

Joanne Entwistle

**El cuerpo y la moda
Una visión sociológica**

PAIDÓS
CONTEXTOS

2002 Barcelona

CAPÍTULO

5

Moda y género

INTRODUCCIÓN

Según Wilson, “la moda está obsesionada con el género, define una y otra vez las fronteras de género” (1985, pág. 117). Así que, aunque nos parezca que la moda actual es más andrógina, incluso las prendas “unisex” demuestran una exagerada obsesión por el género. De hecho, las modas andróginas son una prueba más del grado en que éstas juegan con las fronteras de las diferencias sexuales. Esta obsesión se traduce en la ropa que llevan los hombres y las mujeres todos los días, que también denota un afán de marcar las diferencias de sexo: en muchas situaciones actuales y en muchas ocasiones, hay formas particulares de vestir que se exigen a hombres y mujeres. La ropa llama la atención sobre el sexo de quien la lleva, de modo que uno puede decir, generalmente a simple vista, si es un hombre o una mujer. Woodhouse observa: “Esperamos que los hombres “tengan aspecto” de hombres y que las mujeres “tengan aspecto” de mujeres” (1989, pág. ix). Este proceso empieza temprano: a los bebés, de quienes no se puede decir cuál es su sexo a primera vista, se les suele vestir con colores, telas y estilos que los diferencian y anuncian su sexo a la sociedad. Dichas prácticas son histórica y culturalmente específicas. La asociación común del rosa para las niñas y el azul para los

formas angulares o las telas más burdas se consideran «masculinas» o a veces «andróginas», ambas describen la importancia del género como forma de dar sentido a la moda. Se podía decir que el género es más importante en la actualidad que antaño. Al menos en lo que respecta a las modas de élite, la diferenciación de género no era tan importante como la de clase hasta principios del siglo XVIII.

En este capítulo he intentado describir y analizar cómo se indica el género mediante la indumentaria y he hecho hincapié en lo difícil que es considerar el género como una categoría separada de la clase, del grupo paritario y de la ocupación, etc., puesto que la forma en que se diferencia y construye el género varía según los mismos. También se constituye de forma diferente según el contexto social específico. Por lo tanto, los códigos de género varían enormemente según los muchos factores distintos que operan en un contexto concreto. La falda, por ejemplo, es la prenda con más carga de código genérico, llevada casi exclusivamente por mujeres. Con frecuencia es impuesta explícitamente por la convención social, como sucede en las profesiones donde se “prefiere” la falda.

En resumen, mientras que en la actualidad las mujeres disfrutan de una mayor libertad en lo que a indumentaria se refiere y los hombres, desde los años ochenta, pueden gozar de placeres anteriormente “femeninos” como la moda, la sociedad contemporánea sigue preocupada por la diferencia sexual y define estilos corporales específicos y de vestir para hombres y mujeres. Las fronteras de género todavía son tangibles, aunque no totalmente infranqueables para unos pocos individuos “creativos” como Boy George o Jean-Paul Gaultier. En su mayoría, aunque amplios, son a pesar de todo claramente genéricos y la moda continúa jugando con el género, incluso aunque periódicamente lo deconstruya.

niños es una convención histórica reciente: “A principios del siglo XX, antes de la Primera Guerra Mundial, los niños llevaban rosa (“un color más fuerte y decidido”, según la literatura de la época) mientras que las niñas llevaban azul (que se consideraba más “delicado” y “remilgado)”” (Garber, 1992, pág. 1).

Ahora, lo contrario nos parece lo más natural para cada sexo, lo cual demuestra que las distinciones de género son arbitrarias. De este modo, cuando conocemos a una persona “pensamos que vemos su género y suponemos que es un indicativo de su sexo” (Woodhouse, 1989, pág. 1). Por consiguiente, “ver es creer”, aunque la gente pueda “transgredir las fronteras del vestir”, lo cual hace con frecuencia y a veces de modo muy convincente.

Las prácticas del vestir evocan los cuerpos sexuados, llaman la atención hacia las diferencias entre los hombres y las mujeres, que de otro modo podrían estar ocultas. El cuerpo se invoca tantas veces a través de la indumentaria, que tendemos a dar por sentado que la chaqueta que lleva un hombre exagera sus anchos hombros y el escote realiza el cuello y el pecho de la mujer. Sin embargo, la ropa hace algo más que sencillamente atraer las miradas hacia el cuerpo y resaltar los signos corporales que los diferencian. Tiene la función de infundir sentido al cuerpo, al añadir capas de significados culturales, que, debido a estar tan próximas al cuerpo, se confunden como naturales. Éste es el caso de las prendas de vestir que no revelan el cuerpo de forma natural, sino que lo embellecen. Por ejemplo, en la indumentaria de los hombres, el traje masculino no sólo acentúa la silueta varonil, sino que añade “masculinidad” al cuerpo; en realidad, hasta aproximadamente los años cincuenta, la transición de niño a hombre se caracterizaba por el abandono de los pantalones cortos y la adopción de los largos. Tanta importancia tiene la ropa en nuestra lectura corporal que se puede sustituir la diferencia sexual en ausencia de un cuerpo. Así, una falda puede significar “mujer” y, de hecho, se utiliza a veces (de un modo insultante) para referirse a las mujeres, mientras que los pantalones significan “hombre”. El ejemplo más despiadado de esto es el que podemos ver en los indicadores de los lavados públicos para hombres y para mujeres, que muestran casi invariablemente los hombres con pantalón y las mujeres con falda. El hecho de que las mujeres normalmente usan pantalones no les impide escoger la puerta con el icono de la mujer, aunque esto iconos ya no se relacionan con lo que en realidad llevan los hombres y mujeres, sino con las prendas a las que se les suele asociar (Garber, 1992). Las prendas, en este caso, son el único distintivo, sirven para connotar la “feminidad” y la “masculinidad”. Tan

fuertes son las connotaciones que las prendas de vestir pueden hasta llegar a trascender el cuerpo biológico: la expresión comúnmente utilizada "ellas es la que lleva los pantalones" se emplea para describir a una mujer dominante en una relación que ha adquirido las características que se suelen asociar a los hombres. Aquí "pantalones" significa "hombre" y "masculino".

Al contemplar estos ejemplos es evidente que, cuando de ropa se trata, nos hallamos muy lejos del ámbito de los hechos biológicos "brutos" y que estamos muy anclados en el de la cultura. La indumentaria es uno de los ejemplos más inmediatos y eficaces del modo en que se les da género a los cuerpos, hombre o mujer, y como llegan a significar "masculinidad" y "feminidad". Dado que nuestras ideas sobre la masculinidad y la feminidad no sólo están asociadas a la diferencia de sexos, sino también a la sexualidad, existe una estrecha relación entre los códigos genéricos del vestir y las ideas respecto a la sexualidad. De hecho, tal como arguye Butler (1990, 1993), es imposible comprender el género sin comprender las formas en que se construye la sexualidad en términos de "heterosexualidad obligatoria". En este capítulo, hablaré sobre las formas en que la indumentaria expresa ideas sobre género e investigaré el papel que desempeña en construir la "masculinidad" y la "feminidad". Se tratarán las conexiones entre género y sexualidad (concretamente, el modo en que la feminidad se combina con la sexualidad), pero la relación de la moda con la sexualidad severa con más detalle el capítulo 6. La moda normalmente se ha asociado con la "feminidad" y, por lo tanto, hemos de considerar también cómo se ha llegado a establecer históricamente esta concepción en Occidente. Una posible explicación puede encontrarse en la estrecha asociación de la "mujer" con el cuerpo, patente en gran parte de la teoría social de los siglos XVIII y XIX, así como en las enseñanzas cristianas. Sin embargo, antes de examinar estos temas es necesario definir los términos; aunque estemos relacionados, será distinguir entre sexo y género y también aclarar su relación con la sexualidad.

SEXO, GÉNERO Y SEXUALIDAD

El sexo, el género y la sexualidad suelen mezclarse, de modo que parece haber un vínculo "natural" e inevitable entre ellos. Tal como dice Judith Butler (1990), en el discurso occidental nuestros conceptos de que es lo que te hace hombre o mujer; es decir, nuestras ideas sobre el sexo y

tal diferencia; ya sea radical o superficial, son lo mismo» (Riviere, 1986, pág. 39).



Un travesti, con un corpiño y medias de mujer, llama la atención sobre la artificialidad de los códigos de género. Fotografía reproducida con el permiso del fotógrafo Mike Hughes.

La mujer que actúa con una feminidad exagerada a veces también recibe el nombre de «homotrustada»; una mujer masculina que disfraz sus tendencias con una interpretación exageradamente femenina. Las mujeres que podrían entrar en esta categoría son del tipo Pamela Anderson, Dolly Parton o incluso Barbara Cartland, que exageran la feminidad, casi hacen una parodia de ella. La diferencia entre las ideas de Butler y las de Riviere es que las de la primera desafían la propia clasificación del sexo, mientras que Riviere se queda en el plano del género en su análisis, dejando intacta la polaridad hombre-mujer. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, ambas ilustran el modo en que los estilos corporales del vestir actúan para construir el género que es más cultural que natural.

Aunque pueda parecer que vivimos en una sociedad donde las polaridades como «hombre» y «mujer» están separadas en lo que respecta a la ropa (así como en muchos otros aspectos de la vida social), la convención sigue ciniéndose a la necesidad de hacer la distinción. Además, la ropa sigue conllevando una carga de asociaciones ya sean con la «masculinidad» o la «feminidad». Por ejemplo, cuando las modas de las mujeres avanzan en dirección al traje pantalón masculino, las

quienes realizan una transformación del género o se visten con ropa impropia a su sexo; todos lo hacemos, puesto que toda prenda tiene una relación arbitraria con el sexo «natural». Pero ¿qué es el sexo? Para Butler (1990, 1993), el sexo carece de propiedades esenciales, es el producto de nuestras ideas sobre la sexualidad y el género que interpretan para crear el sexo biológico. Por consiguiente, Butler utiliza la idea de capacidad de interpretación para «crear conflicto» a fin de acabar con las ideas convencionales sobre el sexo y el género. Examina de qué modo la heterosexualidad es el entorno predominante, la matriz hegemónica o el «marco regulador» para organizar los cuerpos y los deseos. De este modo el cuerpo sexuado adquiere sentido sólo a través de las actuaciones de género reguladas culturalmente según la ideología heterosexual. A este respecto, el trabajo de Butler se adentra en el campo de la teoría cultural conocido como «teoría de la homosexualidad», que analiza el modo en que el deseo sexual ha sido construido histórica y culturalmente. Para los teóricos de la homosexualidad, el lenguaje distingue y define la sexualidad y el modo en que lo hace tiene importantes implicaciones en la identidad de género.

Las ideas de Butler sobre la capacidad de interpretación se remontan a los primeros teóricos, aunque ella se aparta de su trayectoria en aspectos importantes. La psicoanalista Joan Riviere ha sido particularmente influyente al sugerir que el género se crea a través de la ropa y el estilo corporal. Su famoso ensayo «Womanliness as Masquerade», escrito en 1929, afirma que las mujeres que realizan trabajos considerados «masculinos» o las que tienen una «ambición masculina» han tenido que ocultarse tras una fachada de «feminidad» para evitar el castigo de los hombres: «Por consiguiente, la condición femenina se puede asumir y llevar como una máscara, tanto para ocultar la posesión de masculinidad como para prevenir las repercusiones esperadas si se descubre que la tiene» (1986, pág. 39). Estas mujeres, con frecuencia profesionales con éxito, adoptan de forma exagerada los símbolos de la «feminidad» y puede que se comporten con una actitud seductora con los hombres con los que se relacionan. Esta interpretación exagerada calma algunas de sus ansiedades sobre su feminidad y su deseo de masculinidad. Sin embargo, la autora sugiere que no existe una distinción sencilla entre la «verdadera condición femenina» y la «mascarada de la feminidad»: «El lector puede preguntarse ahora cómo definir la condición femenina o dónde trazar la línea que separa a la verdadera mujer de la "mascarada". Yo no sugiero que realmente exista

género, surgen de las interpretaciones de sentido común sobre la sexualidad, generalmente aplicadas para referirse a la heterosexualidad. Antes de desenredar este complicado nudo, es importante empezar a establecer la diferencia entre los tres términos, aunque sólo sea para ver de qué modo están inevitablemente vinculados.

La distinción entre sexo y género ha sido esencial para el pensamiento feminista de la «segunda ola» y está especialmente relacionada con las constructivistas sociales feministas, de la cual el libro *Sex, Gender and Society* (1976), de Ann Oakley, es un ejemplo clásico. El propósito de su libro es «separar el "sexo" del "género" en los múltiples campos en los que se ha propuesto la existencia de diferencias naturales entre hombre y mujer» (1976, pág. 17). La autora define el sexo y el género del siguiente modo: «"Sexo" es una palabra que hace referencia a las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer, la visible diferencia genital, la diferencia relacionada con la función procuradora. "Género", sin embargo, es una cuestión cultural: se refiere a la clasificación social de "masculino" y "femenino"» (1976, pág. 16).

Así, el material biológico determina el sexo, nos convierte en hombres y mujeres, pero no determina los rasgos de la "masculinidad" y del "feminidad" que son productos de la cultura. Esta distinción es importante, puesto que permite ver cómo los cuerpos adquieren sentidos que no son fruto de la naturaleza, sino de la huella de la cultura, de tal manera que, mientras todas las culturas marcan una diferencia entre los dos sexos, no todas ellas trazan una línea y en el mismo lugar o están de acuerdo con las características de los hombres y las mujeres. El hecho de que la diferencia sexual es en parte una diferencia de orden cultural se ha expuesto repetidas veces en los relatos antropológicos, que nos demuestran como otras culturas interpretan el sexo y "crean" el género, de los cuales el libro de Margaret Mead *Sexo y temperamento: entre sociedades primitivas* (1935) es el estudio clásico por excelencia. La falta de la correspondencia universal entre el sexo y género significa que no hay un vínculo "natural" entre las categorías biológicas de "hombre" y "mujer" y hasta críticas culturales de "masculino" y "femenino". Ortner (1996, pág. 18) describe el género como un juego o, para ser más exactos, como una multiplicidad de juegos que adoptan distintas "formas de tí corporal", así como "normas complejas" según el tiempo y lugar. Otra prueba de que el sexo no determina el género de un modo "natural" son los estudios sobre los hermafroditas (personas con características de ambos sexos) que pueden asumir rasgos genéricos "normales" (masculino o femenino) a pesar de la ambigüedad de su sexo biológico.

Los estudios sobre los hermafroditas (por ej.; Stoller, 1968) dan a entender que la adquisición de la “masculinidad” y de la “feminidad” no es “natural” ni puramente “biológica”, sino el resultado de la socialización, de las expectativas culturales y parentales. Asimismo, la existencia de transexuales es una prueba más de la discontinuidad entre sexo y género. Los transexuales nacen con las características biológicas de un sexo, pero se identifican con la del opuesto. Oakley observa: “Ser un hombre o una mujer, un chico o una chica, es una cuestión que depende tanto de la ropa, los gestos, la ocupación, la red social y la personalidad, como de poseer unos genitales concretos” (1976, pág. 158). La indumentaria es un aspecto de la cultura, es un rasgo vital en la creación de la masculinidad y la feminidad: transforma la naturaleza en cultura al imponer significados culturales sobre el cuerpo. No existe una relación natural entre una prenda de vestir y la “feminidad” y la “masculinidad”, en su lugar hay un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas de la cultura. De este modo, la forma en que el vestirse connota feminidad y masculinidad varía de una cultura a otra; mientras los pantalones se solían asociar a los hombres y se consideraba “indecente” que las mujeres los llevaran en Occidente (hasta el siglo XX), se han llevado durante siglos en Oriente Próximo y en otros lugares. Además, la falda, que todavía sigue comunicando “feminidad” en Occidente, no significa lo mismo en otras culturas donde hombres y mujeres llevan *sarongs*. En Occidente, la falda ayuda a mantener una arbitraria pero esencial distinción de género. Sin embargo, mientras las diferencias de género que aporta la ropa sean arbitrarias, con frecuencia son fundamentales para nuestras lecturas de “sentido común” sobre el cuerpo. A este respecto, la moda también convierte la cultura en naturaleza, *naturaliza* el orden cultural. Como señala Woodhouse: “La indumentaria forma parte de un sistema de señalización social; se utiliza para indicar pertenencia [...], sobre todo se emplea para distinguir el género, de manera que, aunque los símbolos cambien con la moda, el mensaje, de género/sexo permanece igual; es decir, que la apariencia femenina indica el sexo femenino y la apariencia masculina el sexo masculino” (1989, pág. xiii).

En este sentido tal como observa Woodhouse, “anunciamos” nuestro sexo cuando nos vestimos según las convenciones de género. Este vínculo supuestamente “natural” se puede hallar en las revistas de moda que con frecuencia proclaman *Vive la différence!*, como si existiera una diferencia natural y sin problemas entre hombres y mujeres que la ropa se limitara a reflejar. Sin embargo, el travestismo que se enmascara en la

opuesto es un espacio de posibilidad que estructura o confunde a la cultura; es el elemento disruptivo que interviene no sólo como una crisis de categorías de hombre y mujer, sino también como una crisis de categoría en sí misma» (1992, pág. 17). Gamman y Ma-kinen (1994) no están tan seguros de que vestirse con la ropa del sexo opuesto sea necesariamente una transgresión, puesto que en gran parte depende del contexto en que se lleve el disfraz. Hotchkiss (1996) es de la misma opinión, ya que según él unas veces puede confirmar un orden tradicional y otras trastocarlo o permanecer como algo ambiguo. Gamman y Makinen también critican el fallo de Garber al no distinguir entre vestirse con la ropa del otro sexo y travestismo. El primero puede ser practicado por todo tipo de individuos por razones sociales; por ejemplo, las mujeres desde los tiempos medievales hasta principios del siglo XX se vistieron de hombre para gozar de una mayor movilidad social de la que se le permitía a su sexo (Hotchkiss, 1996; Wheelwright, 1989). A diferencia de Garber, Gamman y Makinen arguyen que el travestismo es distinto a vestirse con la ropa del sexo contrario, en cuanto a que está relacionado con el placer sexual, puesto que las experiencias de travestismo producen una excitación sexual al llevar la ropa del otro sexo, un placer similar al fetichismo sexual. Asimismo, Woodhouse (1989) dice que hay una diferencia entre el que se viste con la ropa del otro sexo y el travestido que se basa en el deseo de este último de «hacerse pasar» por una mujer; los que se visten del otro sexo, por el contrario, pretenden acaparar la atención hacia la artificialidad de su aspecto. La diferencia entre el que se viste con la ropa que no es la propia de su sexo y el travestido la veremos con más detalle en el capítulo 6, al igual que el tópico del fetichismo sexual.

Mascarada, exageración de género y ambigüedad

Vestirse con la ropa del sexo opuesto revela la arbitrariedad o la mascarada del género: si la feminidad puede ser creada a voluntad por los hombres y la masculinidad encarnada en una «marimacho» o una drag king, entonces el género es despojado de su naturalidad y de muestra ser un conjunto de estilos regulados culturalmente. El género está, pues, desligado del cuerpo y se logra mediante el estilo: la feminidad y la masculinidad no son producto de los cuerpos de hombre o de mujer y no existe una conexión natural entre los cuerpos de mujer y la feminidad o los cuerpos de hombre y la masculinidad. Sin embargo, si éste es el caso, no son sólo los que se visten con la ropa del otro sexo

el *voguing* hasta la moda y el diseño para el espectáculo, desde los muchachos actores de los escenarios del Renacimiento inglés hasta Gertrude Stein y Divine» (1992, pág. 4). Sin embargo, la autora considera que ninguna explicación sobre vestirse con la ropa del sexo opuesto debería estar circunscrita a la comunidad gay y lesbiana, puesto que con frecuencia alcanza a la cultura más alta y a la corriente popular. Vestirse con la ropa del sexo contrario fue una característica de gran parte de la literatura renacentista, así como de las novelas del siglo XIX y principios del XX: *Orlando*, de Virginia Woolf, se centra en un personaje travestido, mientras que *La muchacha de los ojos de oro*, de Honoré Balzac, y *Mademoiselle de Maupin*, de Théophile Gautier, son dos personajes femeninos travestidos de hombre para cortejar a amantes femeninas.

Vestirse del sexo opuesto también ha sido un tema en la cultura popular: películas como *Con faldas y a lo loco*, *Tootsie* y *Señora Doubtfire* nos han mostrado actores como Jack Lemon, Tony Curtis, Dustin Hoffman y Robin Williams como travestidos. Para Garber, uno de los aspectos más importantes de esta práctica es el modo en que supone un reto para las sencillas nociones de binariedad, que ponen en tela de juicio las clasificaciones de «mujer» y «hombre», si son consideradas esenciales o creadas, biológicas o culturales» (1992, pág. 10). Según Garber, lo que produce esta transgresión en el vestir es una crisis en la división binaria de hombre y mujer, masculino y femenino. Cada vez se presta más atención a la idea de un «tercer término», un tercer sexo cuya propia existencia cuestiona la estabilidad de las categorías «femenino» y «masculino». Por lo tanto, se puede decir que los her-mafroditas centran la atención en la inestabilidad del sexo y se pueden ver como un tercer sexo. Sin embargo, muchas veces, dice Garber, el vestirse con ropa del sexo opuesto puede ser practicado por uno u otro sexo: se supone que puede ser un fenómeno masculino o femenino. Sin embargo, para Garber, esto niega o menosprecia al travesti que según ella acuña un tercer término que «no es un término» o ni siquiera un sexo, sino un «espacio de posibilidad» para la disminución o desaparición del género (1992, pág. 11). La autora prosigue señalando que el tercer término es siempre un espacio de negación, indica algo que *no es* en lugar de algo que *es*, como en el caso del «Tercer Mundo», que no guarda una unidad salvo por el hecho de que *no es* el primero o segundo mundo. Esta negación de las categorías fijas de hombre y mujer es lo que da tanta fuerza a vestirse con la ropa del sexo contrario. Según expone la autora: «Vestirse con la ropa del sexo

ropa del sexo contrario desafia estas suposiciones culturales. Cuando la mascarada es tan convincente que puede “hacerse pasar” por la “realidad”, es testimonio no sólo de la importancia de la ropa para diferenciar el género, sino del modo en que el sexo puede estar radicalmente separado del género. Ninguno de los dos son fijos y estables como se solía pensar, sino que están vinculados por hilos culturales que se pueden romper a voluntad.

Mientras la diferenciación entre sexo y género es útil en cuanto a que desnaturaliza la asociación generalizada entre las características del cuerpo y las de la “feminidad” y la “masculinidad”, muchas feministas contemporáneas son escépticas respecto a la posibilidad de trazar una línea clara entre el sexo y el género (para un resumen sobre este es un “hecho” desnudo de la naturaleza, un estado presocial al cual se le añade un significado social. No obstante, tal como dijo Butler (1990), la biología y la naturaleza no están fuera de la cultura como “simples hechos” que luego adquieren un significado social: la biología y la naturaleza están socialmente constituidas por derecho propio.

La dicotomía del sexo y del género se complica más por la asociación de ambos con la sexualidad. La sexualidad es extraordinariamente difícil definir, como veremos el capítulo 6. Con frecuencia se considera natural, una “fuerza” innata dentro de nosotros, pero, al igual que el sexo y el género, es un fenómeno cultural. Las experiencias, los apetitos y las prácticas sexuales de hombres y mujeres se suele decir que se deben a su biología, según las características “típicas” del género que tienen asignado. Estas asociaciones, aunque basadas en la naturaleza, heriría son culturales. Sin embargo, en lugar de las ideas sobre el sexo y género como la base de la suposiciones culturales respecto a sexualidad, Butler (1990) arguye lo contrario: son las sillas occidentales en lo referente a la heterosexualidad las que dan forma a las interpretaciones comunes respecto al sexo (biología) y el género (características culturales); el sexo no es, por consiguiente, un “hecho” desnudo de la naturaleza.

La teoría social moderna (aquí “moderna” abarca las ideas y los escritos de los pensamientos de la ilustración) ha tendido a ver a la mujer más cercana al “animal” cuál mundo natural debido a su función reproductiva (véase Entwistle, 1988; Sydie, 1987, para un resumen sobre este tema). Además, los cuerpos de las mujeres fueron vistos por algunos filósofos como la fuente de ciertas características asociadas con las mujeres: el útero, por ejemplo, se pensaba que hacía el cerebro de las mujeres más pequeño, más delicado y mero razonable que el de los hombres (Sydie, 1987). Por consiguiente, para Rousseau, las mujeres carecían de la

capacidad de razonar necesaria para funcionar en el terreno público y por eso ande permanece confinadas a la esfera privada del hogar, de la intimidad y de las emociones propias de su naturaleza como cuidadoras de niños (y hombres). Cuando de indumentaria se trata, estas conexiones entre la mujer, el cuerpo y la sexualidad tienen mucha fuerza, de modo que incluso en el puesto de trabajo todavía se suelen ver bajo esos términos. Los casos de violaciones o de acoso sexual en el trabajo, bajo la excusa de que "ella lo estaba pidiendo", son ejemplos de esta identificación de la mujer con el cuerpo (Lees, 1999; Wolf, 1991). Esto implica que muchas mujeres estén preocupadas por lo que resulta apropiado llevar para ir a trabajar, tal como vemos a continuación.

MIRADA RETROSPECTIVA: LA INDUMENTARIA Y EL GÉNERO EN LA HISTORIA

Las diferencias sexuales se han ido marcando progresivamente mediante estilos diferentes; también han influido los discursos sobre la moda y los complementos que las han vinculado con la vanidad "natural" y la debilidad del espíritu femenino. Durante siglos se ha asociado a la mujer con la inconstante moda, el exhibicionismo banal y el indulgente narcisismo. En realidad, esta asociación puede explicar parcialmente la marginación de la moda dentro de la teoría social, la razón por la que se ha considerado "frívola", eso sí sentido efímero, indigna la atención académica sería. Es habitual que, tal como ha señalado las feministas "por ej.: Ortner, 1974), las cosas relacionadas con las mujeres suelen tener una categoría social más baja que las asociadas con los hombres, día y que los pasatiempos y preocupaciones feministas hayan sido trivializadas y ridiculizadas (Ang, 1985; Modleski, 1982; Radway, 1987). La identificación de la mujer con la "trivialidad" de la moda y de los hombres con negocios más "serios" sólo ha sido desafiado en los últimos tiempos con la aparición del "nuevo hombres" cuya preocupación narcista por su aspecto se convirtió en el tema de los anuncios publicitarios y de la revistas de hombres de los ochenta y cuya relación con la ropa y los complementos presentaba un fuerte contraste con la absurda masculinidad de "lavarse y salir" que había predominado durante la mayor parte de los siglos XIX y XX. Por consiguiente, al considerar la moda y el género vale la pena cuestionarse: ¿por qué se relaciona las mujeres con la moda más que los hombres?

s sofisticados maquillajes, uñas pintadas, lazos en el pelo y faldas, jugando provocativamente con las convenciones no sólo de género, sino también de sexo. Mientras la heterosexualidad ha sido la regla a la que ha aspirado toda masculinidad, Boy George puso en vanguardia anteriores sexualidades sumergidas, un estilo que insinuaba homosexualidad y travestismo. El término «desviación de género» se utilizó en aquellos tiempos para describir las formas en las que los tabúes relativos (sobre todo masculinos) a la presentación en público desafiaban las convenciones básicas de género. Sin embargo, curiosamente, ni Mort ni Nixon ni Edwards conceden ningún espacio a la música popular en sus análisis de la masculinidad, en su lugar se centran en el desarrollo del «nuevo hombre» de la «corriente principal». Esto puede que tuviera alguna relación con el hecho de que estos estilos tuvieran poco impacto en las principales corrientes masculinas y en las prácticas de consumo del «hombre corriente de la calle»; de hecho, estas estrellas del pop contaban con más fans femeninas que con seguidores masculinos.

Vestirse con la ropa del sexo opuesto y «desviación de género»

En los setenta y en los ochenta el vestirse con la ropa del sexo opuesto es una práctica minoritaria. Sin embargo, en lo que aquí nos concierne la relación entre la moda y el género es un interesante fenómeno que examinar, puesto que, al desafiar los propios términos en que actúan las convenciones de «masculinidad» y «feminidad», el vestirse con ropa del otro sexo pone de manifiesto la arbitraria naturaleza de las mismas. Garber (1992) ha examinado tanto el «hecho» de vestirse con ropa del otro sexo en diferentes contextos (desde los santos medievales hasta las estrellas del pop), así como la fascinación recurrente sobre dicho tema en Occidente. Vestirse con la ropa del sexo contrario divide los debates sobre la sexualidad e ilustra la dificultad de separarlos del género. Por ende, la transgresión en el vestir ha sido un tema recurrente en la cultura lesbiana; también se ha considerado como una perversión sexual, una manifestación de un trastorno genérico. Los transgresores también se confunden a veces con los transe-xuales (que en realidad consideran que están en el cuerpo del sexo opuesto). Sin embargo, dichas clasificaciones no sólo son problemáticas sino que con frecuencia son rechazadas por el propio colectivo al que pretenden clasificar. Dada su estrecha relación con las sexualidades subterráneas y marginales, la disertación de Garber contempla el modo en que está vinculada con la «homosexualidad y la identidad gay, desde los *drags* y

una erotización más abierta de la forma masculina, particularmente en relación a la mirada femenina (opuesta a la mirada homosexual). La masculinidad, que una vez fue desconocida e incuestionable, se ha convertido ahora en el tema de investigación no sólo de académicos, sino también de la prensa. Desde los ochenta, este nuevo y supuestamente «narcista» aunque también «humano» hombre ha estado públicamente muy visible y se le ha visto tan feliz con su bebé en brazos como con su traje de Armani. En los periódicos se ha hablado mucho de la «realidad» de este «nuevo hombre»: ¿era una mera invención de los medios o se había «construido» un hombre real? La periodista Polly Toynbee en *The Guardian*, en 1987, dijo que semejante hombre era una ficción y que «no parece probable que lo veamos en nuestro período de vida» (en Mort, 1996, pág. 17). Sin embargo, hacer preguntas sobre la veracidad o la falsedad de las representaciones plantea no pocas dificultades: no siempre es posible equiparar las representaciones con la realidad y también puede ser muy engañoso, puesto que ambas no gozan de una correspondencia de «uno a uno». Además, los teóricos de los medios y de la cultura han argüido que las representaciones tienen su propia realidad. Por consiguiente, según Mort (1996), este «nuevo hombre» no era «una mera quimera»; por el contrario, sugiere que «el debate sobre los cambiantes papeles del hombre se concretaba en una serie de escenarios» en los que el ámbito del consumo desempeñaba un papel importante, como lugar donde este debate sobre la masculinidad adquiría «mayor alcance» (1996, pág. 17). El autor prosigue examinando cómo en los ochenta «la dinámica del mercado ocupaba un lugar privilegiado en dar forma a los deseos y necesidades de los hombres jóvenes» (1996, pág. 18).

Mientras estos avances en la venta al por menor y en la comercialización ampliaron el régimen de representaciones de la masculinidad, no eran los únicos lugares donde los tradicionales conceptos sobre la misma fueron explorados y desafiados. Desde principios de los setenta, la música pop ha supuesto un foro para la investigación sobre el género: sofisticadas bandas de rock como Roxy Music así como cantantes tipo David Bowie desafiaron algunas de las convenciones estándar de la presentación del hombre. Sus exagerados trajes, complicados peinados y espectaculares maquillajes eran la antítesis de la sobriedad convencional asociada con la masculinidad. Posteriormente, en los ochenta, la aparición de nuevas bandas relacionadas con el movimiento «New Romantic» desafiaron igualmente algunos de los más poderosos tabúes de la indumentaria masculina. Estrellas del pop como Boy George llevaban

desempeña un papel fundamental en el género de los cuerpos, no actúa independientemente de la clase, la ocupación y la localidad. Sus descripciones de estas mujeres también conectan el cuerpo con la ropa, a él le fascinaba especialmente la «dureza» y el robusto cuerpo de la mujer trabajadora debido al trabajo duro, así como la «bastedad» de sus guardapolvos y delantales. Por lo tanto, el modo en que se marca exactamente la diferencia de géneros depende de la posición social, las responsabilidades laborales y el lugar de nacimiento. La división de géneros, aunque muy marcada entre las clases altas y medias por llevar pantalones o faldas, no necesariamente se trasladó a las clases trabajadoras donde esta frontera era, al menos para la mujer que hacía trabajos manuales, semipermeable.

EL VESTIDO Y EL GÉNERO EN EL SIGLO XX

El siglo XX empezó con mujeres encorsetadas y con faldas largas y ha terminado con prendas bifurcadas que se pueden llevar en público sin peligro de censura o de bochorno. Este cambio fue el resultado de un millar de avances sociales, económicos, políticos y culturales, así como de la inevitable búsqueda incesante de la «novedad» por parte de la moda. Según Steele: «La Primera Guerra Mundial fue en muchos aspectos la línea divisoria entre el siglo XIX y la era moderna» (1985, pág. 224). Sin embargo, aunque el vestido femenino del período eduardiano parece sorprendentemente distinto al del estilo de prenda más ancha de la posguerra, no hemos de suponer que la guerra provocó el cambio en la moda. De hecho, mientras los corsés, los apretados polísones y las pesadas faldas se sustituyeron por prendas más fluidas, también es cierto que los diseños de Paul Poiret desde 1908 hasta 1910 «se pueden considerar como los precursores del aspecto de los años veinte» (1985, pág. 213). En realidad, Poiret ya estaba bajo el influjo de los movimientos de reforma del vestir antes de la guerra. El mayor abanico de oportunidades laborales para las mujeres les había proporcionado cierta independencia económica de los hombres y a veces se considera que fueron éstas las que aportaron el cambio directo en los trajes de las mujeres. Steele y Kidwell (1989), por ejemplo, arguyen que, a medida que las mujeres intentaban ser aceptadas en el mundo masculino de los negocios, a menudo adoptaban elementos propios de los trajes masculinos, por ejemplo los trajes de sastre y las corbatas, para apropiarse de algunos de los símbolos asociados con la masculinidad. No obstante, según Taylor y Wilson (1989), es demasiado

simplista equiparar a las mujeres que llevaban faldas más cortas con la completa emancipación social y política. Las mujeres no consiguieron la misma posición que los hombres durante ese período y, hasta cierto punto, la «emancipación» en las modas y las costumbres sociales (como que las mujeres fumaran en público o se citaran sin una carabina) «sirvió de sustituto para libertades económicas posiblemente más sólidas» (1989, pág. 79). Además, el cambio en las modas para las mujeres fue «evolutivo, no revolucionario» (Steele, 1985, pág. 226). Según Steele, aunque pueda parecer que las modas cambian de acuerdo con los tiempos, son más bien el resultado de cambios cíclicos *dentro* de la moda que el simple reflejo de los avances sociales, económicos o políticos que la trascienden.

Sin embargo, las actitudes cambiaban respecto al género. Durante la era eduardiana cada vez más mujeres jugaban al tenis, al badminton, al baloncesto femenino (*netball*), al hockey y otros deportes similares, lo cual influyó en promover un estilo de vestir más relajado y menos opresivo para las jóvenes y para las mujeres maduras. Este estilo fue representado por la *Gibson Girl*, cuyo «distintivo cuerpo en forma de ese dominaba la iconografía de las mujeres del novecientos (Craik, 1993, págs. 73-74) y cuyas actitudes y estilo de vida representaban a la mujer abiertamente activa de la era y marcaban el comienzo de la «cultura de los jóvenes» del siglo XX. La bicicleta también desempeñó su papel, su popularidad se hizo mayor a finales del XIX y principios del XX, dio a la mujer más libertad de movimiento y ayudó a romper gradualmente el tabú sobre las prendas bifurcadas. No obstante, los pantalones siguieron siendo socialmente inaceptables para la mujer «respetable» incluso en los «emancipados» años veinte. Las transformaciones en la ropa de mujer de principios del siglo XX están representadas en el estilo de Gabrielle Chanel, que hacia la Primera Guerra Mundial ya había «empezado a diseñar algunas de las primeras modas modernas» para las mujeres (Wilson, 1985, pág. 40). El estilo de jerséis cortos de Chanel, los vestidos y trajes lisos captaban la esencia del guardarropa de la mujer moderna, hasta el punto de que Wilson arguye que «el estilo Chanel habría de convertirse en el paradigma del estilo del siglo XX» (1985, pág. 40).

Mientras algunas de las antiguas barreras sartoriales se estaban rompiendo para las mujeres, la historia para el traje masculino era un tanto distinta. A pesar de todos los esfuerzos del diseñador francés Jean-Paul Gaudier, la falda sigue siendo un poderoso símbolo de «feminidad». El tabú de que los hombres lleven faldas está tan arraigado que los que se atreven a presentarse así en público corren el riesgo de ser

cuerpo del hombre en el trabajo intenta distanciarse de las connotaciones del cuerpo y del erotismo: el traje cumple el propósito de desexuar el cuerpo masculino «no en el sentido de hacer que los hombres trajeados trasciendan el apego erótico (nada más lejos), sino más bien en términos de borrar la especificidad sexual del cuerpo masculino» (1998, pág. 34). Dicho de otro modo, al hacer el cuerpo del hombre «invisible», el traje oculta las características sexuales, pero lo más importante: «Este cuerpo es la normativa en el ámbito público, ha llegado a representar la neutralidad y la incorporeidad» (Thornton, en Collier, 1998, pág. 34).

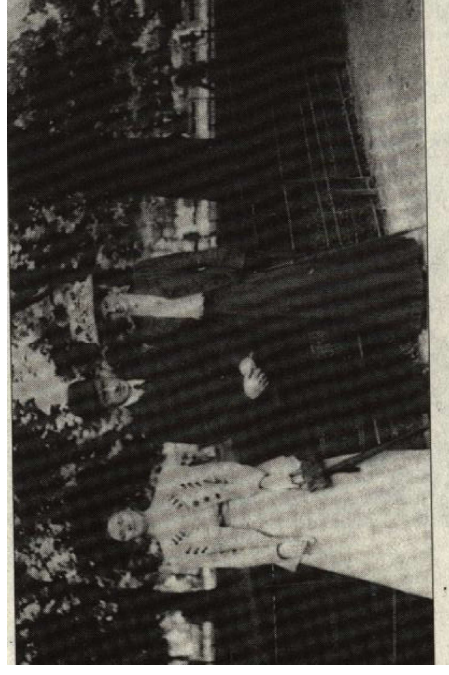
El reciente interés en el concepto del «nuevo hombre» de los ochenta ha «demostrado la falta de atención prestada anteriormente a las modas masculinas (Edwards, 1997, pág. 3). Esa década supuso un momento significativo en la historia de las modas masculinas, pues representó una ruptura en los conceptos tradicionales de masculinidad y produjeron, tal como dice Frank Mort (1988, 1996), nuevas representaciones más sexuadas del cuerpo masculino. Mientras la masculinidad tradicional ha tendido a centrarse en el ámbito de la producción (es decir, en el trabajo), el «nuevo hombre» de los ochenta ha consentido en los placeres del consumo que anteriormente se asociaban sólo a la «feminidad». Sean Nixon (1996) señala cuatro lugares clave para la «circulación» del «nuevo hombre»: la publicidad televisiva, los anuncios de la prensa, las tiendas de ropa y las revistas para hombres. El autor afirma que el «nuevo hombre» era el centro del marketing, del diseño y de la venta al detalle; todo ello tenía como punto de mira al consumidor masculino y crearon una serie de masculinidades con productos cada vez más fáciles de encontrar en las tiendas y centros comerciales. En los años ochenta la producción de ropa masculina aumentó significativamente con el crecimiento de la venta al por menor, de la «especialización flexible» que permitió una mayor diferenciación comercial de los productos. Las tiendas minoristas como Next estaban en cabeza de estos avances, al poner prendas de calidad y de moda con un diseño persuasivo al alcance del consumidor masculino «medio». El crecimiento y la importancia del diseño también se reflejó en la aparición de las revistas de estilo para hombres como *Arena* y *GQ* que aportaron nuevas formas de masculinidad diferenciada. Una «característica sorprendente» de dichas revistas fue «la del volumen de representaciones visuales puramente masculinas» (Nixon, 1996, pág. 167).

El análisis del «nuevo hombre» predijo el comienzo de un serio examen sobre los hombres y el consumo. También marcó la aparición de

diferentes contextos. Polhemus observa cómo el *zoot suit* de los años cuarenta era el centro de un «extravagante uso de tela cara», sus «lujosos complementos» proclamaban a gritos «me lo he hecho a medida» (1994, pág. 17). El autor prosigue diciendo que mientras para Flügel (1930) el traje manifestaba la renuncia al adorno, para la identidad cultural negra que estaba apareciendo en las ciudades americanas de los años cuarenta, se convirtió en «una prenda llamativa y extrovertida» (1994, pág. 18). Los significados del traje (de hecho, de cualquier prenda) nunca son estables, sino que están sujetos al cambio social y a la reinventación. Cuando se localiza el traje en un contexto y se lo considera parte de las prácticas de un grupo, en lugar de interpretarlo meramente en un sentido abstracto, como hace Polhemus en *Streetstyle* (1994), estas reinventaciones, renegociaciones, se vuelven evidentes.

Sin embargo, tal como mencioné en el capítulo 2, existe una tendencia a «leer» sin más a una distancia teórica. En el caso de los trajes de hombre, la tendencia ha sido leer sólo la utilidad de las modas masculinas (como algo contrario al exhibicionismo erótico, que algunos teóricos ven como el único sentido de las modas femeninas). Esto no procede de algo esencial respecto al traje sino de la actitud cultural predominante que crea hombres cuyo interés en las frivolidades de la moda y de la ropa no excede de lo estrictamente imprescindible. De ahí que el estudio de la moda masculina se haya visto frenado por las asociaciones de la moda con el afeminamiento y la «persistencia de las actitudes genéricas, las relaciones de género y los estereotipos genéricos relativos a los hombres, a la masculinidad y a su lugar en la sociedad» (Edwards, 1997, pág. 4). En su análisis de los «trajes de los hombres» en la abogacía, Richard Collier (1998) habla de la consideración de la realidad corporal del hombre en el trabajo, sugiere que los distintos estilos de la masculinidad actúan en la práctica del derecho, pero que la «especificidad *sexuada* de este estilo ha estado muy poco explorada, al contrario de la creciente literatura sobre la realidad corporal de las mujeres en dicha profesión» (1998, pág. 32). Es decir, los cuerpos de los hombres se consideran como algo natural o son invisibles, a diferencia de la atención que se presta a los cuerpos femeninos en el trabajo y en otras áreas públicas. Sin embargo, Collier arguye que esta «desexuación» de los hombres ha dependido «de ciertas suposiciones muy problemáticas» y se pregunta: «¿Significa esto que una sala de justicia en la que sólo haya hombres carece de erotismo o lo trasciende? Dicho argumento supondría en primer lugar que las relaciones entre hombres son asexuadas [...] y, en segundo lugar, que, como seres sexuados, el erotismo masculino se confina a la esfera privada, afectiva» (1998, pág. 32). Al examinar los distintos estilos del vestir y de la corporalidad en el trabajo, Collier arguye que el

ridiculizados, de manera que, mientras por una parte se podría decir que la frontera entre los géneros se iba borrando en el siglo XX, especialmente con el auge de las prendas deportivas que tendían a promover el aspecto «unisex», la diferenciación de género sigue siendo una característica persistente de la moda y parece que seguirá siendo de ese modo. Aunque algunas modas recientes puedan parecer andróginas, dichos estilos no han abolido las diferencias de género en el vestir. De hecho, la androginia ha sido un tema que ha estado presente en la moda del siglo XX y que ha adoptado numerosas formas con el transcurso del siglo. *Lafapper* de los años veinte representa la primera expresión de un intento de aproximación al estilo andrógino. Aunque para la duquesa de Westminster «los senos y las caderas habían desaparecido por completo, una figura bonita era la perfectamente recta y la menor sugerencia de una curva era considerada *gordura*» (Steele, 1985, pág. 237), esto era, dice Steele, un poco exagerado. Este aspecto causó controversia porque representaba la pérdida de la moralidad sexual; la mujer de los años veinte conocía el mundo y se suponía que era sexualmente más activa que las mujeres de la generación anterior.



Traje de paseo eduardino a principios del siglo XX, denota la convergencia que ha tenido lugar entre el traje de hombre y el de mujer, las dos mujeres de la fotografía llevan chaquetas entalladas estilo «masculino». Fotografía de la autora.

Las convenciones de la belleza femenina también sufrieron un desafío a medida que las modas se volvían «chic e informales, muy jóvenes y "medio masculinas", y sin duda, no eran tradicionalmente "femeninas" ni "bonitas"» (1985, pág. 240). No cabe duda de que el énfasis en la delgadez de caña de junco era algo nuevo después de la figura de «matrona» eduardiana y las curvas en forma de ese. Sin embargo, *laflapper* con su pelo corto y vestido liso era considerada «masculina» en sus tiempos, el estilo tenía más que ver con lo juvenil que con la masculinidad o el androginismo (1985, pág. 239).



Unaflapper de 1920, cuyo corte de pelo y vestido suelto son un buen ejemplo del estilo juvenil de este periodo. Fotografía de la autora.

A pesar de que el androginismo ha entrado y salido de la moda, apenas ha rozado las fronteras del género que, por el contrario, se han acentuado durante el siglo XX. El deporte o, al menos, el estilo «deportivo» ha continuado ejerciendo una considerable influencia en las modas contemporáneas y ha ayudado a promover el androginismo en el vestir. El

diseñador americano Calvin Klein empezó a comercializar un estilo unisex que tuvo mucho éxito, en la ropa y en los perfumes, en la década de los noventa. Los años cincuenta destacan como período que promocionó un retorno a los antiguos conceptos de estilo «masculino» y «femenino». Tras los contornos angulares de los cuarenta, en las que las siluetas de hombres y mujeres destacaban por sus anchos hombros, el «New Look» de Dior de los cincuenta fomentó un retorno a la forma de la mujer victoriana, cintura estrecha y falda larga. El «New Look» de la posguerra fue censurado por algunos por considerarlo un «derroche» en una época en la que todavía había escasez de recursos; también se dice que representaba una ideología de la feminidad que devolvía a las mujeres a sus hogares después de sus esfuerzos durante la guerra. Sin embargo, aunque este estilo era abiertamente «femenino», el significado del «New Look» era mucho más complejo que todo esto, según ha comentado Partington (1992). Partington examina el modo en que las mujeres de la clase trabajadora adoptaron el «New Look», ajustándolo a sus propias circunstancias y arguye que, al modificarlo, estas mujeres infundieron al vestido su propio significado.

La ropa de hombre y el «nuevo hombre»

La visión de Partington sobre la complejidad de los significados generados por la ropa supone un buen punto de partida para hablar de la moda masculina. Según Edwards (1997), las modas de los hombres modernos se han descuidado mucho; la atención que han recibido suele haber estado limitada a la cuestión de la utilidad y se han omitido los engorros del traje masculino. Las teorías de Veblen (1953), Flügel (1930) y Laver (1995), tratadas anteriormente, tienden a ver el desarrollo del traje del hombre moderno en términos de una renuncia a los adornos en pro de la utilidad del sobrio y constreñido traje. Sin embargo, según Edwards, «el principal ejemplo del utilitarismo de la ropa masculina, concretamente del traje pantalón, es un símbolo de sexualidad masculina en lo que respecta al ensanchamiento de los hombros y del pecho y conectar la laringe con la entrepierna a través del cuello y de la corbata, así como un práctico uniforme (históricamente incómodo) de respetabilidad» (1997, pág. 3).

Se dice que el traje pantalón tiene el poder de transmitir «respetabilidad» y el deseo de ser de una «persona de negocios» o «profesional»; pero aparte de eso se ha considerado desprovisto de cualquier otro significado. No obstante, estas asociaciones no implican en modo alguno que agoten todos los posibles significados del traje masculino en los