a las estructuras jerárquicas y contra toda forma de dominación, poniendo evidencia en ese proceso subjetivo desplazado de la norma.

Juliette extiende la noción de devenir al mencionar su circulación en espacios que permiten a ella sentir seguridad para ser y estar, espacios para ocupar: «Porque es un lugar donde es posible la deconstrucción y la reconstrucción de esas lógicas de la sexualidad. Y es un lugar donde siempre me he sentido cómoda y segura. Si bien para mí, el concepto de espacio seguro es un poco una utopía y siempre está en constante devenir y siempre es como una constante reactualización de los límites, siento que es el lugar que elijo y que he elegido y

ese lugar que siempre quiero habitar y siempre quiero construir». Sus declaraciones suenan a una especie de deseo de deconstrucción de los límites estructurales que nos constituyen, como un tipo de devenir utópico conformado por una red de afectos, por agenciamientos colectivos. Durante las entrevistas, fueron evocadas las amistades, los recuerdos, unos cuantos referentes e inspiraciones de moda e indumentaria, la participación activa de subjetividades en alianza y un constante proceso de intervenir, transformar, *re-ciclar*, *transmutar* y ocupar espacios. Cinthia expresa un deseo de que el mundo comprenda la importancia de propuestas como las de Vicenta, para la producción de cambios significativos: «El problema es que la cisgeneridad la comprenda y compre realmente la totalidad, no simplemente comprar la pieza, la tela, sino comprar la propuesta de Vicenta por entero», declaró. La artista habla aún de la dimensión política, que es la base de la labor creativa realizada por Vicenta, como diseñadora y artista: «Creo que es una revolución, en realidad, pero no sé si esa palabra está demasiado gastada. Una *trans-revolución*, no sé. Pero en fin, creo que ella [Vicenta] viene a incomodar de verdad, a romper todas las reglas. Porque es eso, un cuerpo trans ya es en sí mismo un cuerpo político». Para cerrar este capítulo y también como un ejercicio de ceder el espacio privilegiado que ocupó yo en este texto, rescato la potencia transformadora que tienen las propuestas analizadas, a través de las palabras de Vicenta, con las cuales me identifico: «Entiendo que los procesos estéticos, los procesos artísticos son muy importantes para la transformación de la población. Entonces, si nosotros como artistas nos colocamos, nos reconocemos como agentes de poder, de cambio efectivo y construimos esta estética y trabajamos para que eso ocurra. Es para que entendamos que el trabajo es un proceso de transformación».

Consideraciones Finales

Como se ha expuesto en este trabajo, la moda puede ser una formidable aliada de los regímenes disciplinarios, como es el caso de la exteriorización de las heteronormas en el vestir. Es también una de las vías para la materialización del modelo de género binario y la reproducción de jerarquías subalternizantes, como son las categorías de racialidad y clase económica. En este estudio se ha identificado la existencia de dos dimensiones distintas con respecto a la disciplina, ambas vinculadas al proceso colonial y a la colonialidad del poder, o a la colonialidad del género, si nos inclinamos por la propuesta de Lugones (2008). La primera, y más inmediata de esas dimensiones, corresponde a la moda como una disciplina propiamente dicha, aquella que es enseñada y aprendida en las escuelas y universidades, al igual que los institutos especializados en la formación profesional en diseño, confección, comunicación y gestión de moda. Una disciplina frente a la cual las propuestas de Vicenta, Camilo y Mauricio, además de presentar desacuerdos tanto en sus estilos creativos como en su negativa a participar del mercado de la moda. Eso nos hace recordar que el diseño de moda es una labor que va más allá de los mecanismos de formación organizacionales. Aunque ello no implica la desvalorización de las instituciones, ni de la formación académica propiamente dicha, revela una considerable distancia entre estos dos ámbitos, como si ambos pertenecieran a dos realidades distintas. La universidad, sea cual sea, sigue siendo un espacio de privilegios que no logra todavía subvertir las jerarquías instituidas socialmente de modo interseccional en nuestras sociedades. En otras palabras, más que depender de un modelo disciplinario de formación profesional, diseñar es una acción que aquí se constituye en *el hacer* mismo. Una labor que incluso podríamos considerar rizomática (Deleuze y Guattari, 2020), una vez que los procesos creativos se establecen desde las experiencias y a través de los diferentes caminos que constituyen esas subjetividades que, no obstante, se encuentran en constante transformación. Apartándose de las instituciones y rechazando los medios de producción a larga escala, Camilo, Vicenta y Mauricio nos llevan directamente a pensar la creación de una

moda que se constituye de *agenciamientos colectivos* (Deleuze y Guattari, 2020), es decir, de múltiples agendas y agentes.

La otra dimensión identificada en las entrevistas corresponde a la moda *cistémica*, de matriz colonial y binaria, la cual reitera por medio de la imitación, como la calcomanía formulada por Deleuze y Guattari (2020), los lugares estructuralmente asignados a los sujetos, tanto en los centros como en los márgenes sociales. El poder disciplinario de la moda, en este caso, recae sobre toda y cualquier subjetividad a través de una imitación que no deja de ser normativa, de modo que salir de los límites de esa supuesta *normalidad* significa, en términos generales, un riesgo incluso a la integridad física, como nos recuerdan Vicenta, Camilo y Mauricio a partir de sus experiencias. Estar fuera de moda, no pertenecer a la moda, no aparentar pertenecer a una clase económicamente privilegiada, no cumplir con los mandatos de género exigidos socialmente por demandas occidentales, y de origen moderno, por medio del vestir. Todo esto implica sanciones, prohibiciones, limitaciones y privaciones a la libertad individual y colectiva. Dicho de otra manera, la moda cumple también un rol normalizador, que Vicenta considera como un proceso de homogeneización, reflexionando que esta es «[...] una forma de controlar la sociedad, a través de la moda». En un sentido muy similar, Camilo habla de la repetición de patrones y una obligación impuesta por la misma sociedad de vestirse miméticamente, mientras Mauricio considera que la reproducción de la moda a larga escala termina por uniformizar a la gente. En respuesta a tal proceso y en un acto contestatario antidisciplinario, Mauricio se apropia conceptualmente del uniforme, cambiando la función a este asignada, para proponer cierta ruptura en la homogeneidad resultante de la imitación *cistémica* de la moda. Así, Mauricio *transforma* el significado de la *uniformidad*, dando otra forma al uniforme, adoptando a este como uno de los elementos más manifiestos de su proceso de creación.

A su vez, Vicenta menciona que la moda produce y reproduce centros y márgenes, siendo estos últimos ocupados por *cuerpas* disidentes que no se resignan a las heteronormas.

La diseñadora nos recuerda, además, que la expectativa de vida de una persona trans y travesti en Brasil, es menor que la de la población cisgenero, como una evidencia alarmante del régimen disciplinar en el que vivimos. Dato que gran parte de la *comunidad LGTBQIAP+* parece ignorar mientras busca adaptarse a las heteronormas, sobre todo en el caso de los *buenos homos* criticados por Bourcier (2020). Pero dónde hay norma hay resistencia, nos ha dicho Foucault (2014), por lo que considero que la labor creativa realizada por Vicenta, con el taller TRANSMoras, produce conocimientos antidisciplinarios, promoviendo lo que la misma diseñadora reconoce como un proceso de *pedagogía de la autonomía*, en respuesta a la marginalidad impuesta a las cuerpos trans y travestis por el régimen colonial-capitalista (Rolnik, 2019). «Porque pensar eso es realmente loco, porque siempre somos colocadas en un lugar de fetiche, escondidas», señala la diseñadora al exponer las casi inexistentes oportunidades laborales, sociales y económicas que tienen las personas trans y travestis en nuestro país. Al hablar de su participación en la *Casa de Criadores*, en conjunto con el taller TRANSMoras, Vicenta dice que se ha creado, a partir de ello, «[...] un movimiento muy importante para que las personas trans se identifiquen como costureras y diseñadoras». Con base en estos casos, se puede decir que romper con los acuerdos establecidos por medio de la moda *cistémica* es un acto político de cuestionamiento que implica una experiencia antinorma, una experiencia que no deja de tener un carácter pedagógico y que va en contra del poder disciplinario del que la moda también es cómplice. Para una sociedad que toma el género binario como única matriz posible, para la reproducción más o menos uniforme de la apariencia, una de las salidas posibles puede ser, de acuerdo con el ejemplo de la labor creativa realizada por Mauricio, Vicenta y Camilo: la asignación de otros sentidos a las prendas que ya conocemos, como el uniforme propiamente dicho, el *re-ciclaje* de prendas desechadas, la ropa proveniente de la basura. Al movilizar y transformar las emociones y afectos que componen las experiencias que son compartidas entre esas subjetividades disidentes, como el miedo, la vergüenza o el rechazo sufrido a raíz del fracaso que estos cuerpos encarnan respecto a las heteronormas, el

gusto por cosas diferentes al común denominador, Mauricio, Vicenta y Camilo ponen de manifiesto los afectos en red.

Por consiguiente, estas propuestas de moda disidente están compuestas de agenciamientos colectivos, como en una red rizomática de afectos que intervienen entre sí, de objetos y experiencias, telas, colores, cuerpos, basura, etc. De este modo, la uniformidad producida por la moda de matriz occidental, en su calcomanía, se ve desplazada por una moda disidente que produce otros sentidos por medio del *re-ciclaje*, de la *transmutación textil*, o mismo de la *transformatividad*, la actividad de transformar, la acción de crear en conjunto, el accionar los afectos (Ahmed, 2015) que permitan deconstruir la moda para *re-crearla*. Vicenta y Camilo, además, se identifican como artistas, como uno de los efectos de la desidentificación que expresan reiteradamente con respecto a la moda disciplinaria, tanto la que es enseñada en las instituciones, como la moda *cistémica* de matriz colonial. Eso refleja, también, la distancia que se ha establecido entre los espacios de formación en moda y las sociedades para las cuales esas instituciones están diseñadas, como es el caso de la universidad y el medio académico. No obstante, Vicenta se reconoce «[...] en ese lugar de arte educadora», en referencia a la labor que realiza con el taller TRANSmoras. Con eso, Vicenta realiza un giro en su propia percepción sobre la moda y el arte, posicionándose como educadora que busca construir espacios de autonomía a través de una pedagogía compuesta por agenciamientos colectivos. Vicenta nombra como *transmutación textil* a esa técnica de creación y confección empleada por ella, «[...] nuestra tecnología travesti, de Brasil, de hacer ropa con basura». Una pedagogía antinorma que desafía los medios formales y transforma los márgenes en redes de afectos para ocupar los espacios.

Los casos analizados nos invitan, a través de sus propuestas de diseño, a repensar los límites de la moda occidental, al menos desde el Sur Global, el rol que tiene la moda en la reproducción de las heteronormas o de volverse una potencia capaz de subvertir los límites impuestos con la colonialidad. Desprender la moda de su matriz colonial moderna es una

oportunidad de rechazar los límites del binarismo, en todas sus interseccionalidades, para poder pensarla como una manifestación de múltiples experiencias que constituyen y expresan las subjetividades. Imaginar y determinar una mirada hacia la moda, desplazada de su matriz hegemónica vinculada a la modernidad, es una labor que todavía queda en abierto. En otras palabras, no es posible precisar con este estudio, la efectividad de esas propuestas en la deconstrucción de la colonialidad del poder. Razón para que otros estudios sean realizados en este ámbito, como una invitación a nuevas producciones en los dominios de la investigación, pero también de la creación propiamente dicha, incluso mezclándolas como una manera de eliminar esas distancias históricamente establecidas entre la academia y la sociedad. Por ende, entiendo que existe un potencial en esta moda para rechazar el género binario, los privilegios de la blanquitud y de la hetero/cisnormatividad cuyo origen, en nuestro caso, resulta de la colonización. Existe, por lo tanto, una necesidad de descolonizar el concepto de moda como *cistema* para que se reconozca otras experiencias involucradas en la creación, experiencias desplazadas de la norma, experiencias que permitan escribir otras historias de la moda desde el Sur Global. Para terminar, considero que este estudio no da por concluida la labor de comprender el fenómeno de la moda disidente en su completud, cosa que en verdad no era el intuito de esta tesis. Pero se entiende que las experiencias que son engendradas en las infinitas conexiones existentes entre agenciamientos colectivos, humanos y no humanos, discursivos, transmutables y en constante proceso son la clave para imaginar alternativas posibles para nuestra moda que, todavía, sigue en construcción.

Bibliografía

- Abreu Xavier, A. (2017) *La pasión criolla por el fashion: una historia de la moda en la Venezuela del siglo XIX*. Editorial Alfa.
- Albanez [@albanezoficial]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 20 de septiembre de 2022, de <https://www.instagram.com/albanezoficial/>
- Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Anzaldúa, G. (2004) “Los movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan.” En Hooks, B.; Brah, A.; Sandoval, C.; Anzaldúa, G.; Levins Morales, A.; Bhavnani, KK.; Coulson, M.; Alexander, M. J. y Mohanty, C. T. (2004) *Otras inapropiables: feminismos desde las fronteras*. Traficantes de Sueño.
- Anzaldúa, G. (2016) *Borderlands / la frontera: la Nueva Mestiza*. Capitán Swing.
- Bhabha, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Ediciones Manatíal.
- Bourcier, S. (2020) *Homo Incorporated: o triângulo e o unicórnio que peida*. n-1 edições.
- Braga, J.; do Prado, L. A. (2019) *História da moda no Brasil: das influências às autorreferências*. Editora Disal.
- Brañez Medina, A. (2021) *Moda y tradición: El vestido del pueblo limeño en el siglo XIX republicano*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC).
- Butler, J. (2013) *Problemas de Género: feminismo e subversão da identidade*. 5ª ed. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2015) *Cuerpos que Importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Caminha, P. V. de (2017) *A carta do descobrimento: ao rei D. Manuel*. Nova Fronteira.
- Castilho, K.; Garcia, C. (eds.) (2001) *Moda Brasil: fragmentos de um vestir tropical*. Editora Anhembi Morumbi.
- Chakrabarty, D. (1992). *Postcoloniality and the Artifice of History: Who Speaks for “Indian” Pasts?* *Representations*, 37, 1–26. <https://doi.org/10.2307/2928652>

- Chan, E. (2020) *Upcycling: ¿Por qué es la mayor tendencia de la moda ahora mismo?* En: <https://www.vogue.mx/moda/articulo/upcycling-por-que-es-algo-mas-que-una-tendencia-en-la-moda> Accedido en 10 de mayo del 2022.
- Checinska, C. (2019) "(Re-)fashioning African Diasporic Masculinities". En Gaugele, E.; Tilton, M. (eds.) (2019) *Fashion and Postcolonial Critique*. Sternberg Press.
- Crane, D. (2006) *A Moda e Seu Papel Social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2. ed. SENAC.
- Crenshaw, K. W. (2012) "Cartografiando los márgenes: interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color" en R. L. Platero *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. (pp. 87-122). Bellaterra.
- Deleuze, G. (1992) "Post-Scriptum Sobre as Sociedades de Controle". In: _____. *Conversações: 1972-1990*. Editora 34.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2020) *Mil Mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. 2 ed. Pre-Textos.
- Falconí, D.; Castellanos, S. y Viteri, M. A. (2014) "Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur." En: Falconí, D.; Castellanos, S. y Viteri, M. A. (eds) (2014) *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur*. Egales.
- FFW, (2020) *A transfobia está presente em todos os lugares, até no meio da moda, diz Vicenta Perrotta*. En: <https://ffw.uol.com.br/noticias/comportamento/a-transfobia-esta-presente-em-todos-os-lugares-ate-no-meio-da-moda-diz-vicenta-perrotta-ouca-o-podcast/> Accedido en 05 de enero de 2022.
- Flügel, J. C. (2015) *Psicología del vestido*. Melusina.
- Foucault, M. (2014) *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Paz e Terra.
- Foucault, M. (2007) *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Freire, P. (2011) *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. Paz e Terra.
- Fuller, N. (2018) "Introducción" y "El cuerpo masculino como alegoría y como arena de disputa del orden social y de los géneros." En: Fuller, N. (2018) *Difícil Ser Hombre: nuevas masculinidades latinoamericanas*. Fondo Editorial.

- Gaugele, E.; Tilton, M. (2019) "Fashion and Postcolonial Critique: an introduction." En Gaugele, E.; Tilton, M. (eds.) (2019) *Fashion and Postcolonial Critique*. Sternberg Press.
- García Canclini, N. (2013) *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. EdUSP
- Geertz, C. (1989) *El antropólogo como autor*. Paidós Studio.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press.
- González, K. (2021) *¿Cuál es el significado del pañuelo verde?* En: <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/panuelo-verde-feminista-que-significa-y-cual-es-su-origen> Accedido en 26 de febrero de 2023.
- Grumbach, D. (2009) *Histórias da Moda*. Cosac Naify.
- Haehnel, B. (2019) "Fashionscapes, Hybridity, and the White Gaze" En Gaugele, E.; Tilton, M. (eds.) (2019) *Fashion and Postcolonial Critique*. Sternberg Press.
- Halberstam, J. (2018) *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Hall, S. (2013). "Occidente y el resto: discurso y poder", en: *Discurso y poder*. pp. 49-113. Melgraphic.
- Haraway, D. J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Hocquenghem, G. (2009) *El deseo homosexual*. Melusina
- Köhler, Carl. (2001) *História do Vestuário*. 2. ed. Martins Fontes.
- Laver, J. (2006) *Breve Historia del Traje y la Moda*. Catedra.
- Lipovetsky, G. (1990) *El Imperio de lo Efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama.
- Liu, W. (2020). Feeling Down, Backward, and Machinic: Queer Theory and the Affective Turn. *Athenea Digital*, 20(2), e2321. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2321>.
- Lugones, M. (2008) *Colonialidad y Género*. Tabula Rasa. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101
- Macalo [@_macalo]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 20 de septiembre de 2022, de https://www.instagram.com/_macalo/
- Marcus, G. (2001) "Etnografía en/del sistema mundo: el surgimiento de la etnografía" multilocal. En: *Alteridades*, 2001, 11, (22), 111-127.

- Miskolci, R. (2009) "A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização" In: *Sociologias*. N. 11. UFRGS. p. 150 – 182.
- Mora, V. (2021) *¿Quién teme lo queer?* Editorial Continta Me Tienes.
- Muñoz, J. E. (1999) *Disidentification: queer of colour and the performance of politics*. University of Minnesota Press.
- Pereira, P. P. G. (2019) *Queer in the Tropics Gender and Sexuality in the Global South*. Springer Briefs in Sociology. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-15074-7>
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T. y Tacchi, J. (2019) *Etnografía Digital: principios y prácticas*. Ediciones Morata.
- Preciado, P. B. (2002) *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Editorial Opera Prima.
- Preciado, P. B. (2014) *Testo Yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Paidós.
- Quijano, A. (2014) "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" En: *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Buenos Aires: CLACSO, 2014. ISBN 978-987-722-018-6, p. 777-832.
- Rey, P. (2020) *El supra-reciclaje: una manera inteligente de transformar los residuos* En: <https://www.vogue.mx/moda/articulo/suprareciclaje-que-es-definicion> Accedido en 10 de mayo de 2022.
- Restrepo-Ochoa, D.A. (2013) "La Teoría Fundamentada como metodología para la integración del análisis procesual y estructural en la investigación de las Representaciones Sociales". En: *Revista CES Psicología*, 6 (I), 122-133.
- Rogers, E. (1995) *Diffusion of Innovations*. Free Press
- Rolnik, S. (2019) *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. 2 ed. n-1 edições.
- Salazar Celis, E. (ed) (2022) *Estudios de la Moda en Colombia: recorridos de una pregunta en construcción*. Utadeo.

- Sedgwick, E. K. (1999) "Performatividad queer the art of the novel de Henry James" En: *Nómadas (Col)*. (10) Bogotá: Universidad Central, 1999. ISSN: 0121-7550, p. 198-214. [fecha de Consulta 9 de noviembre de 2021]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274017>
- Simmel, G. (2019) *Filosofía de la Moda*. Casimiro.
- Spivak, G. C. (2010) *Pode o Subalterno Falar?* Editora UFMG.
- Spurlin, W. J. (2001) "Broadening Postcolonial Studies/Decolonizing Queer Studies: Emerging "Queer" Identities and Cultural in Southern Africa." En Hawley, J. C. (ed) (2001) *Postcolonial, Queer: theoretical intersections*. State University of New York Press.
- Svendsen, L. (2010) *Moda: uma filosofia*. Zahar.
- Taylor, D. (2011) "Introducción: performance, teoría y práctica" en Taylor, D. y Fuentes, M. A. (2011) *Estudios Avanzados de Performance*. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Trevor-Roper, H. (2012) "A invenção das tradições: a tradição das Terras Altas (Highlands) da Escócia" In Hobsbawm, E. y Ranger, T. (2012) *A invenção das tradições*. Nova Fronteira.
- Tuozzo, M. V. (2020) "Hipermoda, la moda rizoma." *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, (100). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3984>
- Valentim, A. (2018) *Da efemeridade à re-existência*. [Tesis doctoral, Universidad del Sur de Santa Catarina] Repositorio institucional de la Universidad del Sur de Santa Catarina <https://repositorio.animaeducacao.com.br/handle/ANIMA/3379>
- Valentim, A. (2023) "Tree Fashion and Rhizome Fashion: Perspectives to Think About Fashion." En: Broega, A.C., Cunha, J., Carvalho, H., Providência, B. (eds) *Advances in Fashion and Design Research*. CIMODE 2022. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-16773-7_4
- Vicenta Perrotta [@vicenta_perrotta]. (s.f.). *Publicaciones* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 20 de septiembre de 2022, de https://www.instagram.com/vicenta_perrotta/

Anexos

Anexo A: consentimento informado, Vicenta Perrotta

PROTOCOLO DE CONSENTIMENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE EM ENTREVISTA

A presente pesquisa é conduzida por Juliano Guimarães Felizardo, doutorando em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica do Peru, tendo a Professora Dra. Norma Fuller como orientadora. O objetivo deste estudo é mapear, a partir de três diferentes propostas sul-americanas, as diversas conexões entre moda, gênero, classe social e racialidade no contexto contemporâneo, a partir da perspectiva da teoria do queer e do pensamento decolonial.

Se você concordar em colaborar com este estudo, você será solicitada a participar de uma série de entrevistas por Zoom, cada uma delas tomará aproximadamente 60 minutos de seu tempo. A conversa será gravada de modo que o pesquisador possa transcrever as ideias que você expressou.

Sua participação nesta entrevista será voluntária e as informações coletadas serão estritamente confidenciais e não poderão ser utilizadas para nenhum outro propósito não coberto por esta pesquisa.

A natureza do estudo requer sua identificação, portanto, isto só será possível se você der seu consentimento expresso para proceder desta forma. A gravação desta entrevista será armazenada no banco de dados desta pesquisa e estará disponível para você, caso deseje acessá-la.

Os resultados da pesquisa resultarão em publicações acadêmicas e serão utilizados somente para este fim.

Se você tiver alguma dúvida sobre o desenvolvimento do projeto, você está livre para fazer qualquer pergunta que considere relevante. Além disso, você pode encerrar sua participação a qualquer momento durante as entrevistas sem qualquer prejuízo para si mesma. Se você se sentir desconfortável com qualquer uma das perguntas, você pode informar o entrevistador e pesquisador e se abster de responder.

Se você tiver alguma dúvida sobre ética na pesquisa, você pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa (CER) em etica.investigacion@pucc.edu.pe

Muito obrigado por sua participação, ela é essencial para o desenvolvimento deste estudo.

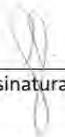
Eu, Vicenta Perrotta dou meu consentimento para participar do estudo e estou ciente de que minha participação é totalmente voluntária.

Recebi informações verbais sobre o estudo acima descrito. Tive a oportunidade de discutir o estudo e fazer perguntas.

Ao assinar este protocolo, concordo que os dados pessoais sobre o local de residência (cidade, país), idade e posicionamentos ideológicos relacionadas ao tema da pesquisa podem ser utilizados para os propósitos da pesquisa.

Entendo que posso encerrar minha participação no estudo a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para mim mesmo.

Entendo que receberei uma cópia deste formulário de consentimento e informações de estudo e que poderei solicitar informações sobre os resultados deste estudo quando ele for concluído. Para isso, posso contatar Juliano Guimarães Felizardo no seguinte email: felizardo.juliano@pucc.edu.pe

Vicenta Perrotta		23/06/2020
Nome completo da participante	Assinatura	Data
Juliano Guimarães Felizardo		23/06/2020
Nome do Pesquisador responsável	Assinatura	Data

Anexo B: consentimento informado, Cinthia

PROTOCOLO DE CONSENTIMENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE EM ENTREVISTA

A presente pesquisa é conduzida por Juliano Guimarães Felizardo, doutorando em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica do Peru, tendo a Professora Dra. Norma Fuller como orientadora. O objetivo deste estudo é mapear, a partir de três diferentes propostas sul-americanas, as diversas conexões entre moda, gênero, classe social e racialidade no contexto contemporâneo, a partir da perspectiva da teoria do queer e do pensamento decolonial. Se você concordar em colaborar com este estudo, você será solicitada a participar de uma entrevista por Zoom, que tomará aproximadamente 60 minutos de seu tempo. A conversa será gravada de modo que o pesquisador possa transcrever as ideias que você expressou.

Sua participação nesta entrevista será voluntária e as informações coletadas serão estritamente confidenciais e não poderão ser utilizadas para nenhum outro propósito não coberto por esta pesquisa.

A gravação desta entrevista será armazenada no banco de dados desta pesquisa e estará disponível para você, caso deseje acessá-la.

Os resultados da pesquisa resultarão em publicações acadêmicas e serão utilizados somente para este fim.

Se você tiver alguma dúvida sobre o desenvolvimento do projeto, você está livre para fazer qualquer pergunta que considere relevante. Além disso, você pode encerrar sua participação a qualquer momento durante as entrevistas sem qualquer prejuízo para si mesma. Se você se sentir desconfortável com qualquer uma das perguntas, você pode informar o entrevistador e pesquisador e se abster de responder.

Se você tiver alguma dúvida sobre ética na pesquisa, você pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa (CER) em etica.investigacion@puccp.edu.pe

Muito obrigado por sua participação, ela é essencial para o desenvolvimento deste estudo.

Eu, Cynthia Marcelle de Miranda Santos dou meu consentimento para participar do estudo e estou ciente de que minha participação é totalmente voluntária.

Recebi informações verbais sobre o estudo acima descrito. Tive a oportunidade de discutir o estudo e fazer perguntas.

Ao assinar este protocolo, concordo que os dados pessoais sobre o local de residência (cidade, país), idade e posicionamentos ideológicos relacionadas ao tema da pesquisa podem ser utilizados para os propósitos da pesquisa.

Entendo que posso encerrar minha participação no estudo a qualquer momento, sem qualquer prejuízo para mim mesmo.

Entendo que receberei uma cópia deste formulário de consentimento e informações de estudo e que poderei solicitar informações sobre os resultados deste estudo quando ele for concluído. Para isso, posso contatar Juliano Guimarães Felizardo no seguinte email: felizardo.juliano@puccp.edu.pe

Cynthia Marcelle de Miranda Santos



18/08/2022

Nome completo da participante

Assinatura

Data

Juliano Guimaraes Felizardo



18/08/2022

Nome do Pesquisador responsável

Assinatura

Data

Anexo C: consentimiento informado, Mauricio Cabrera

PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE EN ENTREVISTA

La presente investigación es conducida por Juliano Guimarães Felizardo, estudiante del Doctorado en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, teniendo como asesora a la profesora Dra. Norma Fuller. La meta de este estudio es mapear, a partir de tres diferentes casos sudamericanos, las diversas conexiones entre la moda, el género, la clase social y la racialidad en el contexto contemporáneo, desde una mirada de la teoría queer y del pensamiento decolonial.

Si usted accede a colaborar con este estudio, se le pedirá participar en una serie de entrevistas a través de la aplicación Zoom, que tomarán cada una de ellas aproximadamente 60 minutos de su tiempo. La conversación será grabada, así el investigador podrá transcribir las ideas que usted haya expresado.

Su participación en esta entrevista será voluntaria y la información que se recoja será estrictamente confidencial y no se podrá utilizar para ningún otro propósito que no esté contemplado en esta investigación.

La naturaleza del estudio requiere su identificación, de modo que este solo será posible si es que usted da su consentimiento expreso para proceder de esa manera. La grabación de esta entrevista estará almacenada en la base de datos de la presente investigación y estará disponible si desea tener acceso a ella.

Los resultados de la investigación resultarán en publicaciones académicas y tendrán a estas como finalidad.

Si tuviera alguna duda con relación al desarrollo del proyecto, usted es libre de formular las preguntas que considere pertinentes. Además, puede finalizar su participación en cualquier momento de las entrevistas sin que esto represente algún perjuicio para usted. Si se sintiera incómodo frente a alguna de las preguntas, puede ponerlo en conocimiento del entrevistador e investigador y abstenerse de responder.

Si tuviera alguna consulta sobre temas de ética de la investigación puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación (CEI) al correo electrónico: etica.investigacion@pucp.edu.pe

Muchas gracias por su participación, ella es fundamental para el desarrollo de este estudio.

Yo, Mauricio Andre Cabrera Lozano doy mi consentimiento para participar en el estudio y soy consciente de que mi participación es enteramente voluntaria.

He recibido información en forma verbal sobre el estudio mencionado anteriormente. He tenido la oportunidad de discutir sobre el estudio y hacer preguntas.

Al firmar este protocolo estoy de acuerdo con que los datos personales sobre lugar de residencia (ciudad, país), edad y posicionamientos ideológicos relacionados al tema de investigación puedan ser usados para los fines de la investigación.

Entiendo que puedo finalizar mi participación en el estudio en cualquier momento, sin que esto represente algún perjuicio para mí.

Entiendo que recibiré una copia de este formulario de consentimiento e información del estudio y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando este haya concluido. Para esto, puedo comunicarme con Juliano Guimarães Felizardo a través del correo felizardo.juliano@pucp.edu.pe

Mauricio Andre Cabrera Lozano		24/10/2020
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha
Juliano Guimarães Felizardo		24/10/2020
Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha

Anexo D: consentimiento informado, Andrea

PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE EN ENTREVISTA

La presente Investigación es conducida por Juliano Guimarães Felizardo, estudiante del Doctorado en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, teniendo como asesora a la profesora Dra. Norma Fuller. La meta de este estudio es mapear, a partir de tres diferentes casos sudamericanos, las diversas conexiones entre la moda, el género, la clase social y la racialidad en el contexto contemporáneo, desde una mirada de la teoría queer y del pensamiento decolonial.

Si usted accede a colaborar con este estudio, se le pedirá participar en una entrevista a través de la aplicación Zoom, que tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. La conversación será grabada, así el investigador podrá transcribir las ideas que usted haya expresado.

Su participación en esta entrevista será voluntaria y la información que se recoja será estrictamente confidencial y no se podrá utilizar para ningún otro propósito que no esté contemplado en esta investigación.

La grabación de esta entrevista estará almacenada en la base de datos de la presente investigación y estará disponible si desea tener acceso a ella.

Los resultados de la investigación resultarán en publicaciones académicas y tendrán a estas como finalidad.

Si tuviera alguna duda con relación al desarrollo del proyecto, usted es libre de formular las preguntas que considere pertinentes. Además, puede finalizar su participación en cualquier momento de las entrevistas sin que esto represente algún perjuicio para usted. Si se sintiera incómodx frente a alguna de las preguntas, puede ponerlo en conocimiento del entrevistador e investigador y abstenerse de responder.

Si tuviera alguna consulta sobre temas de ética de la investigación puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación (CEI) al correo electrónico: etica.investigacion@puce.edu.pe

Muchas gracias por su participación, ella es fundamental para el desarrollo de este estudio.

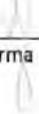
Yo, Andrea Tania Alvarado Vargas doy mi consentimiento para participar en el estudio y soy consciente de que mi participación es enteramente voluntaria.

He recibido información en forma verbal sobre el estudio mencionado anteriormente. He tenido la oportunidad de discutir sobre el estudio y hacer preguntas.

Al firmar este protocolo estoy de acuerdo con que los datos personales sobre lugar de residencia (ciudad, país), edad y posicionamientos ideológicos relacionados al tema de investigación puedan ser usados para los fines de la investigación.

Entiendo que puedo finalizar mi participación en el estudio en cualquier momento, sin que esto represente algún perjuicio para mí.

Entiendo que recibiré una copia de este formulario de consentimiento e información del estudio y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando este haya concluido. Para esto, puedo comunicarme con Juliano Guimarães Felizardo a través del correo felizardo.juliano@puce.edu.pe

Andrea Tania Alvarado Vargas		16/08/2022
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha
Juliano Guimarães Felizardo		16/08/2022
Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha

Anexo E: consentimiento informado, Juliette

PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE EN ENTREVISTA

La presente investigación es conducida por Juliano Guimarães Felizardo, estudiante del Doctorado en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, teniendo como asesora a la profesora Dra. Norma Fuller. La meta de este estudio es mapear, a partir de tres diferentes casos sudamericanos, las diversas conexiones entre la moda, el género, la clase social y la racialidad en el contexto contemporáneo, desde una mirada de la teoría queer y del pensamiento decolonial.

Si usted accede a colaborar con este estudio, se le pedirá participar en una entrevista a través de la aplicación Zoom, que tomará aproximadamente 60 minutos de su tiempo. La conversación será grabada, así el investigador podrá transcribir las ideas que usted haya expresado.

Su participación en esta entrevista será voluntaria y la información que se recoja será estrictamente confidencial y no se podrá utilizar para ningún otro propósito que no esté contemplado en esta investigación.

La grabación de esta entrevista estará almacenada en la base de datos de la presente investigación y estará disponible si desea tener acceso a ella.

Los resultados de la investigación resultarán en publicaciones académicas y tendrán a estas como finalidad.

Si tuviera alguna duda con relación al desarrollo del proyecto, usted es libre de formular las preguntas que considere pertinentes. Además, puede finalizar su participación en cualquier momento de las entrevistas sin que esto represente algún perjuicio para usted. Si se sintiera incómoda frente a alguna de las preguntas, puede ponerlo en conocimiento del entrevistador e investigador y abstenerse de responder.

Si tuviera alguna consulta sobre temas de ética de la investigación puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación (CEI) al correo electrónico: etica.investigacion@pucp.edu.pe

Muchas gracias por su participación, ella es fundamental para el desarrollo de este estudio.

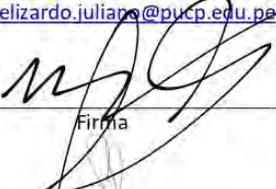
Yo, Michelle Juliette Flen Puch doy mi consentimiento para participar en el estudio y soy consciente de que mi participación es enteramente voluntaria.

He recibido información en forma verbal sobre el estudio mencionado anteriormente. He tenido la oportunidad de discutir sobre el estudio y hacer preguntas.

Al firmar este protocolo estoy de acuerdo con que los datos personales sobre lugar de residencia (ciudad, país), edad y posicionamientos ideológicos relacionados al tema de investigación puedan ser usados para los fines de la investigación.

Entiendo que puedo finalizar mi participación en el estudio en cualquier momento, sin que esto represente algún perjuicio para mí.

Entiendo que recibiré una copia de este formulario de consentimiento e información del estudio y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando este haya concluido. Para esto, puedo comunicarme con Juliano Guimarães Felizardo a través del correo felizardo.juliano@pucp.edu.pe

Michelle Juliette Flen Puch		03/12/2022
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha
Juliano Guimarães Felizardo		03/12/2022
Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha

Anexo F: consentimiento informado, Camilo

PROTOCOLO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PARTICIPANTE EN ENTREVISTA

La presente investigación es conducida por Juliano Guimarães Felizardo, estudiante del Doctorado en Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, teniendo como asesora a la profesora Dra. Norma Fuller. La meta de este estudio es mapear, a partir de tres diferentes casos sudamericanos, las diversas conexiones entre la moda, el género, la clase social y la racialidad en el contexto contemporáneo, desde una mirada de la teoría queer y del pensamiento decolonial.

Si usted accede a colaborar con este estudio, se le pedirá participar en una serie de entrevistas a través de la aplicación Zoom, que tomarán cada una de ellas aproximadamente 60 minutos de su tiempo. La conversación será grabada, así el investigador podrá transcribir las ideas que usted haya expresado.

Su participación en esta entrevista será voluntaria y la información que se recoja será estrictamente confidencial y no se podrá utilizar para ningún otro propósito que no esté contemplado en esta investigación.

La naturaleza del estudio requiere su identificación, de modo que este solo será posible si es que usted da su consentimiento expreso para proceder de esa manera. La grabación de esta entrevista estará almacenada en la base de datos de la presente investigación y estará disponible si desea tener acceso a ella.

Los resultados de la investigación resultarán en publicaciones académicas y tendrán a estas como finalidad.

Si tuviera alguna duda con relación al desarrollo del proyecto, usted es libre de formular las preguntas que considere pertinentes. Además, puede finalizar su participación en cualquier momento de las entrevistas sin que esto represente algún perjuicio para usted. Si se sintiera incómoda frente a alguna de las preguntas, puede ponerlo en conocimiento del entrevistador e investigador y abstenerse de responder.

Si tuviera alguna consulta sobre temas de ética de la investigación puede comunicarse con el Comité de Ética de la Investigación (CEI) al correo electrónico: etica.investigacion@puccp.edu.pe

Muchas gracias por su participación, ella es fundamental para el desarrollo de este estudio.

Yo, Camilo Ignacio Albanez Lagos doy mi consentimiento para participar en el estudio y soy consciente de que mi participación es enteramente voluntaria.

He recibido información en forma verbal sobre el estudio mencionado anteriormente. He tenido la oportunidad de discutir sobre el estudio y hacer preguntas.

Al firmar este protocolo estoy de acuerdo con que los datos personales sobre lugar de residencia (ciudad, país), edad y posicionamientos ideológicos relacionados al tema de investigación puedan ser usados para los fines de la investigación.

Entiendo que puedo finalizar mi participación en el estudio en cualquier momento, sin que esto represente algún perjuicio para mí.

Entiendo que recibiré una copia de este formulario de consentimiento e información del estudio y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando este haya concluido. Para esto, puedo comunicarme con Juliano Guimarães Felizardo a través del correo felizardo.juliano@puccp.edu.pe

Camilo Ignacio Albanez Lagos		20/09/2020
Nombre completo del (de la) participante	Firma	Fecha
Juliano Guimarães Felizardo		20/09/2020
Nombre del Investigador responsable	Firma	Fecha