

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



UNIVERSIDAD AUTONOMA  
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA  
MAESTRÍA EN ARTE

TRABAJO PRÁCTICO

*DESESTEREOTIPACIÓN DEL CUERPO A PARTIR DEL NO-DISEÑO DE  
VESTUARIO TEATRAL*

PRESENTA

Ixchel Mariela Velasco Gálvez

PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTE

TUTOR

Dr. Ricardo López León

INTEGRANTES DEL COMITÉ TUTORIAL

Mtra. Wendy Hall Fernández  
Mtra. Marinella Bustamante Morales

Aguascalientes, Ags. a 18 de noviembre del 2025

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS**

NOMBRE: IXCHEL MARIELA VELASCO GÁLVEZ

Fecha de dictaminación (dd/mm/aaaa): 19/09/2025

ID 29682

PROGRAMA: Maestría en Arte

LGAC (del posgrado): Ánalisis del Arte y la Lengua, Procesos de Producción y Gestión Artísticas

MODALIDAD DEL PROYECTO DE GRADO: ( ) Tesis Tradicional

\*Tesis por artículos científicos ( )

\*\*Tesis por Patente ( )

Trabajo Práctico ( x )

DES ESTEREOTIPACIÓN DE CUERPO A PARTIR DEL NO-DISEÑO DE VESTUARIO TEATRAL

TI TULO: \_\_\_\_\_

Este proyecto incide social y políticamente al denunciar las dinámicas de poder que históricamente han vulnerado los cuerpos en el teatro, especialmente a través del vestuario. Al proponer el No-diseño desde una ética feminista del cuidado, se desafían las estructuras jerárquicas que sostienen prácticas violentas y se impulsa una redistribución del poder creativo hacia procesos horizontales.

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): \_\_\_\_\_

La propuesta se convierte en un acto político: colocar la dignidad, la autonomía corporal y el bienestar de las y los intérpretes como centro del proceso artístico. Con ello, se abre una ruta para transformar las condiciones laborales en las artes escénicas y para reconfigurar la formación académica hacia prácticas más justas, críticas y emancipadoras.

INDICAR SEGÚN CORRESPONDA: SI, NO, NA (No Aplica)

<i>Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:</i>	
<i>si</i>	El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
<i>si</i>	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
<i>si</i>	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
<i>si</i>	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
<i>si</i>	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
<i>si</i>	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
<i>si</i>	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
<i>si</i>	Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
<i>si</i>	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
<i>El egresado cumple con lo siguiente:</i>	
<i>si</i>	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Posgrados
<i>si</i>	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc.)
<i>si</i>	Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial
<i>si</i>	Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario (En caso de que corresponda)
<i>si</i>	Coincide con el título y objetivo registrado
<i>si</i>	Tiene congruencia con cuerpos académicos
<i>si</i>	Tiene el CVU de la SECCHI actualizado
<i>na</i>	Tiene el o los artículos aceptados o publicados y cumple con los requisitos institucionales (en caso de que proceda)
<i>*En caso de Tesis por artículos científicos publicados (completar solo si la tesis fue por artículos)</i>	
<i>na</i>	Aceptación o Publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto según el nivel del programa
<i>na</i>	El (la) estudiante es el primer autor(a)
<i>na</i>	El (la) autor(a) de correspondencia es el Director (a) del Núcleo Académico
<i>na</i>	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
<i>na</i>	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
<i>**En caso de Tesis por Patente</i>	
<i>na</i>	Cuenta con la evidencia de solicitud de patente en el Departamento de Investigación (anexarla al presente formato)

Con base en estos criterios, se autoriza continuar con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

Sí    x   

No   

**FIRMAS**

Elaboró:

\*NOMBRE Y FIRMA DEL(LA) CONSEJERO(A) SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCION:

Dr. Armando Andrade Zamarripa

\* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NA de la LGAC correspondiente distinto al director o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano.

NOMBRE Y FIRMA DEL COORDINADOR DE POSGRADO:

Dr. Juan Pablo Correa Ortega

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

Dr. Armando Andrade Zamarripa

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

Dra. Blanca Elena Sánchez Martín

**Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado**

En cumplimiento con el Art. 24 fracción V del Reglamento General de Posgrado, que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: Proponer criterios y mecanismos de selección, permanencia, egreso y titulación de estudiantes para asegurar la eficiencia terminal y la titulación y el Art. 28 fracción IX, atender, asesorar y dar el seguimiento del estudiantado desde su ingreso hasta su titulación.

**TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS**

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## CARTA DE VOTO APROBATORIO

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **TUTOR** designado de la estudiante **IXCHEL MARIELA VELASCO GÁLVEZ** con ID 29682 quien realizó *el trabajo práctico* titulado/a: **DES ESTEREOTIPACIÓN DE CUERPO A PARTIR DEL NO-DISEÑO DE VESTUARIO TEATRAL**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la facción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *ella* pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE  
“Se Lumen Proferre”  
Aguascalientes, Ags., 20 de noviembre de 2025.



Dr. **Ricardo Arturo López León**  
Tutor de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## CARTA DE VOTO APROBATORIO

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martín  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

### P R E S E N T E

Como **ASESORA** designada de la estudiante **IXCHEL MARIELA VELASCO GÁLVEZ** con ID 29682 quien realizó el trabajo práctico titulado: **DES ESTEREOTIPACIÓN DE CUERPO A PARTIR DEL NO -DISEÑO DE VESTUARIO TEATRAL**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la facción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *ella* pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE  
"Se Lumen Proferre"  
Aguascalientes, Ags., noviembre 18 de 2025.



**Mtra. Wendy Hall Fernández**  
Asesora de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

## CARTA DE VOTO APROBATORIO

Dra. en Ling. Blanca Elena Sanz Martin  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

### PRESENTE

Por medio del presente como **ASESORA** designada de la estudiante **IXCHEL MARIELA VELASCO GÁLVEZ** con ID 29682 quien realizó *el trabajo práctico* titulado/a: **DES ESTEREOTIPACIÓN DE CUERPO A PARTIR DEL NO-DISEÑO DE VESTUARIO TEATRAL**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la facción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *ella* pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE  
“Se Lumen Proferre”  
Aguascalientes, Ags., 3 de noviembre de 2025.

  
Mtra. **Marinella Bustamante Morales**  
Asesora de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

## AGRADECIMIENTOS

Este proyecto se sostuvo gracias al acompañamiento, la escucha y el trabajo colectivo de muchas personas que hicieron posible transitar un proceso artístico y académico desde una postura feminista, ética y crítica.

Agradezco profundamente a mi tutor el Dr. Ricardo López, cuya mirada sensible y empática me permitió afinar el rumbo de este trabajo y reconocer la potencia política del diseño de vestuario. A mis asesoras la Mtra. Wendy Hall, por su guía constante, su claridad conceptual y su compromiso con la práctica feminista; y a la Mtra. Marinella Bustamante, por su acompañamiento generoso y sus valiosas observaciones que fortalecieron el trabajo.

A CONACYT, ahora SECIHTI, por el apoyo que hizo posible mi formación de posgrado y por reconocer la importancia de la investigación artística como una vía legítima para transformar nuestras prácticas.

Mi gratitud se extiende al equipo de montaje, la directora, y las actrices que confiaron en este proceso y permitieron que el No-diseño se construyera desde la escucha, el diálogo y la vulnerabilidad compartida. A la Coordinación de la Universidad de las Artes, por abrir el espacio para la implementación del No-diseño.

Finalmente, agradezco a mi familia y a mis amigas, por su sostén afectivo y amoroso. A mi aquelarre, por las conversaciones que nutrieron este camino y por recordarme la importancia de construir desde el cuidado, tanto dentro como fuera de la escena.

Este trabajo es posible gracias a todas y todos ustedes; a sus voces, sus cuerpos y su presencia crítica que siguen impulsando la transformación de nuestras prácticas personales y artísticas.

# ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE TABLAS .....	3
ÍNDICE DE FIGURAS .....	4
RESUMEN .....	5
ABSTRACT .....	6
INTRODUCCIÓN .....	7
CAPÍTULO 1 .....	9
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	9
1.1.1 <i>Objetivo</i> .....	9
1.1.2 <i>Antecedentes: Casos gemelos en torno al diseño de vestuario colaborativo y la ética del cuidado</i> .....	11
1.1.2.1 La colaboración como reorganización del poder creativo .....	11
1.1.2.2 El diseño como práctica ética hacia los cuerpos .....	12
1.1.2.3 El vestuario como interfaz entre cuerpo, espacio y sentido .....	12
1.1.2.4 Afectos, memoria y comunidad en el diseño colaborativo latinoamericano .....	12
1.1.3 <i>Justificación</i> .....	13
1.2 OBJETIVOS DE LA INTERVENCIÓN .....	19
1.3 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA .....	20
1.3.1 <i>¿Cuál es la relevancia del diseño del vestuario escénico y cómo se ve afectado por los factores de producción que le rodean?</i> .....	20
1.3.2 <i>¿Por qué diseñar un vestuario escénico con una perspectiva de género?</i> .....	22
1.3.3 <i>¿Por qué abordar la propuesta del No-diseño con una perspectiva feminista?</i> .....	22
1.3.4 <i>La Ética del Cuidado como punto de partida en los cuestionamientos de mi praxis artística</i> .....	24
1.3.5 <i>Cuerpo hegemónico, moda y estereotipos</i> .....	25
1.3.6 <i>Moda y feminismos</i> .....	27
1.3.7 <i>Voces, cuerpos y memorias, reflexiones de la estancia académica</i> .....	29
CAPÍTULO 2 .....	31
2.1 NO-DISEÑO .....	31
2.2 DISEÑO DE LA INTERVENCIÓN .....	33
2.2.1 <i>Entrevistas</i> .....	33
2.2.2 PROCESOS DE DISEÑO .....	35
2.2.2.1 <i>Investigación</i> .....	36
2.2.2.1.1 <i>Reunión con todo el equipo creativo:</i> .....	36
2.2.2.1.2 <i>Lectura de la obra con actores y actrices:</i> .....	37
2.2.2.1.3 <i>Ánalisis de los personajes con actores y actrices. Identificación del guardarropa:</i> .....	37
2.2.2.1.4 <i>Diálogo constante con actores, actrices y equipo creativo:</i> .....	37
2.2.2.2 <i>Proceso Creativo</i> .....	38
2.2.2.2.1 <i>Adaptación del concepto/propuesta:</i> .....	38
2.2.2.2.2 <i>Bocetar en cuerpos y proporciones reales:</i> .....	39
2.2.2.2.3 <i>Cuestionar si las propuestas están basadas en estereotipos:</i> .....	39
2.2.2.2.4 <i>Selección de materiales. Preguntar alergias, incomodidades, etc.:</i> .....	39
2.2.2.3 <i>Producción</i> .....	40
2.2.2.3.1 <i>Toma de medidas. Registro de tallas:</i> .....	41
2.2.2.3.2 <i>Realización, scouting, compra:</i> .....	41
2.2.2.3.3 <i>Fitting y ajustes:</i> .....	41
2.2.2.3.4 <i>Entrega:</i> .....	41
CAPÍTULO 3 .....	43
3.1 RESULTADOS DE LA INTERVENCIÓN .....	43
3.1.1 <i>Aplicación del No-diseño</i> .....	43
3.1.1.1 <i>Reunión con todo el equipo creativo:</i> .....	44
3.1.1.2 <i>Lectura de la obra con actores y actrices:</i> .....	44

3.1.1.3 Análisis de los personajes con actores y actrices. Identificación del guardarropa: 45	
3.1.1.4 Diálogo constante entre actores, actrices y equipo creativo:.....46	
3.1.1.5 Adaptación del concepto/propuesta: .....46	
3.1.1.6 Bocetar en cuerpos y proporciones reales:.....47	
3.1.1.7 Cuestionar si las propuestas están basadas en estereotipos:.....49	
3.1.1.8 Selección de materiales. Preguntar alergias, incomodidades, etc.:.....49	
3.1.1.9 Toma de medidas. Registro de tallas: .....49	
3.1.1.10 Realización, scouting, compra:.....50	
3.1.1.11 Fitting y ajustes: .....51	
3.1.1.12 Entrega: .....51	
<b>3.1.2 Miedos Para Anormales, el montaje.....52</b>	
3.1.2.1 Narrador – Miedo a envejecer.....54	
3.1.2.2 Carmela.....56	
3.1.2.3 Miedo a los accidentes.....58	
3.1.2.4 Fobia social .....60	
3.1.2.5 Talasofobia.....62	
3.1.2.6 Miedo a la soledad.....64	
3.1.2.7 Miedo a hablar en público.....66	
3.1.2.8 Miedo a dormir .....69	
3.1.2.9 Miedo a que su cuerpo deje de funcionar.....71	
3.1.2.10 Gordofobia .....73	
3.1.2.11 Dismorfia .....75	
3.1.2.12 Miedo a tomar decisiones.....77	
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>80</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>84</b>

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1 FASE DE INVESTIGACIÓN .....	36
TABLA 2 FASE DEL PROCESO CREATIVO .....	38
TABLA 3 FASE DE PRODUCCIÓN .....	40



# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 PALETA DE COLOR.....	53
FIGURA 2 BOCETO - MIEDO A ENVEJECER.....	55
FIGURA 3 ACTOR - MIEDO A ENVEJECER .....	55
FIGURA 4 BOCETO - CARMELA .....	57
FIGURA 5 BOCETO - MIEDO A LOS ACCIDENTES .....	59
FIGURA 6 ACTRIZ - MIEDO A LOS ACCIDENTES, COMEDIANTE .....	59
FIGURA 7 ACTRIZ- MIEDO A LOS ACCIDENTES, CARMELA.....	59
FIGURA 8 BOCETO - FOBIA SOCIAL.....	61
FIGURA 9 ACTRIZ - FOBIA SOCIAL, COMEDIANTE .....	61
FIGURA 10 ACTRIZ - FOBIA SOCIAL, CARMELA.....	61
FIGURA 11 BOCETO - TALASOFOBIA.....	63
FIGURA 12 ACTRIZ - TALASOFOBIA, COMEDIANTE .....	63
FIGURA 13 ACTRIZ - TALASOFOBIA, CARMELA .....	63
FIGURA 14 BOCETO- MIEDO A LA SOLEDAD.....	65
FIGURA 15 BOCETO- MIEDO A HABLAR EN PÚBLICO .....	67
FIGURA 16 ACTRIZ - MIEDO A HABLAR EN PÚBLICO, CARMELA .....	67
FIGURA 17 ACTRIZ – MIEDO A HABLAR EN PÚBLICO,CARMELA EN ROPA INTERIOR.....	68
FIGURA 18 ACTRIZ - MIEDO A HABLAR EN PÚBLICO, COMEDIANTE .....	68
FIGURA 19 BOCETO - MIEDO A DORMIR .....	69
FIGURA 20 ACTRIZ - MIEDO A DORMIR, COMEDIANTE .....	70
FIGURA 21 ACTRIZ - MIEDO A DORMIR, CARMELA .....	70
FIGURA 22 BOCETO - MIEDO A QUE SU CUERPO DEJE DE FUNCIONAR .....	72
FIGURA 23 ACTRIZ - MIEDO A QUE SU CUERPO DEJE DE FUNCIONAR, COMEDIANTE .....	72
FIGURA 24 ACTRIZ - MIEDO A QUE SU CUERPO DEJE DE FUNCIONAR, CARMELA .....	72
FIGURA 25 BOCETO - GORDOFOBIA.....	73
FIGURA 26 ACTRIZ - GORDOFOBIA, COMEDIANTE .....	74
FIGURA 27 ACTRIZ - GORDOFOBIA, CARMELA.....	74
FIGURA 28 BOCETO - DISMORFIA.....	75
FIGURA 29 ACTRIZ - DISMORFIA, COMEDIANTE .....	76
FIGURA 30 ACTRIZ - DISMORFIA, CARMELA.....	76
FIGURA 31 BOCETO - MIEDO A TOMAR DECISIONES .....	77
FIGURA 32 ACTRIZ - MIEDO A TOMAR DECISIONES, COMEDIANTE .....	78
FIGURA 33 ACTRIZ - MIEDO A TOMAR DECISIONES, CARMELA.....	78

## RESUMEN

Este trabajo presenta una intervención de diseño de vestuario teatral que propone la desestereotipación del cuerpo a partir del No-diseño, una metodología construida desde una perspectiva feminista y la ética del cuidado. El proyecto se desarrolla en el contexto del montaje de egreso de la 12<sup>a</sup> generación de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes en Aguascalientes, México: una obra de teatro de calle para diez actrices y un actor. A lo largo del proceso se implementan, analizan y evalúan las etapas del No-diseño como una alternativa crítica frente a los métodos tradicionales de diseño de moda y vestuario, frecuentemente atravesados por lógicas patriarcales que norman y violentan los cuerpos.

La investigación se inscribe en un modelo profesionalizante, articulando reflexión teórica y práctica creativa. En primer lugar, se cuestiona el rol de la diseñadora desde un posicionamiento feminista, identificando los momentos del proceso convencional en los que los cuerpos escénicos son vulnerados, estandarizados o instrumentalizados. En segundo lugar, se realiza un análisis comparativo entre el diseño de moda y el diseño de vestuario teatral para evidenciar cómo ambos han reproducido cánones corporales hegemónicos y relaciones jerárquicas entre creadoras/es y performers. Finalmente, se propone y se lleva a cabo un primer ejercicio práctico del No-diseño, entendido como una vía ética y colaborativa que prioriza el bienestar, la agencia creativa y la diversidad corporal de las y los intérpretes.

Los resultados muestran que el No-diseño favorece relaciones más horizontales entre diseñadora y performers, abre posibilidades para construir vestuarios sensibles al contexto y al cuerpo real, y contribuye a replantear las prácticas del diseño escénico hacia modelos más justos y cuidadosos. De este modo, la investigación aporta un marco conceptual y metodológico emergente para pensar el vestuario teatral desde una ética feminista, proponiendo alternativas que transformen tanto los procesos creativos como las relaciones que se tejen en ellos.

## ABSTRACT

This work presents a costume design intervention that seeks to de-stereotype the body through Non-design, a methodology developed from a feminist perspective and the ethics of care. The project takes place within the graduation production of the 12th cohort of the Theatre Bachelor's Program at the Universidad de las Artes in Aguascalientes, Mexico: a street-theatre performance for ten actresses and one actor. Throughout the process, the stages of Non-design are implemented, analyzed, and evaluated as a critical alternative to traditional methods of fashion and costume design, both of which are often shaped by patriarchal logics that regulate and harm bodies.

The research is situated within a professionalizing master's degree model, integrating theoretical reflection and creative practice. First, the role of the costume designer is questioned from a feminist standpoint, identifying points within the conventional design process where performers' bodies are standardized, constrained, or rendered vulnerable. Second, a comparative analysis between fashion design and theatrical costume design reveals how both fields have historically reproduced hegemonic body ideals and hierarchical dynamics between designers and performers. Finally, the project proposes and carries out an initial practical application of Non-design, understood as an ethical and collaborative approach that prioritizes the well-being, creative agency, and bodily diversity of performers.

The results show that Non-design fosters more horizontal relationships between designers and performers, opens possibilities for creating costumes that are sensitive to real bodies and performance contexts, and helps reimagine scenic design practices toward more just and caring models. In this way, the research offers an emergent conceptual and methodological framework for approaching theatrical costume design from a feminist ethics of care, proposing alternatives that transform both creative processes and the relationships that shape them.

## INTRODUCCIÓN

Este proyecto profesionalizante aborda una propuesta de diseño de vestuario teatral con una perspectiva feminista, la cual será nombrada *No-diseño de vestuario teatral*. El nombrar la propuesta así es para situarse en un lugar en el que se busca deconstruir las prácticas de diseño y acercarse con una perspectiva diferente, en la que los cuerpos no sean vulnerados ni sometidos a estereotipos y cánones de belleza, si no que sus atributos se sitúen en otros lugares más allá de las características físicas.

En el primer capítulo se habla del contexto local y nacional bajo el cual surge la inquietud de cuestionar la práctica artística. Se retoma un recuento de cómo ha sido concebido el cuerpo por el diseño de moda, cómo eso ha influido en el teatro y de qué forma todas esas prácticas fomentan la violencia corporal que se ejerce en el ámbito teatral. Se explica la relevancia e influencia de la *Ética del cuidado* (2013) en este proyecto como eje rector de la propuesta. Se muestra la relación que tiene el concepto del cuerpo hegemónico con la mirada patriarcal, y cómo una mirada feminista ayuda a concebir los cuerpos de una forma diferente. Y se enfatiza en la relevancia de mantener esa mirada a lo largo de la ejecución del proyecto.

En el segundo capítulo se aborda el concepto propuesto de No-diseño de vestuario teatral, narrando cómo se llegó a la estructuración de esta propuesta. Se presentan unos cuadros comparativos, basados en experiencias académicas, personales y empíricas para detectar las diferencias entre los procesos de Diseño de moda, Diseño de vestuario y el No-diseño de vestuario. Planteando paso a paso los procedimientos y estructuras utilizadas generalmente, para dar paso a una forma diferente de abordar el diseño de vestuario.

A lo largo del tercer capítulo se detalla la ejecución del proyecto, cuál fue el montaje escénico seleccionado para la aplicación del proyecto, los pasos implementados con sus aciertos y aspectos a trabajar. Además, se presenta una relación detallada de las piezas obtenidas como resultado de la ejecución, los

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS  
elementos discursivos tomados en cuenta y los beneficios y aciertos de trabajar  
bajo una perspectiva feminista como la Ética del cuidado.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## CAPÍTULO 1

A lo largo del primer capítulo se abordará el contexto bajo el cual se plantea el proyecto, se identifican las necesidades y carencias en el ámbito local para el desempeño de la labor del diseño de vestuario teatral, y los objetivos a alcanzar.

Se hará énfasis en la importancia de que el proyecto se aborde con una perspectiva de género, y cómo la Ética del cuidado ayuda a situar dicha perspectiva, ya que la concepción del cuerpo humano, en general, se ha construido bajo una mirada patriarcal y bajo esta práctica artística y de diseño se busca plantear nuevas perspectivas y posibilidades.

### 1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

#### 1.1.1 Objetivo

Se busca desarrollar una metodología para el diseño y realización de vestuario teatral. Es fundamental reconocer que el proceso creativo para el diseño de vestuario escénico está influenciado por factores que difieren del diseño de indumentaria comercial conocida como *prêt à porter*. El propósito de su creación surge desde perspectivas diversas y su uso se aleja de lo cotidiano. Por lo tanto, resulta crucial identificar estos factores y encontrar soluciones a las problemáticas que conllevan. Mediante este proyecto, se busca profesionalizar y dignificar el quehacer de las y los diseñadores de vestuario teatral, generando un mayor reconocimiento a nuestra labor, lo cual debe reflejarse en mejores condiciones de trabajo y una remuneración adecuada. Esto no solo beneficiará a nivel individual, sino que también se verá reflejado en la calidad de las puestas en escena.

Si bien el diseño de vestuario teatral no es lo mismo que el diseño de moda, sí tiene mucha influencia en su construcción social, que a lo largo de los años ha condicionado y disciplinado a los cuerpos, sobre todo con una distinción de roles de género y una mirada patriarcal muy evidente. A partir del siglo XIX a la mujer se le asignó el valor de representar o indicar la capacidad económica de

su marido y por lo tanto se le forzó a entrar en una dinámica de preocuparse por su aspecto, ornamentarse y procurar la belleza y sensualidad, además de objetivar a la mujer y subordinarla ante el hombre con atuendos pesados, poco prácticos y opresivos; mientras que los varones buscaban practicidad, racionalidad y utilidad. Dichos comportamientos se han venido replicando y normalizando, orillando a los cuerpos a encajar en los discursos y estándares hegemónicos reafirmando estereotipos de género que también se ven representados en escena. (Faccia, 2019).

Entonces, es importante incorporar una perspectiva de género y un cuestionamiento ético en estos procesos creativos. Vemos que los cuerpos en la cotidianidad están sometidos a mucha exigencia y escrutinio y por lo tanto cuando estos cuerpos son puestos sobre un escenario esto se potencia, son cuerpos que se encuentran en un momento de vulnerabilidad. Las actrices y actores han sido formados, en su mayoría, bajo la premisa de que deben poner su cuerpo al servicio del personaje y la escena, deshumanizando y dejando de lado las necesidades personales. Es importante no perder de vista que se trabaja con seres humanos y que no solo se trata de atender las necesidades artísticas y visuales de los proyectos, sino también de trabajar con sensibilidad para no vulnerar o transgredir a las y los performers. Ya que constantemente se plantean propuestas que sexualizan a las mujeres sin justificación, replicando estereotipos y este sistema de disciplinar cuerpos mencionado anteriormente, sin tener en cuenta la diversidad corporal y perpetuando una estética heteronormativa, en la que son exaltados los considerados atributos como la delgadez, un cuerpo curvilíneo, facciones finas con características europeas, en el caso de las mujeres; cuerpos fornidos, estatura alta, tez clara, etc., en el caso de los hombres. Y por otro lado se busca invisibilizar o esconder los considerados defectos como la gordura, la tez morena, estatura baja, facciones con rasgos indígenas, cuerpos femeninos sin curvas o lejanos a la silueta de reloj de arena, cuerpos masculinos sin músculos marcados o siluetas lejanas al triángulo invertido.

Es por ello que este trabajo se propone desde una perspectiva de la ética del cuidado, postura que orilla al creador o creadora a cuestionarse

constantemente su práctica, pero también considerar al otro y la otra, y entender que el bienestar colectivo forma parte del bienestar y progreso individual.

Se hace la propuesta del No-diseño de vestuario teatral como una alternativa de diseño con perspectiva feminista y ética a los procesos de diseño de vestuario, en el que se no se busca complacer la mirada masculina y se cuestiona sobre las necesidades de los y las actrices que interpretan los personajes, además de con ello visibilizar las violencias que atraviesa a la diversidad de cuerpos, aquellos que no entran en la heteronorma y que se alejan del concepto y la exigencia de belleza

### **1.1.2 Antecedentes: Casos gemelos en torno al diseño de vestuario colaborativo y la ética del cuidado**

La revisión de investigaciones previas permite situar este proyecto dentro de una línea de trabajo que concibe el diseño de vestuario como un proceso relacional, ético y corporal. Estos antecedentes funcionan como “casos gemelos” porque comparten preocupaciones metodológicas y políticas con el presente trabajo práctico: la redistribución de responsabilidades dentro del proceso creativo, la centralidad del cuerpo de intérpretes y diseñadores, y la búsqueda de prácticas más cuidadosas dentro del sistema teatral.

#### **1.1.2.1 La colaboración como reorganización del poder creativo**

Brandt (2019) propone una lectura del vestuario como espacio de negociación y no como resultado de decisiones unilaterales. Su estudio demuestra que cuando el diseñador o diseñadora trabaja en diálogo continuo con los cuerpos en escena, el vestuario deja de ser una imposición estética y se convierte en una herramienta que amplifica la agencia del elenco. Este enfoque es especialmente relevante para este proyecto porque describe cómo la colaboración desestabiliza las jerarquías tradicionales y abre posibilidades de creación basadas en la escucha y el cuidado mutuo.

### **1.1.2.2 El diseño como práctica ética hacia los cuerpos**

Flesler (2014) aborda el diseño desde la ética del cuidado, comprendiendo que toda decisión material repercutе sobre personas reales, sus experiencias corporales y sus formas de habitar el mundo. Aunque su trabajo no se centra exclusivamente en el teatro, resulta directamente aplicable a los procesos de vestuario porque evidencia cómo ciertas dinámicas proyectuales pueden reproducir violencia, incomodidad o desigualdades de género. Su propuesta funciona como antecedente gemelo porque concibe el diseño como una acción ética y situada, eje central del planteamiento de este proyecto.

### **1.1.2.3 El vestuario como interfaz entre cuerpo, espacio y sentido**

Para Berardi (2018), el vestuario no existe aislado sino activado en la interacción con el cuerpo que lo porta, con el espacio escénico y con la dramaturgia. Su análisis demuestra que las prendas generan sentidos relacionales, y que su diseño requiere una lectura sensible de los cuerpos implicados. Este antecedente fortalece el marco de este proyecto al subrayar que el vestuario opera como mediador entre corporalidades, narrativas y materialidades, lo que demanda procesos colaborativos que respeten dichas interdependencias.

### **1.1.2.4 Afectos, memoria y comunidad en el diseño colaborativo latinoamericano**

Palacios (2020) examina metodologías de vestuario colaborativo en contextos latinoamericanos, destacando la dimensión afectiva y comunitaria que emerge cuando el proceso se entiende como espacio de construcción colectiva. El vestuario, en estos casos, funciona como archivo sensible, como memoria compartida y como práctica política. Este antecedente es especialmente útil para este proyecto porque demuestra que la colaboración no es solo una técnica, sino una postura ética y estética que redefine la relación entre diseñadores y diseñadoras, intérpretes y audiencia.

Estos cuatro trabajos permiten reconocer una tendencia contemporánea: el diseño de vestuario como práctica situada, colaborativa y éticamente responsable. Todos proponen metodologías donde el cuerpo y las relaciones que lo atraviesan son el centro del proceso creativo. Su análisis conjunto construye el marco necesario para comprender el caso abordado en este proyecto como parte de un movimiento más amplio que cuestiona las lógicas jerárquicas del teatro y propone una forma de diseñar desde el cuidado, la reciprocidad y la conversación entre cuerpos.

### 1.1.3 Justificación

A lo largo de la existencia humana el objetivo y la intención de vestir el cuerpo ha ido evolucionando, definitivamente ha sido un reflejo sociocultural de las necesidades e intereses de cada época histórica, y aunque en ocasiones a la moda y la indumentaria se le atribuyen adjetivos que demeritan su importancia y la banalizan, la realidad es que dice mucho de lo que se es, del lugar en el que se vive y del mismo comportamiento humano. Tomando en cuenta que el teatro es un reflejo de la vida misma, lo que los personajes vistan también reflejará las condiciones de la vida misma.

En el teatro un elemento con el que constantemente se está trabajando es la *poética*, que hace referencia a los principios, reglas y conceptos que estructuran la creación y apreciación del hecho teatral, digamos que es el conjunto de ideas que definen cómo se construye y cómo debe funcionar una obra de teatro. El primero en acuñar este término fue Aristóteles en su libro *Poética*, en el que analiza la tragedia griega y establece elementos fundamentales de la dramaturgia, lo que posteriormente se seguirá tomando en cuenta y será nombrado como “estructura aristotélica”. En la modernidad han existido distintos autores que proponen su propia *poética* dando prioridad a distintos elementos del teatro como por ejemplo Bertolt Brecht (2014) con sus distanciamientos y saltos temporales; Antonin Artaud (2001) que se enfoca más en lo visceral y sensorial, más que en el propio texto; Konstantín Stanislavski (2003) que busca la verdad en escena y se enfoca en el trabajo interno del

actor/actriz; Jerzy Grotovski (2002) quien da mayor importancia a la relación del actor/actriz con el espectador(a) que la escenografía o el texto mismo; o Peter Brook (2010) quien reflexiona sobre la relación del actor/actriz, el espectador(a) y el espacio.

Es por ello que el vestuario es uno de los elementos escénicos primordiales para la narrativa visual de un proyecto escénico, su presencia y/o ausencia ayuda a construir la poética que se propone, además, complementa los mensajes verbales y no verbales que el montaje contenga.

La escenografía, la iluminación y el vestuario forman parte de la plástica teatral, y a pesar de que los tres elementos son importantes, tienden a jerarquizarse, teniendo mayor relevancia la escenografía, dejando en segundo plano el vestuario y la iluminación, que, según mi experiencia, alternan su importancia dependiendo de la visión del director o directora. Aunque la mayoría de las personas hacedoras de teatro son conscientes de la importancia del diseño de vestuario, la profesionalización de las creadoras y creadores de vestuario es, en ocasiones, precaria y poco relevante en el ámbito artístico. Muchas de las diseñadoras y diseñadores de vestuario tienen una formación inicial diferente, por ejemplo, en escenografía, para posteriormente participar en el diseño y realización de vestuario. De igual manera quienes inician su formación en el diseño de moda se ven en la necesidad de acercarse al diseño de vestuario como algo más empírico y descubrir que tiene otras implicaciones que distan mucho de los procesos de diseño de una colección *prêt à porter*, o del trabajo como diseñadora y diseñador en una empresa local; en algunos planes de estudio en las carreras de diseño de moda plantean el diseño de vestuario como una materia en la currícula, pero otros ni siquiera lo consideran.

En la Ciudad de México la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) perteneciente al INBAL oferta la Licenciatura en escenografía con cuatro orientaciones diferentes: escenografía, vestuario, iluminación y producción. Siendo la única Licenciatura a nivel nacional especializada en diseño de vestuario. La Universidad Anáhuac culminó en mayo del 2025, el primer Diplomado de Escenografía y Vestuario Teatral en la Facultad de Diseño. Y en

CENTRO | Diseño, cine y televisión, como Posgrado, se ofrece la especialidad en Diseño Escénico.

Todas las alternativas de profesionalización en dicha disciplina se encuentran en la capital de país, y cuando se oferta algún taller en los estados, la mayoría, carecen de los contextos reales de cómo se produce el teatro en los estados, se habla de presupuestos irreales y condiciones inexistentes en el interior de la república. En Aguascalientes, las producciones locales la mayoría de las veces se llevan a cabo de forma independiente con autogestión por parte de las compañías y cuando se tienen presupuestos asegurados es porque se cuenta con el recurso de alguna convocatoria de Gobierno del Estado o de la Secretaría de Cultura, por lo que, aunque el presupuesto esté asegurado, siempre es limitado; por otro lado contar con el apoyo de una convocatoria, si bien resuelve parte de las necesidades financieras, somete a las compañías a ceñirse a los tiempos institucionales, los cuales casi siempre son cortos y demandantes.

La actividad teatral en los estados y particularmente en Aguascalientes, ha tenido un crecimiento exponencial, se cuenta con dos universidades que ofertan a nivel profesional una licenciatura relacionada al quehacer teatral: la Universidad Autónoma de Aguascalientes con la Licenciatura en Actuación, y la Universidad de las Artes con la Licenciatura en Teatro. Generando con ello una profesionalización de actores y actrices en cantidad considerable cada año. También, existe un gran número de grupos y compañías independientes que desarrollan montajes teatrales, además de los proyectos que se gestionan a través de las instituciones públicas. Pero, todo este crecimiento no se ha visto reflejado en el área de producción, quienes siguen desarrollándose empíricamente e inclusive, muchas veces, no cuentan con el reconocimiento como creadores y creadoras, ya que en ocasiones se les reconoce únicamente como realizadores, a pesar de que, en muchos casos, terminan realizando todo un proceso de investigación y diseño sin darse cuenta.

De ahí parte la pertinencia de un proyecto para desarrollar una metodología para el diseño y realización de vestuario teatral, en la que se puedan

abordar las particularidades que la mirada centralista de la producción artística no toma en cuenta, así como la necesidad de una perspectiva de género en el desempeño de este quehacer y que se aleje de perpetuar prácticas violentas, jerárquicas y autoritarias dentro del quehacer teatral, en donde es el director o directora quienes tienen la última palabra, además de cosificar a las y los performers, ignorando que no dejan de ser seres humanos y humanas, y aunque representen un personaje, sus necesidades también deben ser consideradas. Todo esto a través de un cuestionamiento ético en el que los y las creadoras se planteen cómo abordan y cuidan los distintos cuerpos que se visten, sin trasgredir a las y los ejecutantes sin afectar la carga simbólica en la narrativa visual de la propuesta de vestuario y del montaje en general.

A pesar de que los procesos creativos tienden a ser más libres, es importante sistematizarlos y documentarlos para facilitar su desarrollo, una vez que se conoce el camino, es más fácil salirse de él y experimentar. Se vuelve imprescindible cuestionarse la forma tradicional de diseño, desde lo impuesto por el Diseño de Modas, hasta las formas de diseñar vestuario teatral. Analizar cómo se abordan los personajes y cómo se piensan los cuerpos, qué se les exige a los actores y actrices, y hasta dónde se les toma en cuenta durante el proceso. Dicha forma tradicional en la que impera mantener la heteronormatividad de los cuerpos y la diversidad de cuerpos es invisibilizada. Y en la que se busca meter a la sociedad en moldes y que todo mundo encaje en ellos, como mencionan Taña Escobar y Silvana Amoroso (2019):

“...la moda se caracteriza por ser un fenómeno de naturaleza social pues no sería factible sin sociedad ni grupo, así lo afirma Köing (1972) al situarla dentro de un conjunto de formas de comportamiento reguladas por un sistema específico de regulación social que se impone (Martínez Barreiro, 1998; Erner 2010; Bur, 2013). Según Bur (2013), la moda, no sólo refleja el estilo de una época, sino las opiniones dominantes, actitudes y valores de una sociedad”. (p.120)

Por lo que no se debería seguir manteniendo o replicando dichos valores y opiniones en los que, hoy en día, se enaltecen ciertos tipos de cuerpo, y que se somete a la sociedad a regular sus cuerpos dentro de los cánones de belleza,

se debería dejar de objetivar el cuerpo y comprender que es la herramienta con la que contamos como seres humanos y humanas, y que cuenta con características tan variables como personas en el mundo. A pesar de que en la actualidad existen movimientos como el *body positive* que fomentan cambiar la actitud y percepción hacia los cuerpos, la sociedad aún está lejos de dejar de discriminar y violentar las diferencias corporales.

Entonces, así como los cuerpos son violentados en la cotidianeidad por sus características físicas, también ocurre en escena, e incluso se potencia, por lo tanto, se busca visibilizar las violencias que los cuerpos sufren en escena, la falta de diversidad o la estereotipación de estos es una violencia que se ha ejercido a lo largo de la academia en el teatro y que se sigue reproduciendo generación tras generación. Por ejemplo, las escuelas desde sus audiciones y exámenes de ingreso tienen una tendencia clara a aceptar cuerpos delgados que encajan con ciertos estereotipos de belleza, y en caso de aceptar personas con cuerpos diversos, se ven sujetas a escuchar constantemente comentarios acerca de su físico, y recibir mayor exigencia en las materias de prácticas corporales, como si sus características físicas implicaran limitaciones en su desempeño físico e incluso actoral. Basta con caminar por los pasillos, o asistir a los exámenes de egreso, para darse cuenta del bajo porcentaje de personas estudiantes de Teatro o Actuación que poseen un cuerpo diverso, lejos de los estándares hegemónicos. Por otro lado, muchas veces la asignación de roles en el reparto se limita a que un actor/actriz tenga cierta complexión, esto le va a llevar a interpretar personajes que den el “tipo” ya sea para protagonistas, personajes cómicos, personajes incidentales, o personajes cliché; me ha tocado presenciar cómo se les exige a los actores y actrices (sobre todo actrices) que bajen de peso por el tipo de vestuario que deberán usar como corsés o prendas de época, y que para el director o directora los cuerpos grandes no se verían bien usando dichas prendas. Pienso, que es importante dar cabida a los cuerpos de que no entran en la heteronormatividad, ya que desde ahí también se construye la realidad, y puede ayudar a construir una sociedad más tolerante y menos violenta hacia las diferencias

Asumiéndome como una persona creadora-feminista, me interesa reflexionar a través de la empatía y el cuestionamiento. Considero urgente dinamitar algunas prácticas para empezar a formar otro camino, otras formas de pensar y concebir el mundo.

Por otro lado, es importante replantearse los procesos del diseño de indumentaria que no apueste a los estereotipos y que se permita explorar desde otros lugares. Voltar a ver a los grandes referentes es útil para aprender, pero no para replicar formas ni procesos. Es necesario empezar a crear nuevos referentes y sumarse a lo que ya se ha venido trabajando y proponiendo acerca de la diversidad de cuerpos. Es urgente que el teatro cada vez más se vea atravesado por una perspectiva feminista, donde se puedan generar espacios seguros, empáticos y cuidado, para potenciar una creación libre, en diálogo y comunitaria.

¿Por qué estructurar un proceso de diseño? Es reconocido que los procesos de diseño, aunque en ocasiones subjetivos, pueden verse beneficiados si se estructuran. El diseño en general puede verse relacionado con un método fiable de investigación, ya que se requiere de un enfoque estructurado y sistemático para la resolución de un problema. De igual manera se necesita la recopilación de información, con mayor razón en el diseño de vestuario es indispensable realizar una exhaustiva investigación de diversos factores de la dramaturgia que se llevará a la escena. Los resultados se someten a prueba, en el caso del diseño de vestuario, generalmente se realizan pruebas de las propuestas para ver su viabilidad tanto en el uso de las prendas como en la transmisión del discurso planteado, realizándose los ajustes necesarios para generar una mejora e implementar la propuesta más adecuada. Entonces, la creación de una metodología de diseño se ve sustentada por todo ese conocimiento previo, que puede generar resultados más efectivos y exitosos.

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## 1.2 OBJETIVOS DE LA INTERVENCIÓN

### General

Llevar a cabo el proceso de diseño y realización de vestuario para el montaje de egreso de la 12va generación de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Artes. El cual consiste en un montaje de Teatro de calle para 10 actrices y un actor, en donde se aplicará las etapas propuestas para el No-diseño.

### Específicos

Cuestionar mi desempeño como diseñadora de vestuario bajo una perspectiva feminista.

Realizar un análisis comparativo entre los procesos de diseño de moda y diseño de vestuario teatral.

Identificar los pasos de diseño en los que los cuerpos son vulnerados y/o violentados, para realizar una propuesta más ética que evite dicha vulneración.

Realizar la propuesta del No-diseño de vestuario teatral.

Realizar el primer acercamiento práctico de la propuesta del No-diseño de vestuario teatral.

## 1.3 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

### 1.3.1 ¿Cuál es la relevancia del diseño del vestuario escénico y cómo se ve afectado por los factores de producción que le rodean?

Se sabe que, en sus inicios, el vestuario que los actores y actrices llevaban en los montajes escénicos, estaban muy relacionados con la cotidianidad y con replicar lo que la gente usaba en las calles. Con el paso del tiempo, el vestuario fue tomando mayor peso y adquiriendo mayor carga simbólica en todo el mensaje de la obra, ya no se buscaba únicamente vestir al personaje de la ficción como lo haría alguien en la realidad, ahora se busca que el vestuario también cuente una historia por sí mismo. Como menciona Zapata (2013), los seres humanos en la vida cotidiana tenemos muchas opciones para vestirnos, pero el personaje únicamente tiene un cambio de ropa para mostrarse y reflejar quién es.

Poco a poco el vestuario escénico fue adquiriendo importancia y los mismos teóricos del teatro empezaron a hablar de él, junto con los otros elementos de producción. Stanislavski en su libro *Ética y Disciplina* (1994) menciona la relevancia que tiene el vestuario para el trabajo de los actores y actrices en la creación de un personaje, cómo es que el vestuario termina siendo parte del constructo que ellos y ellas crean a lo largo de su investigación y experimentación creativa. Para el mismo autor, la preparación previa de los actores y actrices es indispensable, y el vestirse forma parte de ese acto cercano a un ritual. Según la concepción de Gordon Graig (2019), los elementos que estén presentes en la escena deben tener un significado mayor, que ayuden a construir toda la poética del montaje y no solamente sean ornamentos, además de que ayudan a trascender la realidad, compartiendo el discurso de una forma más subjetiva.

Según Patrice Pavis, el vestuario escénico constituye un signo teatral complejo integrado en el conjunto del sistema semiótico del espectáculo. Su función no se limita a vestir al actor y la actriz, sino que produce significaciones que aportan información sobre la identidad, la condición social, la temporalidad y la psicología del personaje. De acuerdo con Pavis (1998), el vestuario opera

como un código cultural que permite al público interpretar la posición del personaje dentro de la ficción, revelando su pertenencia sociocultural y su relación con el entorno dramático. Además, Pavis (2000) destaca que el vestuario actúa directamente sobre el cuerpo del actor y la actriz: modifica su presencia física, condiciona su gestualidad e influye en la construcción del personaje. Desde esta perspectiva, el traje no solo representa, sino que transforma el cuerpo escénico y participa activamente en la dramaturgia del espectáculo. Por ello, el vestuario debe entenderse como parte integral de la estética y de la lectura que la puesta en escena realiza del texto o de la propuesta teatral.

A pesar de que el reconocer la importancia de una concepción minuciosa del vestuario ya lleva varios años recorridos, se vuelve complicado en diferentes contextos, ya que cuando el presupuesto que se tiene destinado no es suficiente, se consideran otras prioridades como el sueldo de los actores y actrices, que el trabajo de los y las diseñadoras; y cuando el presupuesto sí facilita la inversión en los elementos de producción, los mismos directores y directoras desconocen el proceso y los tiempos indicados para la realización de dichos elementos.

Así como en el origen de los diseñadores de moda, la mayoría de los diseñadores de vestuario escénico eran hombres, a pesar de que las tareas de corte y confección, al igual que otras tareas manuales y caseras, estaban reservadas para las mujeres. Hoy en día siguen siendo hombres los que figuran más como diseñadores de vestuario y las mujeres se quedan como realizadoras o costureras. Según la *Secretaría de Economía*, a través de su portal Data México, el 60.9% de la fuerza laboral de los y las diseñadoras de moda y vestuario son mujeres, mientras que los hombres abarcan el 39.1%. Y aunque no se conocen datos estadísticos sobre las mujeres en puestos de liderazgo o dirección creativa en la industria, *El Economista* publicó en 2023 que sólo el 38% de los puestos de alta dirección estaban a cargo de mujeres, por lo que podemos inferir que en la industria del diseño de vestuario las cifras no favorecerán a las mujeres como en el resto de las industrias en el país.

### 1.3.2 ¿Por qué diseñar un vestuario escénico con una perspectiva de género?

El quehacer artístico ya se ha cuestionado desde una mirada feminista, y la creación del vestuario escénico no puede quedarse atrás, considerando que es con seres humanos con quien se trabaja, Francesca Gallardo (2024) menciona que “[e]l feminismo es una ética y como tal una propuesta civilizatoria distinta, una transformación de todas las relaciones que el ser humano es capaz de producir.” (p. 25) Por lo tanto, se vuelve imprescindible los cuestionamientos éticos desde esta perspectiva.

El teatro es un arte colectivo en el que distintas disciplinas se ven involucradas y conviven entre sí, que, si bien existen distintos roles y cada uno se desempeña desde lugares muy distintos, al final del montaje deben dialogar entre sí. La ética del cuidado de Carol Gilligan (2013) plantea que la capacidad del *cuidado* debería estar instaurada en cada individuo sin distinción de género y que su aplicación generaría un convivio más respetuoso, empático e incluyente. El arte influye en la sociedad, y en muchas ocasiones colabora a la generación de estas mejores convivencias, pero sería irónico que desde su misma creación no se trabaje con esa postura y que las y los mismos artistas no se vieran beneficiados a nivel personal de ello. Es por esto que, el presente proyecto se ve atravesado desde muchas aristas y una necesidad personal de ser abordada con una perspectiva de género.

### 1.3.3 ¿Por qué abordar la propuesta del No-diseño con una perspectiva feminista?

El feminismo, entendido como un movimiento político, social y epistemológico, constituye una herramienta fundamental para cuestionar los sistemas de poder patriarcales y generar prácticas de creación más justas, inclusivas y situadas. En el ámbito artístico, el feminismo ha abierto espacios para repensar los procesos creativos, las jerarquías de producción y las formas de representación del cuerpo, visibilizando cómo la cultura también reproduce desigualdades de género, clase, raza y corporalidad.

De acuerdo con Simone de Beauvoir, “no se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir, 1949/2005, p. 330), frase que marca un punto de partida para comprender que las identidades de género no son esencias naturales, sino construcciones históricas y culturales. Trasladado al diseño de vestuario, esto implica que los trajes no son elementos neutrales, sino que participan en la configuración de imaginarios corporales y de género. Un vestuario diseñado desde una perspectiva feminista debe entonces problematizar y subvertir las representaciones normativas, evitando reproducir estereotipos de belleza, feminidad o masculinidad. Aunque en el teatro se trabaje con símbolos que deben ser comprendidos por el espectador, se debe encontrar esa delgada línea en la que el significante no estereotipe y el significado siga siendo comprensible y no confunda al espectador.

En este sentido, el feminismo de la diferencia y de la interseccionalidad aporta marcos de análisis imprescindibles. Autoras como Bell Hooks señalan que el feminismo debe pensarse no solo desde la lucha contra el sexism, sino también desde la atención a la diversidad de experiencias corporales atravesadas por la raza, la clase y la orientación sexual: “El feminismo es para todo el mundo” (Hooks, 2000, p. ix). Aplicado al vestuario teatral, esto significa diseñar para cuerpos plurales, reconociendo la multiplicidad de formas, tallas y expresividades como un valor estético y político.

El feminismo también implica repensar los procesos de producción artística. Autoras como Rosi Braidotti (2004) proponen que la práctica feminista en el arte se caracteriza por la construcción de procesos colectivos y situados, donde la autoría se descentraliza en favor de dinámicas colaborativas. Dando pie a la propuesta de transformar el diseño de vestuario en un proceso colaborativo, donde las decisiones no recaen en una sola sujeta creadora, sino que se construyen a partir del diálogo con los actores, actrices y el equipo escénico.

En el marco de un proyecto de vestuario teatral con perspectiva feminista, el diseño no se entiende únicamente como un ejercicio técnico o estético, sino como una práctica política que busca subvertir representaciones normativas de

género y corporalidad en escena, para con ello visibilizar y valorar la diversidad corporal como parte de la riqueza expresiva del teatro. Así como favorecer la participación activa y la voz de los y las actrices en el proceso de creación, empezando por cuestionar las jerarquías de poder dentro de la práctica teatral, proponiendo un modelo de trabajo horizontal y de cuidado mutuo.

#### **1.3.4 La Ética del Cuidado como punto de partida en los cuestionamientos de mi praxis artística**

La ética del cuidado, propuesta por Carol Gilligan (1982), constituye una de las aportaciones más significativas del pensamiento feminista contemporáneo. Surge como crítica a los modelos morales dominantes, especialmente al enfoque de Lawrence Kohlberg, que priorizaban principios abstractos de justicia y autonomía individual. Gilligan plantea que existe otra forma de razonamiento moral, vinculada a la responsabilidad, la atención a las relaciones y la consideración de las necesidades concretas de los otros. Para ella, el cuidado no es una categoría secundaria, sino una forma ética fundamental que reconoce la interdependencia entre las y los sujetos.

Gilligan afirma que la ética del cuidado se centra en las responsabilidades más allá de los derechos, y en la interconexión más allá de la independencia (1982). Esta perspectiva cuestiona la tradición patriarcal que ha privilegiado la abstracción, la universalidad y la neutralidad, invisibilizando las experiencias situadas, los cuerpos y las diferencias. La ética del cuidado propone valorar la escucha activa, la empatía y la reciprocidad, aspectos que resultan especialmente pertinentes cuando hablamos de procesos creativos colectivos.

En el ámbito del diseño de vestuario teatral, la aplicación de la ética del cuidado implica desplazar la noción del diseñador o diseñadora como figura autoral y jerárquica hacia un rol facilitador y comunitario, que reconoce y responde a las necesidades de los y las performers (hecho que bien podría escalarse a la dirección y otras áreas de producción en un montaje escénico). Tal como señala Joan Tronto, continuadora de Gilligan, “cuidar es una actividad genérica de la especie que incluye todo lo que hacemos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo” (Tronto, 1993, p. 103, traducción propia). En

este sentido, el vestuario no se concibe solo como un producto estético, sino como un espacio de acompañamiento sensible, donde las decisiones de diseño atienden tanto a la diversidad corporal como a las condiciones de confort y expresión de cada actor y actriz.

La ética del cuidado resulta también fundamental para una perspectiva feminista en el diseño, pues desplaza el paradigma productivista y normativo hacia un proceso de creación horizontal e inclusivo. Siguiendo a Gilligan, el cuidado no es simplemente “un rasgo femenino”, sino una práctica política y cultural que busca transformar las relaciones de poder y cuestionar los modelos dominantes de subjetividad (Gilligan, 2011). En este marco, la inclusión de la diversidad corporal, el cuestionamiento de cómo se conciben los cuerpos, y el distanciamiento de estereotipos en el diseño de vestuario teatral constituye un acto de reconocimiento ético y político, donde la materialidad de los trajes se ajusta a los cuerpos reales y a sus distintas formas de habitar la escena.

El concepto de cuerpo hegémónico proviene de las teorías feministas y de los estudios críticos del cuerpo, y hace referencia a la configuración social del cuerpo ideal bajo los valores dominantes de una época: juventud, delgadez, blancura, capacidad, heteronormatividad. Este ideal se legitima a través de los medios, la publicidad y, de manera significativa, la moda.

### **1.3.5 Cuerpo hegémónico, moda y estereotipos**

Walter Lippmann introdujo el concepto de estereotipo en su obra *La opinión pública* (1922) para explicar cómo las personas construyen imágenes mentales simplificadas de la realidad social. Según Lippmann, los estereotipos funcionan como “atajos cognitivos” que nos permiten interpretar el mundo de manera rápida, pero a costa de la precisión y la comprensión profunda. Estas representaciones, que él llama “imágenes en nuestra cabeza”, no reflejan necesariamente la realidad, sino una versión filtrada por la cultura, los medios y las experiencias colectivas. En el contexto de la moda, esta noción ayuda a entender cómo se crean y reproducen ideas fijas sobre los cuerpos, la belleza o

el género, que orientan nuestras percepciones y juicios sociales sin que seamos plenamente conscientes de ello.

La teoría de los estereotipos de Lippmann puede aplicarse directamente al análisis de la moda y los medios de comunicación, ya que ambos funcionan como sistemas productores de imágenes que moldean la percepción social del cuerpo. Los medios difunden constantemente representaciones idealizadas de belleza y éxito, que se convierten en las “imágenes en la cabeza” de las que habla Lippmann (2003). Así, la industria de la moda no solo viste cuerpos, sino que también fabrica significados y jerarquías simbólicas: determina qué cuerpos son visibles, deseables o válidos dentro del imaginario colectivo. Este proceso de repetición mediática refuerza estereotipos sobre el género, la juventud, la delgadez y la blancura, limitando la diversidad y consolidando un modelo hegemónico de belleza.

El concepto de cuerpo hegemónico surge de las teorías feministas y sociológicas que reconocen que el cuerpo no es natural, sino una construcción social y simbólica, el cuerpo, a lo largo de los años ha sido colonizado. El diseño de modas, como práctica cultural y estética, no solo produce objetos de vestimenta, sino que también construye imaginarios corporales. Desde sus orígenes industriales y mediáticos, la moda ha estado estrechamente vinculada con la idea del cuerpo hegemónico: un cuerpo que funciona como modelo de belleza, salud y deseo, y que al mismo tiempo excluye o invisibiliza otras corporalidades.

El diseño de modas ha estudiado el cuerpo, y ha utilizado ese conocimiento para visualmente generar siluetas que encajen con los estereotipos de belleza que rigen en el momento. La moda estandariza, regula y disciplina; desde el hecho de basarse en tablas de medidas, se asume que los cuerpos encajan en esos estándares y excluyen a los que no encajan, las tiendas de prendas prêt à porter ofrecen un rango de tallas limitado, discriminando con ello a las tallas XXL o X XS, incluso se ofrecen prendas “unitalla”, cuando en realidad solo abarcan tallas que entran en el canon de belleza. Al producir y reproducir dichas siluetas, colores, texturas y códigos de vestimenta, la moda

aporta a la jerarquización social y materializa dicha jerarquización sobre el cuerpo. Cabe aclarar que la moda no solo aporta a disciplinar a la sociedad, sino que también, en algunos casos, da la oportunidad de generar pertenencia, individualidad y expresión. Siendo esto último a lo que se apuesta en este proyecto, proporcionar esas características sin excluir o discriminar, ni cosificar los cuerpos. Donde la diversidad corporal se reconozca como potencia estética al ser un territorio de expresión y autonomía. Sin priorizar la apariencia visual sobre el bienestar o la funcionalidad del cuerpo real.

### 1.3.6 Moda y feminismos

La relación entre la moda y el feminismo ha sido históricamente ambivalente y conflictiva. Por un lado, la moda se ha visto como una herramienta de opresión y control sobre el cuerpo femenino, asociada a la superficialidad, el consumo y la objetualización. Por otro, se reconoce su potencial como espacio de expresión, identidad y resistencia. La moda, como práctica cultural, no puede entenderse únicamente desde la estética: es también una forma de discurso social, una manera de inscribir el poder, el deseo y la identidad en el cuerpo.

Hablando de la moda como control del cuerpo femenino, se puede ver que, durante siglos, las normas de vestir han sido utilizadas para regular la conducta y la visibilidad de las mujeres. En el siglo XIX, el corsé simbolizaba la domesticación del cuerpo femenino: ajustado, rígido y moldeado según los ideales patriarcales. En el siglo XX, la moda de masas reforzó el ideal de la belleza normativa (blanca, delgada y joven) como requisito para la aceptación social. El feminismo de la segunda ola (décadas de 1960–70) denunció cómo la moda servía para reproducir estereotipos de género y someter a las mujeres a la mirada masculina. Sin embargo, desde los años 80, las corrientes posfeministas y queer comenzaron a reappropriarse de la moda como un lenguaje político y performativo, capaz de trastocar los códigos de género. Favoreciendo con ello, la moda como forma de expresión.

En las últimas décadas, diversas autoras feministas han reinterpretado la moda como una forma de autonomía y empoderamiento.

Entonces, el género es una de las categorías sociales que reglamenta y condiciona los modos de vestir, con el objetivo de reforzar y reproducir ciertos supuestos culturales sobre lo masculino y lo femenino. En consecuencia, el estudio de las prácticas vestimentarias desde una perspectiva sociológica y de género, permite develar cómo se expresan ciertas ideas, prescripciones y valoraciones que suelen ser asignadas a mujeres y a varones. (Faccia, 2019, p. 38)

Vestirse puede ser un acto político cuando implica reivindicar la libertad sobre el propio cuerpo, o cuando se usa la estética para cuestionar los límites entre lo masculino y lo femenino. El cuerpo vestido no solo es objeto de la mirada, sino sujeto de creación y de discurso. La moda, en este sentido, puede funcionar como un lenguaje del yo colectivo, donde se articulan experiencias, memorias y resistencias.

Las prácticas de diseño con perspectiva feminista, como este proyecto, buscan, buscamos, romper la lógica jerárquica y excluyente del sistema moda, promoviendo procesos más colaborativos, sostenibles y éticos, en donde se cuestione el ideal de belleza único e incluir distintos cuerpos y capacidades; se genere una producción ética, repensando las cadenas de trabajo y las condiciones de las trabajadoras; donde se le dé voz a los y las usuarias (en el caso del teatro a las y los performers) en el proceso creativo; criticar al consumo, apostando por la durabilidad, el reciclaje y la resignificación de la prenda; y usar la vestimenta como vehículo de crítica social, memoria o denuncia.

Desde el arte y el teatro, estas ideas se traducen en un diseño de vestuario que cuida, acompaña y potencia el cuerpo de los y las performers, en lugar de disciplinarlo o uniformarlo.

El feminismo en la moda no busca eliminar la estética, sino politizarla. Propone una práctica donde la belleza deja de ser imposición y se convierte en experiencia plural, sensible y situada. El vestir feminista no responde a tendencias, sino a relaciones de sentido, comunidad y afecto.

### 1.3.7 Voces, cuerpos y memorias, reflexiones de la estancia académica

Como parte del proceso de la Maestría realicé una estancia académica en la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica y en la Universidad Nacional de Costa Rica, bajo la asesoría de la Mtra. Wendy Hall Fernández. Dentro de las actividades realizadas fue una serie de entrevistas a los actores y actrices de la Compañía Nacional de Teatro, acerca de sus sentires y experiencias con respecto al vestuario a lo largo de su trayectoria.

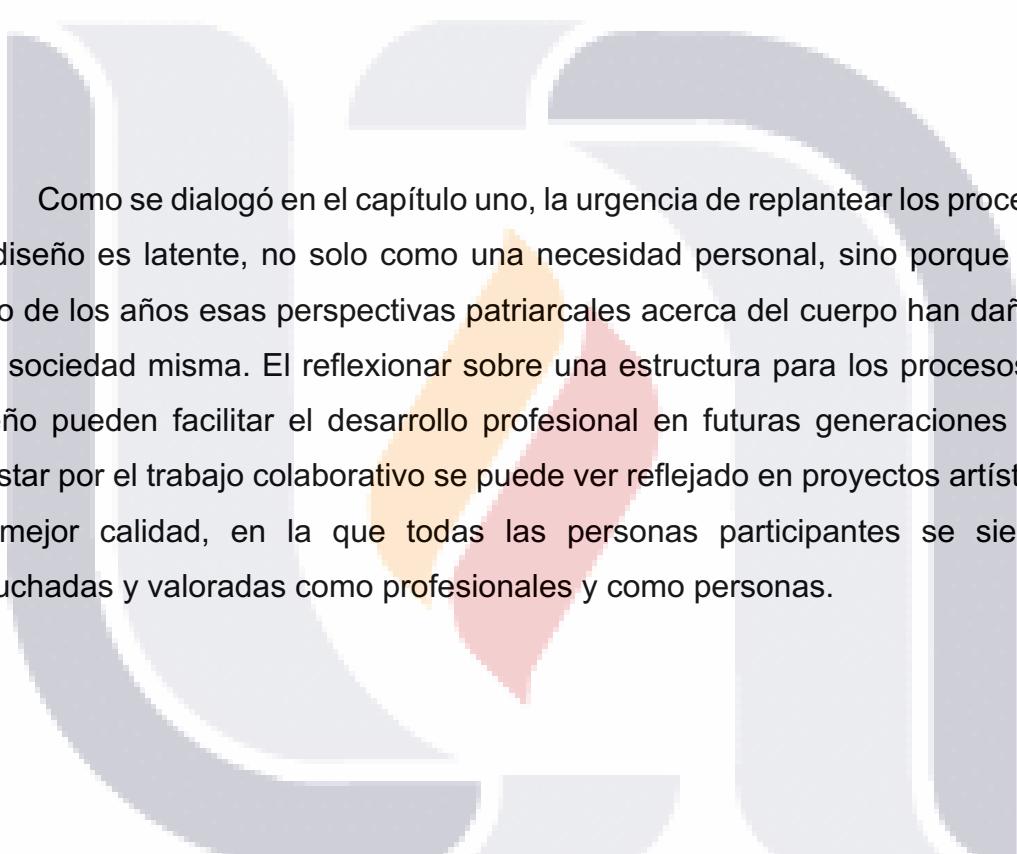
En las entrevistas constaté que se ha normalizado transgredir los cuerpos de los actores y actrices. Muchas y muchos de ellos se han visto forzados a vestir con prendas de talla más chicas o más grandes, prendas demasiado pesadas impidiendo su movimiento, incluso prendas que afectan sus necesidades fisiológicas como la respiración, zapatas varias tallas más pequeñas o compartir vestuarios y pelucas con otros performers, siendo elementos muy personales. Y su responsabilidad y obligación como ejecutantes ha sido portar esas prendas a pesar de las incomodidades. Algunos y algunas hablaban desde la resignación, desde la aceptación de que eso es lo que toca hacer si se quieren dedicar a esta profesión. Repito, se ha normalizado la violencia hacia esos cuerpos y esas personas.

Hubo narraciones en las que cuentan cómo no son considerados y consideradas en la toma de decisiones al respecto al vestuario, al grado de haber tenido experiencias en las que desconocen qué vestuario llevará su personaje hasta el momento de la entrega de este. También mencionaron cómo la mayoría se han sentido encasillados y encasilladas por su aspecto físico, recibiendo invitación para interpretar personajes similares una y otra vez.

Es triste darse cuenta de que, los mismos actores y actrices son conscientes del aporte que tiene el vestuario en su creación de personaje y desarrollo profesional, todos y todas afirmaron que un buen vestuario, pensado adecuadamente para la ejecución en escena, suma favorablemente en su desempeño actoral. Y a pesar de eso muchos directores, directoras, los y las mismas diseñadoras, seguimos dejando de lado la opinión de los y las

performers, siendo que construir en conjunto puede ayudar a obtener mejores resultados.

A pesar de ser actores y actrices de un país distinto al mío, me doy cuenta de que las prácticas, por lo menos en América Latina, están muy homogeneizadas, que atravesamos por los mismos pesares y compartimos las áreas de oportunidad. Con esta experiencia confirmo la urgencia del cuestionamiento hacia mi proceder como diseñadora de vestuario teatral.



Como se dialogó en el capítulo uno, la urgencia de replantear los procesos de diseño es latente, no solo como una necesidad personal, sino porque a lo largo de los años esas perspectivas patriarcales acerca del cuerpo han dañado a la sociedad misma. El reflexionar sobre una estructura para los procesos de diseño pueden facilitar el desarrollo profesional en futuras generaciones y el apostar por el trabajo colaborativo se puede ver reflejado en proyectos artísticos de mejor calidad, en la que todas las personas participantes se sientan escuchadas y valoradas como profesionales y como personas.

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## CAPÍTULO 2

Dentro de este capítulo se menciona cómo se llegó a la propuesta del No-diseño de vestuario. Se hablará de las reflexiones y cuestionamientos que aterrizaron al proyecto como una propuesta de diseño con perspectiva feminista.

Se puntuiza en los pasos propuestos para el proyecto a través de una comparación con los procesos de diseño de moda y diseño de vestuario teatral, los cuales se plantean en tres fases diferentes.

### 2.1 NO-DISEÑO

El No-Diseño de vestuario teatral surge como una propuesta de diseño con una perspectiva feminista. El nombrarla No-diseño es pensando en deconstruir los procesos de diseño de indumentaria tradicionales, consideran que estos están basados en una mirada patriarcal y que la forma de concebir y vestir los cuerpos, en algunas ocasiones resulta violenta y transgresora para las personas que visten las prendas.

Se partió haciendo una comparación general de la mirada patriarcal y la mirada feminista, pensando en el diseño de vestuario y la concepción y acercamiento a los cuerpos.

La mirada patriarcal propicia y perpetúa los cánones de belleza, que no sólo hacen referencia a una apariencia física, sino que también son atravesados por varios factores como la clase y la raza. Los cánones de belleza europeos, que son los predominantes en el mundo globalizado, son sumamente racistas y coloniales, excluyendo a gran parte de la población mundial. La mirada patriarcal es quien ha creado estos cánones y se ha encargado de instaurarlos en el pensamiento y comportamiento colectivo. También incita a la constante comparación y competencia entre sujetos y sujetas, dando pie a la posibilidad de señalar quién es mejor por las razones que considere pertinentes, generando con ello comportamientos individualistas para lograr estar en la cima de la jerarquía, en lugar de fomentar una sociedad colaborativa. Además de generalizar y dar por hecho que los contextos y condiciones deben llevar al

mismo punto, olvidando que las y los seres humanos somos atravesados y atravesadas por factores muy diversos.

En cuanto al diseño tradicional de indumentaria, se ha buscado compensar las siluetas de los cuerpos, acercándolos a lo que se considera “ideal”. Se han normalizado que las diferencias son “defectos” y se han definido como “atributos” características que complacen la mirada masculina, entonces en los procesos de diseño, se ha trabajado bajo estos parámetros de esconder los “defectos” y resaltar los “atributos”, estudiando la forma de generar ilusiones visuales con las distintas siluetas y uso del color para compensar los cuerpos y acercarlos a cuerpos que puedan ser aceptados socialmente y reconocidos como bellos.

Por otro lado, la mirada feminista invita al cuestionamiento constante, en donde no se da por hecho que las formas de proceder son las correctas y que se está en constante evolución, se invita al cuestionamiento ético, político y social. Se piensa en la otredad, se es consciente de que el mundo se cohabita con otros seres y por lo tanto mis actos también repercuten en las y los demás, así como sus actos repercuten en mí, por ello es necesario considerar y cuidar el senti-pensar de las demás personas, si bien no somo responsables de la forma en la que cada quién reaccione ante diversas situaciones, sí hay que reconocer que podemos detonar sentires en las otras personas.

La mirada feminista también se aleja de las jerarquías, apuesta por relacionarse con el y la otra de una forma horizontal en la que las relaciones sean más justas y equitativas, en donde la toma de decisiones no generalice condiciones y contextos y que no discrimine las diferencias y particularidades. Se entiende que todas las partes son importantes y suman a la creación, ya se de la sociedad, o en el caso de este proyecto a la creación artística. El punto no es reconocer el trabajo de algunos, sino entender que gracias al esfuerzo de todos y todas el Bajo estas premisas se entiende que la propuesta del No-diseño, es una propuesta de un diseño con perspectiva feminista.

El resultado de la propuesta del No-diseño espera verse traducida en mayor seguridad y mejor desempeño de las y los performers, ya que, al ser consideradas sus necesidades específicas, se restan preocupaciones o distracciones personales para poder enfocarse en la creación de personaje, e inclusive que sume al proceso de creación. También se busca la dignificación y visibilización de la diversidad corporal, porque lo que nombra no existe y en el caso de las artes escénicas lo que no se muestra no existe, y se necesita urgentemente hacer presente en la escena a la diversidad corporal. También se espera que propicie un ambiente laboral respetuoso y seguro. Y como suma de todo lo anterior, una mayor calidad del trabajo artístico en general.

## 2.2 DISEÑO DE LA INTERVENCIÓN

Se aplica la propuesta del proceso de diseño, se lleva a cabo la realización del vestuario y se presenta en escena.

Se lleva a cabo el análisis y reflexión acerca del resultado.

### 2.2.1 Entrevistas

Para abordar el proyecto profesionalizante se inició con entrevistas a tres creadoras escénicas de cuerpo diverso, para identificar problemáticas que ayudaran a sumar en el proceso del proyecto. Son personas de distintas generaciones y egresada de diferentes escuelas, para tener un panorama más amplio y que no solo sea una constancia de cada institución. Las preguntas estaban enfocadas en su formación y su desarrollo profesional fuera de la academia, no se les comentó específicamente que se buscaba rescatar sentires acerca de la diversidad corporal, si no que el tema fue poniéndose sólo sobre la mesa.

Durante el análisis de las entrevistas se identificó que esos cuerpos se han visto obligados a ceñirse a los estereotipos de belleza que se les imponen, las actrices se han visto vulneradas y por lo tanto no han desempeñado su trabajo al cien por ciento de su capacidad. Una de ellas, menciona que al ser de

talla grande siempre se le exigía más, se asumía que su cuerpo no era capaz de estar entrenado y por el contrario, cuando ella realizaba movimientos corporales con un mayor grado de dificultad la reacción siempre era sorpresiva. Por otro lado, cuando ella hacía performances como Drag en un concurso, se le exigía que todo lo visual fuera muy grande, siendo que otras participantes, que sí tenían un cuerpo hegemónico podían únicamente traer puesta ropa interior y ser aplaudidas.

Otra de las entrevistadas menciona que en un montaje, el vestuario que se le asignó le era muy incómodo, además de que estéticamente no era de su agrado y no iba con la idea que ella tenía del personaje, ella solicitó el cambio de vestuario en incluso propuso asumir el costo del nuevo vestuario, fue vista por el resto del equipo como una persona incómoda y fue juzgada. El director le permitió hacer el cambio de vestuario, y a partir de ahí ella se sintió mucho más cómoda para la interpretación de su papel.

En general se identifica que estos cuerpos diversos han sido violentados desde su formación y continúan siéndolo en su desarrollo profesional, sus necesidades no han sido escuchadas y se les ha exigido más que a un cuerpo que entra en los cánones de belleza. Lo preocupante, es que son patrones que vemos repetirse a través de las generaciones y que las personas que son testigos de ello lo normalizan y no hacen nada al respecto.

Ana Arizmendi (2022) define violencia corporal como la agresión y discriminación que se ejerce sobre las personas por las características físicas de su cuerpo. Se expresan a través de comentarios de crítica y rechazo a su cuerpo, opiniones y sugerencias de cómo debería ser su cuerpo y cómo modificarlo, burlas y acoso por características físicas particulares, discriminación y negación de servicios o empleo a causa de características físicas, no contar con espacios adecuados para la diversidad corporal, estigmatizar ciertos tipos de cuerpos y glorificar otros, invalidar cómo se siente físicamente una persona.

A partir de estas entrevistas y de la violencia presente en los procesos de diseño, además de reconocer la importancia que tiene el cuerpo en las posturas

feministas como objeto político, de protesta y resistencia, y partiendo de las premisas de la Ética del Cuidado, se tomó la decisión de hacer un análisis comparativo entre el proceso de diseño de modas y el proceso, empírico, de diseño de diseño de vestuario teatral bajo el que he trabajado hasta ahora. Para posteriormente hacer la propuesta del No-diseño evidenciando los factores a los que la mirada patriarcal no da importancia y en muchas ocasiones ni contempla. Se abrió el espacio para cuestionar esas prácticas que como diseñadora de modas y de vestuario he realizado y bajo la repetición y la comodidad que ello implica he normalizado.

### **2.2.2 Procesos de diseño**

Se realizó un análisis comparativo del proceso de diseño de moda con el proceso de diseño de diseño de vestuario teatral. Se identificaron las diferencias y similitudes, para posteriormente hacer una propuesta del proceso de lo que llamaremos No-diseño. Se establecen los pasos a seguir idealmente, y se identifica la puesta en escena donde se aplicará esta propuesta.

Intervención

A continuación, se muestra un cuadro comparativo de los procesos de diseño entre el diseño de modas, el diseño de indumentaria y la propuesta del No-diseño. Para facilidad del análisis el proceso se divide en tres etapas: la investigación, el proceso creativo y la producción.

## 2.2.2.1 Investigación

Como se muestra en la Tabla 1, dentro de la fase de investigación en los procesos de diseño de moda y de vestuario se contemplan tres pasos, y en el proceso del No-diseño de vestuario, se agrega un paso: diálogo constante con actores, actrices y equipo creativo, elemento modular de la propuesta que refuerza el trabajo colaborativo.

Tabla 1  
*Fase de Investigación*

Investigación			
Diseño de moda	Investigación e inspiración	Análisis de tendencias	Análisis de la marca o empresa
Diseño de vestuario	Reunión con director(a)	Lectura y análisis de la obra. Identificación del guardarropa	Análisis de los personajes
No-diseño de vestuario	Reunión con todo el equipo creativo.	Lectura de la obra con actores y actrices	Identificación del guardarropa Análisis de los personajes con actores y actrices Diálogo constante con actores, actrices y equipo creativo

Esta tabla muestra un cuadro comparativo de los pasos a realizar entre los tres procesos de diseño, en la fase de investigación. (Elaboración propia)

### 2.2.2.1.1 Reunión con todo el equipo creativo:

Idealmente, al inicio del proyecto, es necesario convocar a una junta con todo el equipo creativo para conocer las necesidades de cada una de las áreas,

así como la línea a seguir, para poder empatar todas las propuestas y que cada una sume a la otra.

De no ser posible la reunión con todo el equipo creativo, será necesario mantener una comunicación amplia en la que se conozcan las propuestas de las demás personas involucradas en las áreas de diseño.

#### **2.2.2.1.2 Lectura de la obra con actores y actrices:**

Una lectura con el reparto puede ser de gran inspiración y detonar propuestas acordes con los personajes. Es una forma activa de conocer al elenco e identificar los personajes que interpretará. En caso de ser un montaje que realiza a través de un laboratorio, será necesario acudir a algunos ensayos de dicho laboratorio para comprender desde dónde se está construyendo el montaje.

#### **2.2.2.1.3 Análisis de los personajes con actores y actrices. Identificación del guardarropa:**

Es importante conocer la idea y visión que se tiene del montaje desde los y las actrices, porque así el vestuario puede sumar a la creación de personaje y no limitarlo. De no ser posible el análisis en colectivo, será necesario que cada actor y actriz haga llegar a la vestuarista las características particulares de su personaje, así como una lista de las necesidades técnicas que requiere del vestuario. Por parte de producción, además de lo anteriormente indicado, también se puede proporcionar una lista de prendas o elementos que sean necesario contemplar en la propuesta de diseño.

#### **2.2.2.1.4 Diálogo constante con actores, actrices y equipo creativo:**

Es necesario mantener un diálogo constante con todas las partes del proyecto, ya que conforme avanza el montaje pueden haber cambios, se pueden sumar necesidades o particularidades. Es importante considerar la interacción del vestuario con la escenografía y la iluminación.

## 2.2.2.2 Proceso Creativo

Como se muestra en la Tabla 2, en la fase del proceso creativo, después del bocetaje se trabaja de forma distinta. En la propuesta del No-diseño de vestuario teatral se sigue haciendo énfasis en concebir los cuerpos de forma respetuosa y ética, considerando sus particularidades, tanto físicas como de sensibilidad a materiales o incomodidades personales.

Tabla 2  
*Fase del Proceso Creativo*

Proceso Creativo			
Diseño de moda	Desarrollo de conceptos	Bocetaje	Selección de materiales
Diseño de vestuario	Adaptación del concepto Propuesta	Bocetaje	Selección de materiales
No-diseño de vestuario	Adaptación del concepto Propuesta	Bocetar en cuerpos y proporciones reales	Cuestionar si las propuestas están basadas en estereotipos Selección de materiales Preguntar alergias, incomodidades, etc.

Esta tabla muestra un cuadro comparativo de los pasos a realizar entre los tres procesos de diseño, en la fase del Proceso Creativo. (Elaboración propia)

### 2.2.2.2.1 Adaptación del concepto/propuesta:

Por parte de dirección se debe comunicar claramente la visión que se tiene de la estética en general, para poder adaptar la visión de dirección a una propuesta de vestuario, se pueden realizar en conjunto o individual un mood

board que refleje lo que se busca con el montaje. También será necesario definir una paleta de colores que conviva con la propuesta de escenografía.

#### **2.2.2.2.2 Bocetar en cuerpos y proporciones reales:**

Es sumamente importante alejarse de los figurines estilizados que replican ideas de cuerpos inexistentes. Idealmente, se puede bocetar sobre fotografías de las actrices y actores, además de que esto es más amable para la diversidad de cuerpos, también beneficia el bocetaje, ya que las propuestas pueden verse lo más cercano posible a como quedarían en la realidad.

De no ser posible bocetar sobre fotografías, se sugiere utilizar figurines con proporciones más cercanas a las de los actores y actrices.

#### **2.2.2.2.3 Cuestionar si las propuestas están basadas en estereotipos:**

El cuestionamiento es algo que debe permanecer constante durante todo el proceso. Sin embargo en esta parte es indispensable cuestionarse si se siguen replicando forma de diseño que someten a los cuerpos a estereotipos y se les exige entrar en normas hegemónicas de belleza. ¿Por qué se viste de esa forma al personaje? ¿De dónde viene la propuesta de siluetas? ¿Se busca resaltar “atributos” o esconder “defectos”? ¿La propuesta viene de adjetivos cliché? Es un proceso complicado, ya que implica desaprender el diseño y pesar fuera de la línea tradicional de la vestimenta.

#### **2.2.2.2.4 Selección de materiales. Preguntar alergias, incomodidades, etc.:**

La realidad es que muchas veces los actores y actrices tienen que soportar vestuarios que lastiman físicamente sus cuerpos, y esto no debería ocurrir, se debe buscar una solución que no limite la propuesta creativa pero que no ocasione malestar o incluso lesiones. Es necesario cuestionar si los materiales son adecuados para portarlos el tiempo que se requiere en escena. Es cierto que en ocasiones se deben tolerar prendas que suben la temperatura corporal en época de calor, o viceversa, poca ropa o prendas delgadas en época de frío, si esto compromete la integridad de los actores o actrices deberá

descartarse. Otro factor importante a considerar es si las actrices o actores son alérgicos a algún material.

### 2.2.2.3 Producción

Como se señala en la Tabla 3, los procesos de producción son muy similares en cuanto pasos, la diferencia radica en la forma de proceder del diseñador o diseñadora, se sigue enfatizando en el diálogo constante para lograr el trabajo colaborativo, y en el cuidado ético de los cuerpos y los sentires de las personas.

Tabla 3  
*Fase de Producción*



El diagrama muestra una representación abstracta de la "Fase de Producción" en la parte superior, formada por tres óvalos interconectados en un tono de naranja y amarillo. En el centro de este diseño se encuentra un icono de un engranaje. Debajo de este diseño, el texto "Producción" está escrito en un cuadro rojo.

Diseño de moda	Selección de tallas	Realización	Presentación del producto	Entrega
Diseño de vestuario	Toma de medidas Registro de tallas	Realización Scouting Compra	Fitting Ajustes	Entrega
No-diseño de vestuario	Toma de medidas Registro de tallas En un lugar privado e individual	Realización Scouting Compra	Fitting Ajustes Dialogar con actores y actrices sobre sus necesidades	Entrega

Esta tabla muestra un cuadro comparativo de los pasos a realizar entre los tres procesos de diseño, en la fase de Producción. (Elaboración propia)

### **2.2.2.3.1 *Toma de medidas. Registro de tallas:***

La toma de medidas debe realizarse en un lugar en el que las actrices y actores puedan tener privacidad y se sientan cómodos y cómodas, en caso de tener un asistente que anote las medidas, cerciorarse que el resto del elenco y equipo no pueda escuchar la información.

Nunca hacer comentarios y/o comparaciones sobre los cuerpos, por ejemplo, de su talla, volumen, etc.

### **2.2.2.3.2 *Realización, scouting, compra:***

En la realización es importante tomar en cuenta que los acabados no lastimen a quienes porten el vestuario.

Si algunas prendas se requiere comprarlas, cerciorarse que los materiales sean los adecuados a las necesidades particulares del elenco.

### **2.2.2.3.3 *Fitting y ajustes:***

Realizar las pruebas en un lugar privado en el que las actrices y actores se sientan cómodas y cómodos, dialogar con ellos y ellas para saber si hay algo que molesta o lastima. Preguntar las necesidades del personaje y si se están cubriendo. Recordar, durante todo el proceso, pero principalmente en este punto y el punto 9, unca hacer comentarios y/o comparaciones sobre los cuerpos, por ejemplo de su talla, volumen, etc.

### **2.2.2.3.4 *Entrega:***

Realizar la entrega con la debida identificación de personajes y elenco. Cerciorase que el vestuario no requiere de más detalles.

Hacer del conocimiento de los actores y actrices las particularidades de cada prenda, su forma de uso, de cuidado y de lavado. Además de señalar que cada quien debe sentirse libre de apropiarse del vestuario, no alterar cosas significativas de la propuesta estética y poética, pero si es necesario adaptar o modificar detalles para su comodidad y mejor performance, se puede hacer.

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El recorrido de este capítulo se ha enfocado en el proceso de análisis y comparación para poder plantear el proceso de No-diseño de vestuario teatral. Todo está abordado desde un ideal de ejecución, bajo la conciencia de que en la práctica pueden surgir cambios o verse afectado por diversos factores. Pero aun así, se considera importante poder plantear esa base, para en el futuro ir modificando según sea necesario.



# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

## CAPÍTULO 3

En el capítulo tres se mostrarán los resultados obtenidos del primer acercamiento al proceso de No-diseño de vestuario teatral. Se hará un recorrido de los pasos propuestos y de su ejecución en la práctica. Se hablará a profundidad sobre la puesta en escena seleccionada para aplicar el proyecto, y se describirán las piezas diseñadas para dicho montaje.

### 3.1 RESULTADOS DE LA INTERVENCIÓN

Los resultados directos de este proyecto son las piezas de vestuario. En total se crearon doce atuendos para once actrices, contando el vestido de Carmela que era intercambiado por las actrices a lo largo del montaje.

Si bien la propuesta de diseño es importante porque se basa en un concepto que propongo en diálogo con el resto del equipo creativo, también es importante la recepción y apropiación de las piezas por parte de las actrices y actores, ya que este proyecto siguió un proceso de diseño distinto al habitual, y se espera que ellos y ellas se apropien del vestuario mismo para terminar de crear su personaje, así que de mi parte hubo apertura a que si las actrices lo consideraban necesario, sumaran prendas o accesorios a su vestuario.

#### 3.1.1 Aplicación del No-diseño

Al momento de la ejecución del proceso propuesto siempre surgen otras preguntas, otras consideraciones que no habían sido tomadas en cuenta. Trabajar desde el papel, y llevarlo a la práctica (a pesar de tener vasta experiencia previa) detona que los ideales no siempre son sencillos de cumplir y que hay más factores que atraviesan nuestra práctica artística.

A continuación, se enuncian las distintas etapas del No-diseño llevadas a la práctica, con aportaciones de aciertos y puntos a trabajar.

### **3.1.1.1 Reunión con todo el equipo creativo:**

La primera reunión ocurrió con la productora y la directora. La directora me platicó de qué trataba su propuesta, una obra de Teatro de calle en la que se contaría la historia de Carmela una mujer con distintos miedos (miedos que se iban a ir definiendo según las propuestas de las actrices), no había un guion como tal, sólo una escaleta que se iría trabajando conforme la marcha (hecho que en ocasiones ocurre cuando se trata de trabajos colectivos). Mostró su propuesta estética, entre circense y cabaretera, con algunas referencias particulares de personaje conocidos. Todas las actrices iban a interpretar a Carmela y el único actor sería un presentador/ narrador. La primera propuesta era que todas las chicas usaran un vestido, cada uno con características particulares de su personaje (o sea su miedo) y que tuvieran una mezcla entre amarillos y morados, el presentador sería como un presentador de circo.

La Primera reunión ayudó a entender la propuesta en general, pero al tratarse de un trabajo colectivo en proceso, se vuelve complejo tener toda la información necesaria hasta que no se termine de gestar el proyecto, por ejemplo, los personajes no estaban definidos, las necesidades de movimiento físico tampoco; todo seguiría en exploración y se iría definiendo con el paso del tiempo. A pesar de lo anterior y del corto tiempo que se tenía para el montaje de la obra, se me invitó muy al inicio del proceso y creo que, aunque las ideas fueron cambiando, tanto mi trabajo como diseñadora y el trabajo de las actrices se fue retroalimentando. Quedamos en esperar unos días para que yo asistiera a un ensayo con algo montado.

### **3.1.1.2 Lectura de la obra con actores y actrices:**

Por la naturaleza del montaje nunca ocurrió una lectura con actores y actrices, ya que la dramaturgia se iba trabajando a la par que el montaje de la obra sucedía, yo fui descubriendo las escenas en los ensayos a los que acudía. Lo que sí se fue aclarando pronto eran los miedos de los que cada una de las actrices iba a hablar, lo que ya me daba material para pensar.

### **3.1.1.3 Análisis de los personajes con actores y actrices. Identificación del guardarropa:**

Desde el segundo encuentro con la directora, que ocurrió más de una semana después, la idea original cambió, la directora proponía ahora que cada quien llevara un vestuario como comediante de la compañía de teatro y que hubiera un solo vestido que representara a Carmela, y entonces cada una de las actrices se lo pondría cuando fuera momento de su escena. Estuvieron trabajando con distintas corporalidades y tics para darle vida a sus personajes, porque realmente no había mucha información para los personajes, las que sí estaban claras era cada una de las Carmelas y el presentador, pero cuando las actrices no eran Carmelas necesitaban construir un personaje.

Platicando con la directora tomando en cuenta su petición de que fuera un solo vestido para Carmela, llegamos al acuerdo de que dicho vestido se pusiera sobre el atuendo de los comediantes y que terminara de construirse con ese atuendo, así podría darle características más claras a las Carmelas y que sumara a las comediantes. Aquí, con la intención de involucrar más a las actrices en el proceso de diseño, les solicité por escrito características de sus personajes, tanto las físicas y los tics que habían estado explorando, como adjetivos que ayudaran a describir su Carmela. También les solicité que me indicaran si había alguna parte de su cuerpo que no quisieran mostrar o con la que sintieran incómodas, así como alguna parte que quisieran enfatizar.

La gran mayoría de la información que me dieron me funcionó bastante, ya que muchas hablaron de sensaciones en ciertas partes del cuerpo que a la hora de diseñar tomé en cuenta. Anteriormente había hecho este ejercicio en el que le pedía a las actrices y actores que describieran sus personajes, pero en esta ocasión descubro que las sensaciones fueron mucho más enriquecedoras, yo siempre trataba de que me dieran adjetivos y traducirlos al vestuario, pero creo que una sensación puede ser mucho más poderosa. Con respecto a las partes del cuerpo que les incomodaban o no, algunas sí hicieron énfasis en no llevar pantalón, en llevar manga larga o que los escotes no fueran muy pronunciados.

Con respecto al personaje de Carmela se iban a retomar las referencias visuales que la directora me había mostrado, pero más que pensar en un vestido elaborado, la realidad es que era un reto que el vestido le quedara bien a todas y que no entorpeciera sus acciones físicas.

### **3.1.1.4 Diálogo constante entre actores, actrices y equipo creativo:**

Con la directora siempre se mantuvo una comunicación constante, se hacía intercambio de referencias. Me dio la impresión de que ella también tenía comunicación constante con el resto del equipo creativo. En esta ocasión el equipo creativo estaba conformado por escenógrafo, diseñador de sonido y yo diseñadora de vestuario. La directoria me dio prioridad a que yo le propusiera una paleta de colores para partir de ahí y poder compartir con el escenógrafo y tomarlo en cuenta para su propuesta.

En algunas ocasiones coincidimos en ensayos y vimos nuestras propuestas retroalimentando el trabajo mutuo y ayudando a sumar a dichas propuestas.

Con las actrices también hubo mucho acercamiento, la mayor parte de las veces a través de la directora cuando era a la distancia, pero en los ensayos fue directamente, con mucha apertura y disposición por ambas partes, lo que yo siento que influyó muy positivamente en mi trabajo en que las chicas quedaran muy satisfechas con sus vestuarios.

### **3.1.1.5 Adaptación del concepto/propuesta:**

La propuesta visual era clara, entre imágenes y diálogo logró aterrizarse fácilmente, lo complicado era lograr la integración entre la escenografía y el vestuario. Se definió que los colores de Carmela serían el rojo y el amarillo y que las comediantes navegarían entre azules, morado y verdes en tonos más opacos para que tuvieran un contraste muy evidente con Carmela, así que la escenografía también se manejó en esos tonos, pero siento que hubo mayor uso del rojo y el amarillo a comparación del vestuario, lo que creo que fue un acierto, ya que lo que se veía a final de cuentas era el mundo de Carmela, pero al mismo

tiempo ayudaba a que las comediantes resaltaran cuando no eran Carmela, pero sin opacar a Carmela.

El escenógrafo respetó mi propuesta de paleta de colores y la adaptó de buena forma a la escenografía.

### ***3.1.1.6 Bocetar en cuerpos y proporciones reales:***

El bocetaje se realizó sobre fotografías de las actrices que la directora tomó. La realidad es que es un grupo con mucha diversidad corporal, a comparación de las cuatro generaciones pasadas con quienes también colaboré en el diseño de vestuario de su montaje. El primer reto era que el vestido de Carmela le quedara a todas, la primer propuesta resolvía la problemática de las tallas pensando en cintas a los costados que pudieran apretarse, algunos orificios en partes estratégicas de la prenda, para que de ser necesario sacaran por ahí los brazos y pudieran usar las mangas para amarrar y ajustar el vestido. La altura del vestido se definió contemplando que a la persona más baja de estatura no le arrastrara y le permitiera moverse, así como la amplitud del vestido se definió contemplando a la persona de talla más grande como referencia, pensando que le quedara cómodo y le permitiera realizar sin problema sus acciones. Por lo que se optó por un vestido de tirantes envolvente, que permitiera ampliarse y reducirse sin problema, además de que ponérselo podía ser fácil y rápido, porque los cambios entre Carmelas muchas veces debía hacerse en corto tiempo. Además, era un vestido lo suficientemente vistoso como para que resaltara, pero lo suficientemente descubierto que permitiera mostrar los detalles de las prendas que irían por debajo.

El bocetaje de las comediantes fue un proceso largo y con muchas inseguridades y cuestionamientos de mi parte, sentía que no estaba bocetando de una forma distinta a la que boceto cotidianamente, la información que me compartieron las actrices sobre sus personajes, en la mayoría me fue de mucha ayuda, pero hubo algunas con las que su información no me detonaba texturas, siluetas, etc. Y entonces recurría a las referencias de siluetas y elementos que había estado consultando para ver qué retomar de ahí y adaptar al personaje.

Utilicé detalles constantemente en algunas prendas, que remontaran a los clown o a los personajes de circo, también intenté jugar con las proporciones para alejarnos un poco de las siluetas clásicas y además porque el Teatro de calle casi siempre exige que el vestuario sea muy llamativo. Dentro de este proceso creativo y mis cuestionamientos, sentí la necesidad de acudir con una colega y amiga para que me diera retroalimentación sobre los diseños, porque a pesar de la directora estaba satisfecha con las propuestas yo me sentía insatisfecha, le comenté que sentía que estaba siendo muy tímida y que algo le faltaba a las propuestas, lo que me sacó un poco de mi bloqueo creativo e hice modificaciones importantes en las propuestas.

Primeramente, le mostré los bocetos a la directora, le gustaron mucho, me hizo observaciones sobre algunos detalles de movimiento o practicidad e hice las correcciones. Posteriormente le mostré los bocetos a las actrices y sus reacciones fueron muy efusivas en buen sentido, ellas también me hicieron observaciones de algunos detalles que más tarde tomé en cuenta para hacer modificaciones.

Me doy cuenta de que no siempre es cómodo que las actrices hagan señalamientos o propuestas acerca de los diseños y siempre cuestiono en mi mente si dichos comentarios vienen desde la actriz que quiere verse bien o desde la actriz que identifica necesidades de su personaje, esto rebela la forma en la que concebimos la autoría como artistas y lo complicado que es liberarse de ello para permitir que otras opiniones sumen a la propuesta. Por otro lado, por qué tendría que ser algo negativo que las actrices o actores quieran verse bien es escena.

Considero que en general la propuesta fue muy bien recibida y abrazada. Percibo cómo para las actrices y actores es emocionante y significante conocer la parte visual de su personaje.

### **3.1.1.7 Cuestionar si las propuestas están basadas en estereotipos:**

En general me alejé de pensar en siluetas favorecedoras, pero la realidad es que la naturaleza del montaje también se prestaba para alejarme de ahí. Fue complejo porque una de las actrices de talla más pequeña pedía que su vestuario fuera muy ceñido, no explícitamente, pero casi pedía un corsé, lo que relacionando con su personaje me hacía dudar si sería congruente o no, no le puse corsé porque iba a salirse mucho de la propuesta del resto de personajes, pero incorporé unas cintas en el vestuario que le permitieran ajustar su vestido cuando ella lo considerara necesario (que originalmente era línea A oversize, lo que cambió complementemente la silueta), para que fuera un elemento que ella pudiera jugar en escena.

Por otro lado, la actriz de talla más grande del elenco hablaba en su escrito sobre cubrir su cuerpo, pero también sentí que iba a ser replicar estas prácticas de invisibilización de los cuerpos grandes, así que le hice otra propuesta que mediara un poco con esa petición, creo que no caí en estilizar su figura lo cual me da mucho gusto, y además ella en escena se veía muy cómoda en su vestuario.

### **3.1.1.8 Selección de materiales. Preguntar alergias, incomodidades, etc.:**

En la información que las actrices me proporcionaron únicamente una mencionó que le molestaban bastante las telas que sonaban, lo cual si tome en cuenta a la hora de la selección de materiales.

Los materiales se escogieron pensando en que no fueran muy calientes para que les permitieran a las actrices transpirar ya que era un montaje al aire libre y a lo largo de la función tienen mucha exigencia física. Aunque las funciones fueron entre septiembre y octubre, en la ciudad de Aguascalientes en esa temporada las temperaturas siguen siendo cálidas por arriba de los 20 grados.

### **3.1.1.9 Toma de medidas. Registro de tallas:**

La toma de medidas por primera vez la realicé en un lugar más privado e individualmente, noté que muchas se sentían más cómodas y estaban

dispuestas, pero a las más tímidas sí las noté un poco incómodas, cabe destacar que a la mayoría yo no las conocía previamente al montaje, por lo que el hecho de que yo fuera una persona extraña podría haber sido un poco intimidante, ya que cuando están con otras amigas ellas platican, se distraen etc. Yo buscaba romper el hielo preguntando cosas o hablando del boceto de sus vestuarios. Este proceder creo que fue una buena decisión, usualmente solía tomar medidas grupalmente, alguien más me ayudaba a tomar notas y las medidas las decía en voz alta, ahora me doy cuenta que era transgresor para las actrices y actores, y que quienes no tenían cuerpos hegemónicos se esperaban hasta el final para esperar a que el resto se retirara, en otras ocasiones me ha tocado escuchar comentarios sobre las medidas, reaccionando antes las medidas estándar que se les ha asignado como ideales a las mujeres (90-60-90) hecho que con los hombres ocurre en menor medida, ya que una medida estándar para los varones no se ha hecho pública, al grado de que si se le pregunta a las personas por dicha medida no saben qué decir.

### **3.1.1.10 Realización, scouting, compra:**

Siempre la selección de materiales se vuelve complejo, yo suelo dejarlo para después porque me gusta proponer colores y opciones sin limitarme, pero es cierto que al momento de realizar la búsqueda en las tiendas las propuestas originales cambian en tonos y en ocasiones en rigidez o comportamiento de las telas. En esta ocasión como eran varias prendas y se buscó respetar la paleta de colores al máximo utilicé un número determinado de telas que se repetían y combinaban entre sí, al final algunas prendas cambiaron de color para poder lograr combinaciones y contraste interesantes con lo que se tenía.

Para la realización conté con tres personas más además de mí, algunas les proporcioné los patrones y otra también realizó patrones. Siempre es complejo que alguien más interprete las ideas de los bocetos y me di cuenta que debo empezar a hacer anotaciones y aclaraciones en los mismos bocetos para que cualquier persona pueda confeccionar la prenda lo más parecido a lo que tengo en mente, sobre todo cuando son personas que no estás familiarizadas con el vestuario y que desconocen los acabados y detalles que favorecen. Eso

Últimamente me ha costado trabajo porque yo suelo, y me gusta, realizar las prendas que diseño para que los detalles se asemejen al boceto, pero la realidad es que con los tiempos de producción breves con lo que se cuenta, se vuelve imposible realizar todo el trabajo sola.

### **3.1.1.11 *Fitting y ajustes:***

Las pruebas en general fluyeron bien, hubo pocas correcciones que realizar, lo más relevante fue la amplitud de los vestidos, justo retomando lo mencionado en la sección anterior, la persona que realizó los vestidos no tenía conciencia de que se necesitaba bastante amplitud por el movimiento físico que tenían las actrices, debí ser enfática en eso, afortunadamente se resolvió sin mayor complicación. Los demás ajustes fueron los cotidianos, bastillas, largos de mangas o ajustes en la cintura. En el caso de los monos, quedaron un poco cortos del tiro y no les permitían a las chicas moverse cómodamente, pero también pudieron corregirse.

### **3.1.1.12 *Entrega:***

La entrega se realizó para el ensayo general un día antes de la función, estuvimos trabajando a contratiempo a todo momento, hecho que siempre es frustrante, porque ante las instituciones pareciera que sólo somos máquinas de producción, olvidando que los procesos creativos requieren de otros tiempos. Afortunadamente tanto las chicas como la directora fueron pacientes en la espera, y creo que la falta de vestuario no les generó tanto estrés, aunque por su puesto que el no tener el vestuario les implica trabajar con suposiciones y resolver una vez que ya está presente. El vestido de Carmela era necesario probarlo en escena para que ellas resolvieran cómo ponérselo rápido y ver si no les estorba, ese vestido sí lo entregué con varias semanas de antelación, creo que fue un gran acierto darle prioridad porque eso lo tenían muy bien resuelto para las funciones. El resto de las prendas como no tenían características especiales de ponerse o usarse, entonces sólo era cuestión de cerciorarse que fueran lo suficientemente cómodas para todo el movimiento que tenían en escena.

### 3.1.2 Miedos Para Anormales, el montaje.

La propuesta del montaje escénico consiste en un grupo de comediantes que narra la historia de Carmela, una mujer común y corriente que lida día a día con distintas fobias y preocupaciones de la vida. Al ser un montaje trabajado a través de un proceso de laboratorio actoral, cada una de las actrices eligió una fobia con la que se sintiera representada y a partir de ahí construyó su personaje, por lo tanto cada fobia o miedo es abordado desde un punto muy personal. El reto fue que, a lo largo de la historia en distintas escenas cada actriz representa a Carmela y en las escenas que son Carmela forman parte del grupo de comediantes, por lo tanto, cada actriz debía tener su vestuario de comediante y en algún momento ponerse por encima el vestuario de Carmela. La propuesta de diseño consiste en que cada Carmela es diferente y a pesar de que todas las actrices usen el mismo elemento para Carmela, en este caso un vestido, cada una tiene características diferentes en sus otras prendas que terminen de construir el atuendo de Carmela. La única persona que no usa el vestido de Carmela es el actor del grupo, ya que él es el narrador de la historia y nunca representa a Carmela.

Todas las Carmelas son narradas en tercera persona por las distintas actrices, excepto una, que al final se dirige a Carmela en primera persona, por lo tanto, ella lleva un tercer vestuario que se distinga del resto y esté directamente relacionado con el vestido.

Para realizar la propuesta de diseño se tuvo una charla con las actrices y actor, en la que compartieron verbalmente las características de su personaje. Además, se les solicitó por escrito rasgos particulares de su personaje, que podían verse traducidos en adjetivos, sensaciones o distintas palabras que ayudaran a describir sus personajes, así como mencionar tics o rasgos físicos que estuvieran proponiendo en la corporalidad del personaje. En dicho escrito también se les solicitó mencionar alguna prenda que les incomodara y quisieran evitar o alguna parte de su cuerpo que prefirieran no exhibir o no mostrar.

Como parte de la propuesta visual se plantean dos paletas de color diferentes. (Figura 1) Una que sea exclusiva de Carmela y así poder identificar fácilmente al personaje cuando sea representado por cada actriz. Pensando en que el montaje es teatro de calle y que debe ser vistoso y llamativo, y que además es el personaje principal de la historia, se optó por colores brillantes y contrastantes como el rojo y el amarillo, también se dejó la posibilidad de usar los mismos tonos neutros de los/las comediantes en caso de ser necesario.

**Figura 1**  
*Paleta de color*



Esta figura muestra la paleta de color propuesta para el montaje escénico "Miedos para Anormales. (Elaboración propia)

La otra paleta de color será para los atuendos de los/las comediantes. Se proponen tres colores: azul, verde y morado en tonos más opacos y con diferentes matices. Además de colores neutros como el blanco y gris, aunque en la propuesta final de diseño sólo se utilizó el blanco como acentos en algunas partes de las prendas.

Ambas paletas de color se dialogaron y aprobaron por la directora del montaje. Se le propusieron al escenógrafo y también se utilizaron en los elementos escenográficos y de utilería.

En la propuesta general de siluetas se busca alejarse de enfatizar los rasgos como cintura, cadera o busto, considerados como atributos en los estereotipos de belleza, a menos que tengan un significado simbólico que ayude a representar la fobia del personaje. Se apuesta también por jugar y romper con las proporciones, y no precisamente respetar las siluetas tradicionales.

A continuación, se comentan los atuendos en detalle.

### **3.1.2.1 Narrador – Miedo a envejecer**

Es te personaje tiene miedo a envejecer y se muestra en las Figuras 2 y 3. Es el único personaje masculino interpretado por un hombre en la historia. La solicitud de la directora era que se asemejara a un presentador de circo, por lo tanto, se proponen tres prendas: un pantalón, una camisa y un chaleco. Al no llevar por encima el vestido de Carmela, daba la posibilidad de una sobre prenda, y para no caer en el cliché del presentador de circo y se distanciara del resto de personajes, se optó por que la sobre prenda fuera un chaleco y no el típico saco con cola de pingüino. El elemento de la pajarita (moño en el cuello) sí hace alusión al presentador de circo. El actor al describir su personaje señaló que su personaje presentaba dolencias en rodillas y cadera por lo que al tomar en cuenta el uso de distintas proporciones, se optó por acortar el pantalón y utilizar una tela más rígida con poca caída, para que cualquier movimiento, temblor o tic que ejecutara el actor pudiera ser más evidente. También mencionó que constantemente se estiraba la piel de la cara y el cuello, por lo que se propuso que la camisa tuviera un cuello ligeramente más ancho de lo cotidiano, puños mucho más anchos y con acento en blanco para atraer la mirada a esos movimientos. De igual manera la pajarita se pensó en tono blanco y ligeramente más grande, para resaltar con el resto del vestuario y le diera juego en acciones al actor.

TESIS TESIS

TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 2**  
*Boceto - Miedo a envejecer*



Esta figura muestra el boceto para el personaje Narrador que tiene miedo a envejecer.  
(Elaboración propia)

**Figura 3**  
*Actor - Miedo a envejecer*



Esta figura muestra una fotografía del personaje Narrador que tiene miedo a envejecer.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

### 3.1.2.2 Carmela

Es el personaje principal de la obra, se va narrando su historia a través de distintas escenas que son representadas por diferentes actrices. La solicitud de la directora fue que existiera un elemento para representarla, que fuera fácil de identificar, llamativo y que pudiera ponerse y quitarse rápidamente para que las actrices pudieran hacer las transiciones a vistas del público y no les tomara mucho tiempo ni llamara tanto la atención. Entonces se eligió que dicho elemento fuera un vestido. El vestido debía ser funcional para cada una de las actrices y el reto era (para fortuna del proyecto) que en el grupo de actrices existía una diversidad corporal muy variada, debía tomarse en cuenta las distintas estaturas y anchos de los cuerpos para que el vestido no le estorbara a ninguna ni se viera que a alguna le quedaba chico y a otra grande. Otro aspecto a tomar en cuenta fue que el vestido no cubriera por completo a la actriz, para que la propuesta de vestuario de las distintas comediantes pudiera verse por debajo y caracterizar a cada una con sus respectivos miedos.

La propuesta fue un vestido envolvente con peto (Figura 4), al hacerlo envolvente nos permitía abarcar la diversidad de tallas y facilitar el ponérselo y quitárselo. El tamaño del peto se buscó que fuera un peto mediano para que alcanzara a cubrir parte de la prenda superior de cada actriz pero que al mismo tiempo permitiera ver las características de la prenda que llevan debajo. Se consideró que cada actriz tiene un talle de distinto largo por lo que a los tirantes se le agregaron elásticos que permitieran ajustarse a las actrices para que no se estuvieran cayendo sobre el hombro y no ocasionaran incomodidad o distracción al momento de realizar sus acciones.

Para definir el largo del vestido se consideró a la actriz más baja de estatura y a la más alta, para encontrar un punto medio en el que a ninguna le quedara exageradamente largo o corto

La falda se propuso con olanes y volumen, para que la prenda inferior de cada actriz no estorbara o modificara la silueta, y así no cambiara tanto entre actriz

y actriz. Además, que dichos olanes permitieron jugar con un degradado de color que hiciera al vestido aún más llamativo.

Fue en esta pieza con la me estuve cuestionando bastante sobre la diversidad de los cuerpos, considero que el resultado fue muy interesante porque el vestido en cada una se vuelve un vestido diferente, desde detalles como que algunas los tirantes en la espalda le quedan cruzados y a otras no, por supuesto lo que mencioné previamente, el largo del mismo vestido no se ve igual en todas, la forma de amarrarse el vestido a la cintura, en la que cada una encontró la forma que mejor le funcionaba. Era evidente que el vestido jamás se vería igual en todas las actrices porque son diferentes cuerpos, pero logra ser un elemento funcional para todas, sin discriminar dicha diversidad, en el que todas se sintieron cómodas y lograron apropiarlo a su personaje.

**Figura 4**  
*Boceto - Carmela*



En esta figura se muestra el boceto del vestido de Carmela, personaje principal del montaje Miedos para Anormales. (Elaboración propia)

### 3.1.2.3 *Miedo a los accidentes*

Este personaje tiene miedo a morir en al algún accidente de tránsito. En la escena que la actriz representa a Carmela aparece conduciendo una bicicleta y habla de los peligros de conducir y de la imprudencia de la gente al hacerlo. Dentro de su escena simula un accidente y rueda por el piso, por lo que la propuesta de vestuario de su comediante y la de Carmela debe ser lo suficientemente funcional para que ella pueda realizar estas acciones. En las Figuras 5, 6 y 7 se muestran los resultados finales.

Como atuendo de la comediante se propone un short bombacho de tela rígida, como una especie de protección del mismo personaje en caso de caídas o accidentes, una blusa de manga larga pensando en que la actriz rueda por el piso, y a la blusa se suma un elemento que se repetirá constantemente en la propuesta general de vestuario, los olanes, que serán un guiño a los personajes clown, que si bien el montaje no es de clown, sí tiene algunos elementos en el tono fársico y en el trabajo corporal de las actrices, además de que la directora del montaje nombró su interés de manejar estos guiños en la poética en general. El olán se presenta en únicamente en un costado para generar una asimetría, son de gran tamaño para generar bastante movimiento, ya que la actriz mencionó que las sensaciones constantes del personaje eran ansiedad y alerta, por lo que la actriz está en constante movimiento y exaltación, por lo tanto, los olanes ayudarían a enfatizar esas acciones. Un comentario que me pareció interesante al presentar el boceto con la actriz fue que para ella ese olán atravesado le recordaba a la huella que dejaría una llanta de automóvil. En este caso dichos olanes, serán el elemento que sobresalga cuando la actriz utilice el vestido de Carmela.

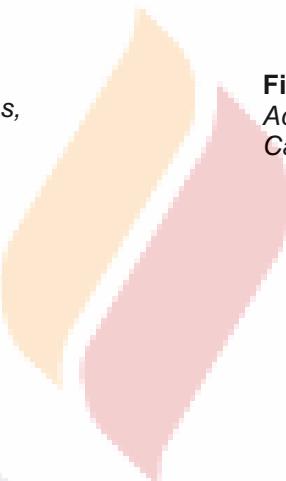
Otro elemento que se incorporó con este atuendo fueron unas mallas blancas, el primer motivo como protección para la actriz, ya que, al ser un montaje en calle, no se puede controlar el tipo de suelo en el que trabaje y podría ser abrasivo para las piernas descubiertas. El segundo motivo fue continuar dando guiños clown al vestuario.

**Figura 5**  
*Boceto - Miedo a los accidentes*



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene miedo a los accidentes.  
(Elaboración propia)

**Figura 6**  
*Actriz - Miedo a los accidentes, comediante*



**Figura 7**  
*Actriz- Miedo a los accidentes, Carmela*

Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a los accidentes. Portando el atuendo de comediante.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

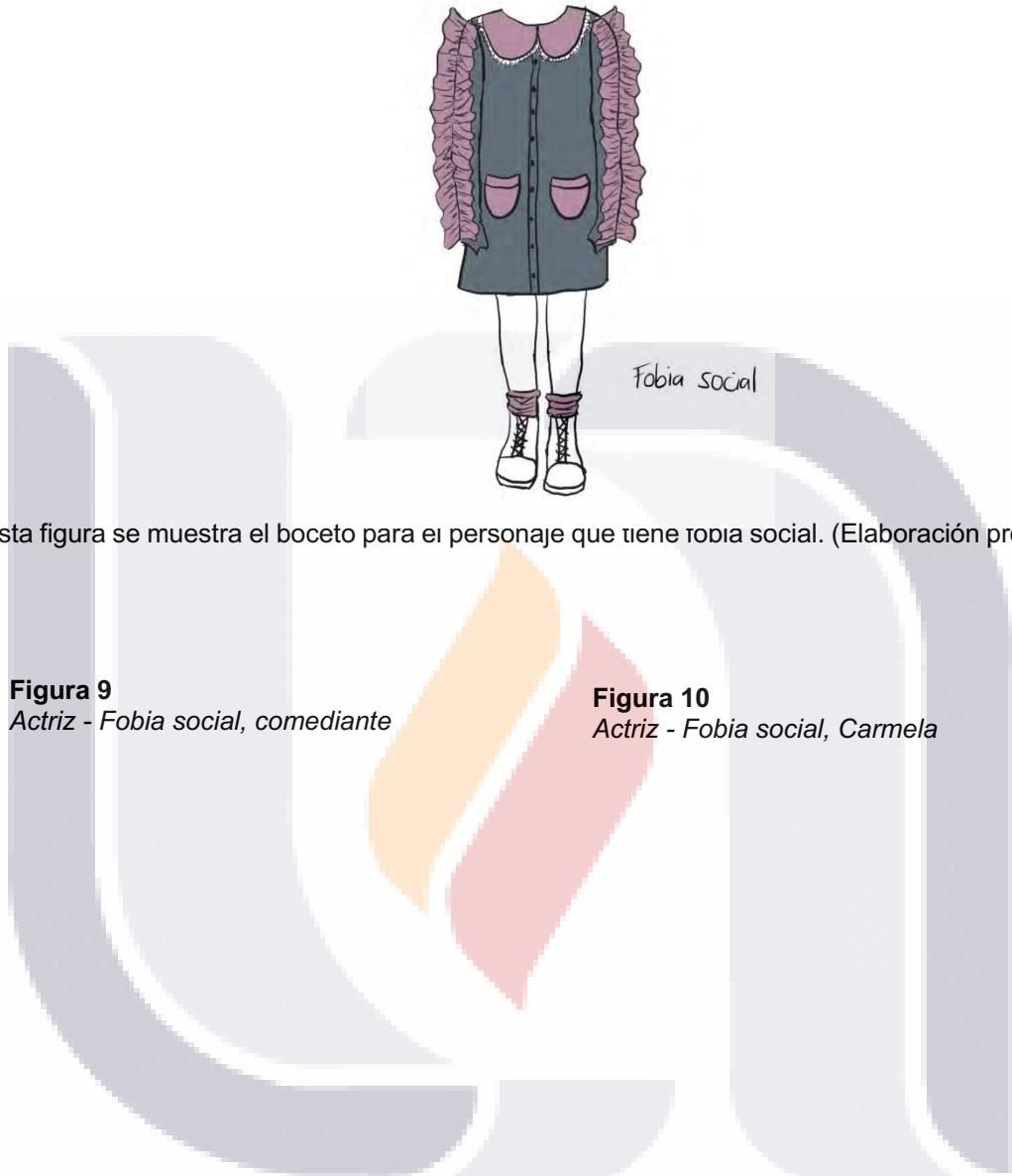
Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a los accidentes. Portando el atuendo de Carmela. (Fotografía de Julieta Ponce)

### 3.1.2.4 *Fobia social*

Este personaje tiene fobia social (Figuras 8, 9 y 10). La escena de Carmela con fobia social se desarrolla en su fiesta de cumpleaños, por lo que el vestuario buscaba verse un tanto festivo. La propuesta fue un vestido en línea A con material un poco rígido para que no se ciñera al cuerpo, con un cuello de bebé redondo en un color contrastante al del vestido. Para las comediantes se buscó que los detalles llamativos se implementaran en el cuello, hombros y/o brazos, para que pudieran seguirse viendo cuando usaran el vestido de Carmela. En este caso las sensaciones que la actriz señaló sobre su personaje eran timidez, piel de gallina, tensión en las manos; lo que me llevo a proponer que el vestido fuera sencillo pero que a lo largo de las mangas por la parte exterior tuviera grandes olanes, haciendo alusión a esta piel de gallina que ella menciona, además de que sería un elemento que visualmente y sensorialmente crece el espacio personal de la actriz, por lo que si alguien se aproximara a ella más allá de su espacio personal, dichos olanes rozarán a la otra persona y pondrán alerta a la actriz y por lo tanto al personaje. Se agregaron unas bolsas de parche que podría ser útiles para la actriz con respecto a la tensión de las manos, cuando no se sabe qué hacer con las manos, una bolsa siempre ayuda a darle una acción a la mano. Las bolsas no puede utilizarlas con el vestido de Carmela ya que quedan por debajo del mismo, así que es algo que puede funcionar cuando la actriz esté representando a la comedianta. También como parte del vestuario lleva unas mallas blancas, por las mismas razones mencionadas anteriormente, para protección de la actriz y como un guiño clown,

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 8**  
*Boceto - Fobia social*



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene *fobia social*. (Elaboración propia)

**Figura 9**  
*Actriz - Fobia social, comediante*

**Figura 10**  
*Actriz - Fobia social, Carmela*

Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene *fobia social*. Portando el atuendo de comediante.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene *fobia social*. Portando el atuendo de Carmela  
(Fotografía de Julieta Ponce)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

### 3.1.2.5 *Talasofobia*

Este personaje tiene miedo a las grandes cantidades de agua y a morir ahogada. La escena de esta actriz como Carmela, tiene poco movimiento y aparece rodeada del resto de actrices simulando un río/lago/mar que las actrices construyen con pedazos de tela en movimiento. Las sensaciones y adjetivos que la actriz compartió son asfixia, pesado, profundo, obscuro y presión. La propuesta de prendas fue un overol de bermuda por debajo de la rodilla siguiendo con la propuesta de distintas proporciones y que la bermuda larga ayudar a dar esa sensación de pesadez y profundidad (Figura 11 y 13). En la parte superior del overol se optó por un peto ancho con escote reducido que cubriera los hombros para sumar a la sensación de pesadez y presión, en los costados del peto se sumaron olanes grandes de material rígido con la misma intensión de rigidez y modificar proporciones. La idea original del peto era que simular un chaleco salvavidas, pero no empataba con el resto del vestuario, por lo que se decidió únicamente dejar el peto ancho y pesado.

Se buscó que los colores no fueran tan contrastantes como en otros personajes, aunque la camisa que lleva por debajo del overol sí es un tono mucho más claro para crear profundidad entre las prendas y el personaje no se viera completamente obscuro. También lleva mallas blancas como protección y guiño clown.

Cuando la actriz usa el vestido de Carmela (Figura 12), los elementos que sobresalen en la parte superior son los olanes y parte del peto, dando esta sensación visual de peso en el pecho y hombros.

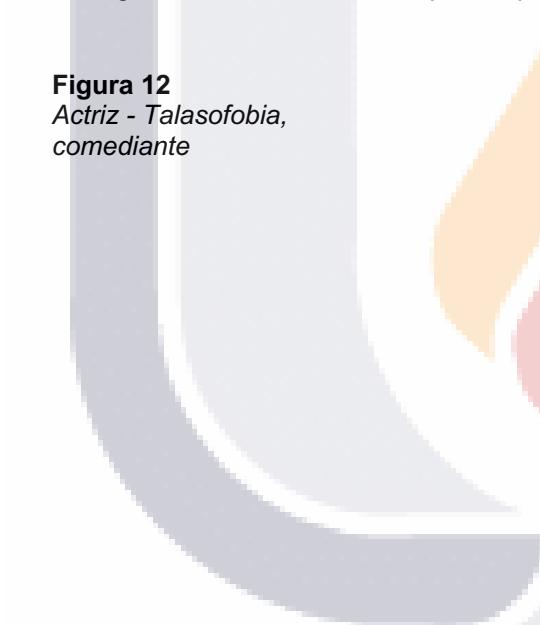
# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 11**  
*Boceto - Talasofobia*



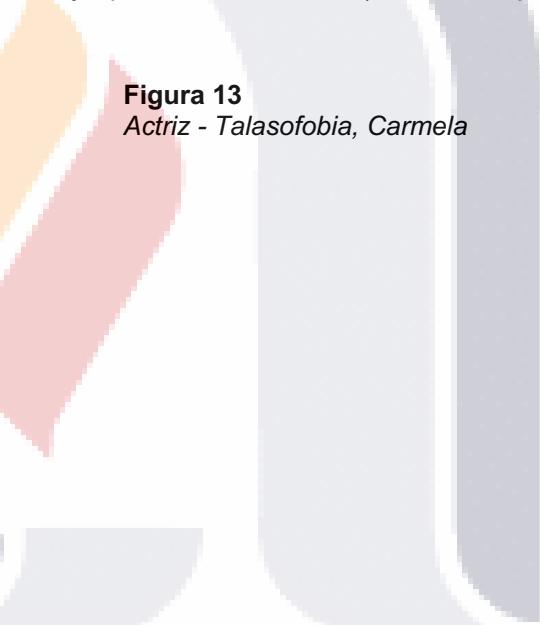
En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene talasofobia. (Elaboración propia)

**Figura 12**  
*Actriz - Talasofobia, comediante*



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene talasofobia. Portando el atuendo de comediante.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

**Figura 13**  
*Actriz - Talasofobia, Carmela*



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene talasofobia. Portando el atuendo de Carmela.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

### 3.1.2.6 *Miedo a la soledad*

Este personaje la actriz lo nombró como miedo a quedarse sola, pero se refiere a no tener una pareja sentimental, no se refiere a amigos y amigas o a su familia.

Las sensaciones que la actriz compartió me fue complicado bajarlo al diseño, ella mencionó dependencia, ilusión, esperanza, tristeza, soñadora., opresión en el pecho. Este personaje en particular me costó trabajo aterrizarlo, siento que las palabras que la actriz compartió son más difíciles de trasladar a algo tangible, me di cuenta que las palabras más sumaron a mi proceso creativo fueron los adjetivos y las sensaciones físicas, y las que fueron complicadas de traducir al vestuario fueron sustantivos aislados.

Tuve una charla aparte con ella en la que pedía no usar pantalón, que no se sentía cómoda y que prefería traer vestido, entonces partí desde ahí, que su atuendo sería un vestido. Dentro de esa misma charla, ella mencionaba el sentirse como una muñeca y hacía mucha alusión a la feminidad. También en algún momento la actriz mencionó ser una muñeca, entonces el reto fue tomar en cuenta las necesidades de la actriz, pero no caer en los estereotipos de una muñeca. En la escena la actriz realiza varias acciones físicas, por lo que necesita tener movilidad, también en otro momento de la escena manipula aros con fuego. Se propuso un vestido en línea A amplio con mangas cortas en olanes (Figura 14), no puede tener elementos muy grandes como los olanes, porque puede ser peligrosos para la actriz, por lo que se optó que los detalles fueran únicamente un cuello de bebé redondo y contraste de color en las mangas.

Al igual que las otras compañeras que llevan vestido o short, el atuendo lleva unas mallas blancas.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 14**  
*Boceto- Miedo a la soledad*



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene miedo a la soledad.  
(Elaboración propia)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

### 3.1.2.7 *Miedo a hablar en público*

Este personaje habla del miedo a hablar en público, pero además de mencionar ese miedo, ella es Carmela, es la única actriz que habla de Carmela en primera persona, el resto se refieren a ella en tercera persona.

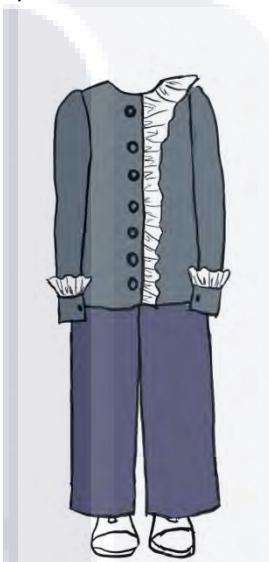
Las sensaciones que la actriz compartió fueron sudoración y tensión en el cuerpo, además habló de mantener distancia con el resto de las personas para no invadir el espacio personal ajeno y no invadan el espacio propio. La actriz también mencionó que percibía a su personaje con colores oscuros.

Este personaje en particular tuvo una propuesta inicial que se transformó, a petición de la directora, había 4 personajes que en una escena utilizaban máscaras y eran personajes masculinos, por lo tanto, debía tener atuendos más andróginos para que pudieran hacer el juego entre personaje masculino y femenino. Además, este personaje en algún momento de la historia se transformaba en Carmela, el resto de las actrices en sus prendas no tenían ningún detalle que hiciera alusión a Carmela ni entraban en su paleta de colores, pero este personaje en algún momento sí tendría que tener algún otro elemento que hiciera alusión a ella además del vestido. Originalmente (antes de que se definiera que ella era Carmela) se propuso un pantalón de pierna ancha y recta con un material pesado, y una blusa con un olán asimétrico en el cruce, puños tipo camisa. Ambas prendas en color oscuro (Figura 15). Posteriormente la directora solicitó que Carmela llevara una especie de bata o ropa interior que se revelara a vistas del público, entonces se tomó la propuesta de la blusa para convertirla en un palazzo de short con olanes en la parte inferior y detalles rojos (Figuras 16, 17, y 18). Era importante que antes de la escena en la que se revela que ella es Carmela, no trajera ningún elemento que hiciera referencia a ello, entonces se optó por un cuello de bebé redondo con detalles rojos, que pudiera voltearse y enconderse adentro de la camisa para posteriormente sacarlo, entonces, para completar la revelación, la actriz se quita el pantalón mostrando el palazzo, acomoda el cuello y se muestra a Carmela en ropa interior para posteriormente poner el vestido. La idea era mostrar a Carmela sin mallas, para que se viera más humana y no tan clown, pero la actriz comentó después de la

primera función, que se sentía un poco desnuda, entonces agregamos las mallas blancas para su comodidad.

**Figura 15**

*Boceto- Miedo a hablar en público*



Esta figura muestra el boceto del personaje que tiene miedo a hablar en público.  
(Elaboración propia)

**Figura 16**

*Actriz - Miedo a hablar en público, Carmela*

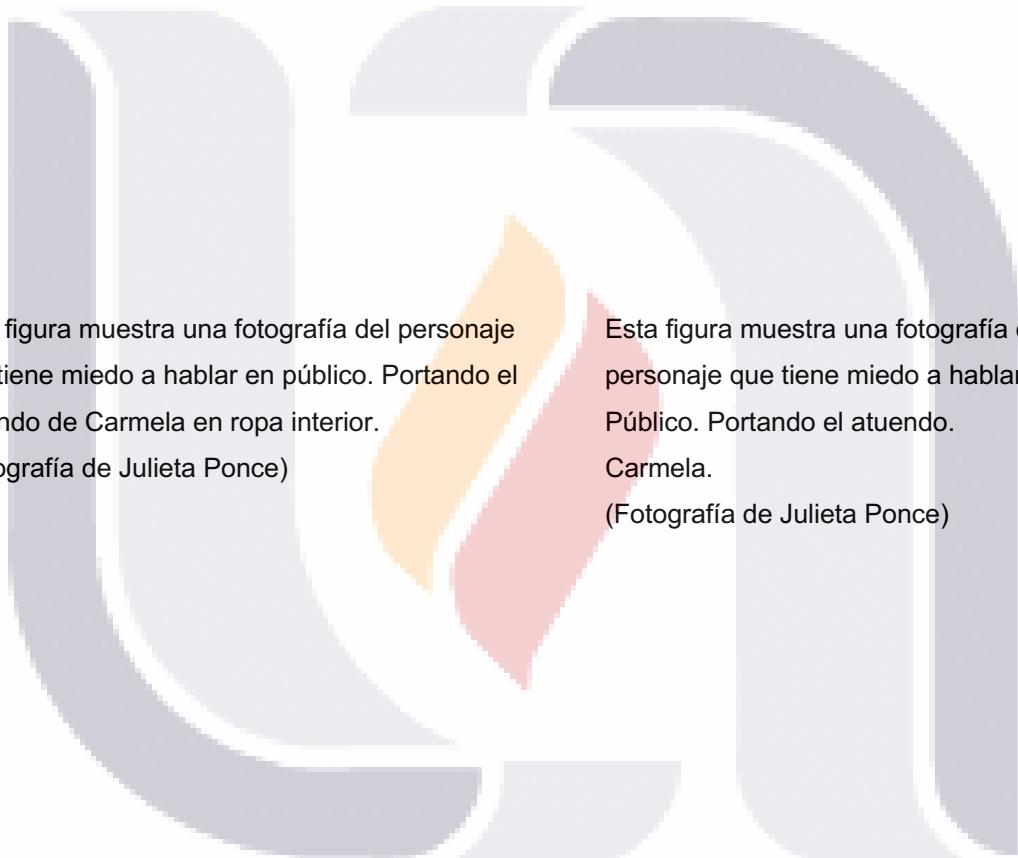


Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a hablar en público. Portando el atuendo de Carmela.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 17**

*Actriz – Miedo a hablar en público, Carmela en ropa interior*



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a hablar en público. Portando el atuendo de Carmela en ropa interior.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

**Figura 18**

*Actriz - Miedo a hablar en público, comediante*

Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a hablar en público. Portando el atuendo de Carmela.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

### 3.1.2.8 *Miedo a dormir*

Este personaje tiene miedo a dormir, Su escena se desarrolla como una pesadilla cuando ella se duerme, en la que aparecen diferentes personajes alrededor de ella y se muestra un escenario caótico. Las sensaciones que la actriz compartió fueron, cuerpo derretido, la sensación constante de ir hacia el piso, pesadez en el paso, delirio de persecución, en inclusive mencionó como referencia las imágenes de los relojes de Dalí. Este personaje es uno de los que se solicitó por parte de dirección, fuera andrógino, ya que tiene una escena en la que representa a un hombre utilizando máscaras.

En la propuesta de diseño se plantea una camisa con mangas bombachas, generando volumen en los brazos pensando en la sensación de cuerpo derretido igual manera se propone un cuello en color blanco con terminación en pico alargado hacia abajo, un pantalón bombacho en tono oscuro un poco más arriba del tobillo para también generar esta sensación de volumen que cae, el pantalón tiene tirantes que nos ayuda a dirigir la mirada verticalmente. (Figura 19, 20 y 21)

**Figura 19**  
*Boceto - Miedo a dormir*

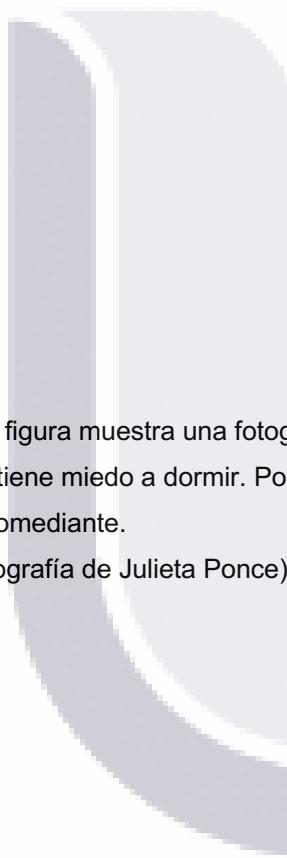


En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene miedo a dormir.

(Elaboración propia)

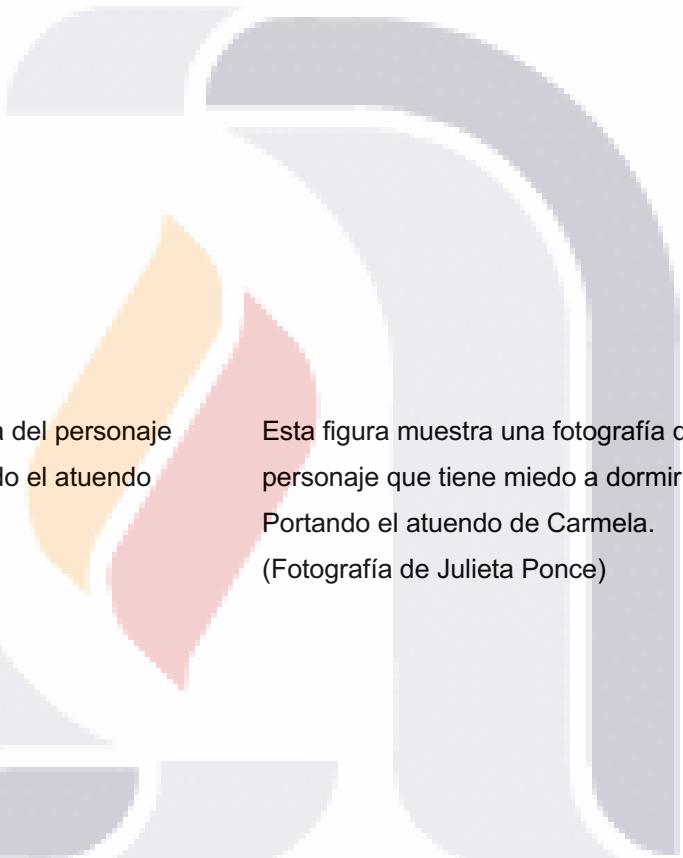
# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 20**  
Actriz - Miedo a dormir,  
comediante



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a dormir. Portando el atuendo de comediante.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

**Figura 21**  
Actriz - Miedo a dormir, Carmela



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a dormir. Portando el atuendo de Carmela.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

### 3.1.2.9 *Miedo a que su cuerpo deje de funcionar*

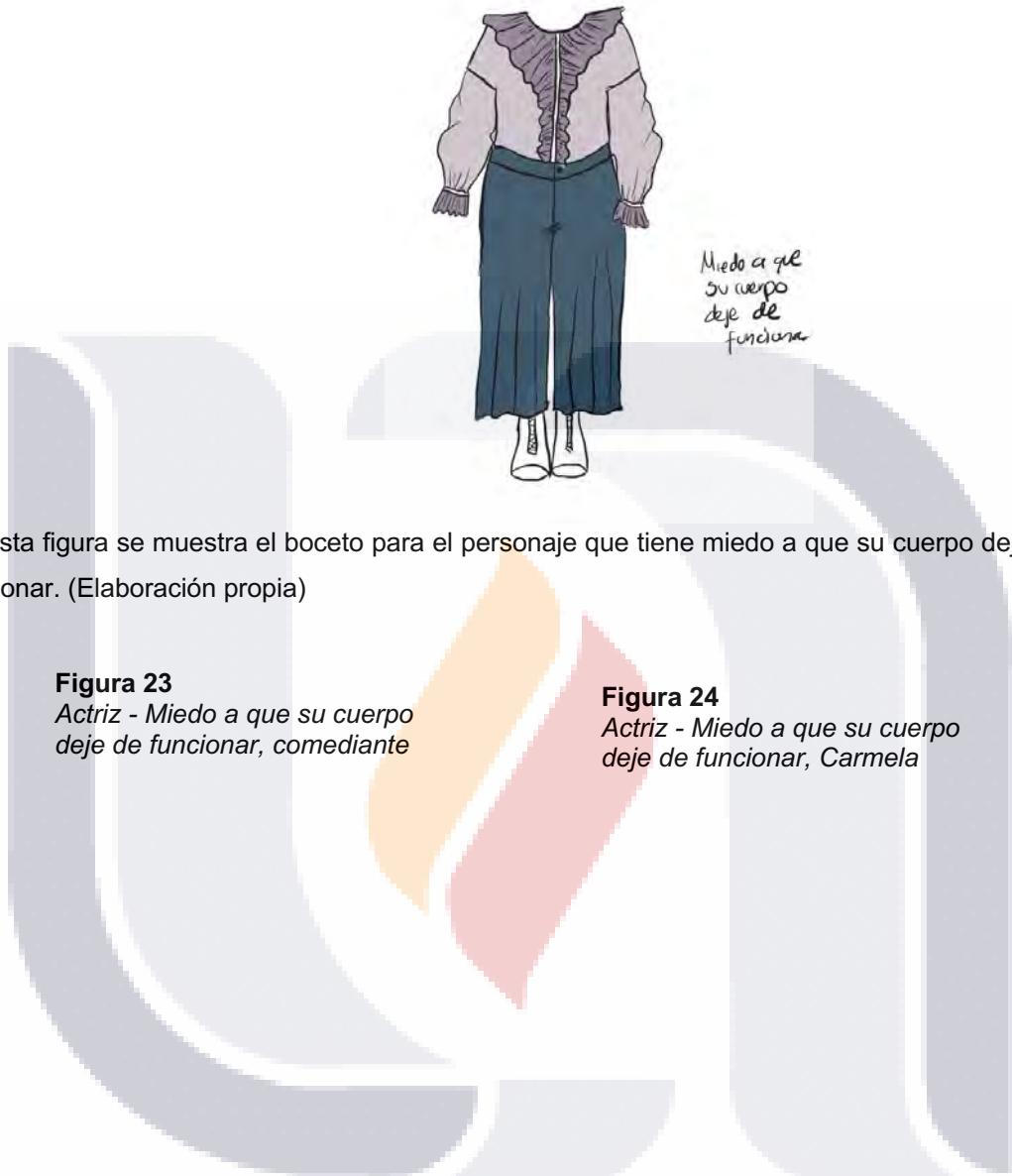
Este personaje tiene miedo a que su cuerpo deje de funcionar, las sensaciones que compartió la actriz son miedo y ansiedad de moverse ya que siente que cualquier paso en falso la puede llevar a lastimarse, también mencionó que le sudan las manos continuamente y que se las seca todo el tiempo en el pantalón. En esta escena la actriz es amarrada por el resto de actrices con largas tiras de tela, las acciones ocurren de forma coreográfica y las telas poco a poco se van colocando alrededor de la actriz. Ella también forma parte del grupo de las cuatro actrices que requieren un atuendo más andrógino que en otra escena representan un personaje hombre.

Para el diseño del atuendo (Figura 22), se partió del tic del personaje de secarse constantemente las manos en el pantalón, por lo que se propone que en los puños lleve ollanes de tamaño mediano, retomando la idea del guiño a una estética clown, para dirigir la mirada al movimiento que realiza la actriz, y para enfatizar el miedo o ansiedad de moverse se propone un olán grande en el escote y a lo largo del talle en la parte delantera, que haga evidente los movimientos intermitentes que realiza la actriz. De igual manera se propone un pantalón de corte amplio para generar movimiento y arriba del tobillo para jugar con las proporciones. (Figuras 23 y 24)

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 22**

*Boceto - Miedo a que su cuerpo  
deje de funcionar*



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene miedo a que su cuerpo deje de funcionar. (Elaboración propia)

**Figura 23**

*Actriz - Miedo a que su cuerpo  
deje de funcionar, comediante*

**Figura 24**

*Actriz - Miedo a que su cuerpo  
deje de funcionar, Carmela*

Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a que su cuerpo deje de funcionar. Portando el atuendo de comediante. (Fotografía de Julieta Ponce)

Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene miedo a que su cuerpo deje de funcionar. Portando el atuendo de Carmela. (Fotografía de Julieta Ponce)

### 3.1.2.10 Gordofobia

Este personaje habla acerca de la Gordofobia. En la escena la actriz es discriminada por su físico y su peso, se hace evidente como la sociedad se da la libertad de hacer comentarios sobre los cuerpos ajenos. Las sensaciones que la actriz mencionó fueron la exposición, observación, desproporción y querer estirar la ropa, también mencionó que quería algo que la cubriera, como una sobre prenda que la tapara. Yo personalmente tengo un dilema con tapar todo el cuerpo por ser un cuerpo no hegemónico, ya que siento que con ello seguimos replicando la invisibilización de dichos cuerpos. Dialogando acerca de esto con la actriz llegamos al acuerdo de no cubrir el cuerpo con una sobre prenda. Como se ve en las Figuras 25, 26 y 27, la propuesta para mediar esto fue un overol con peto ancho y cuervas en la orilla, que proporciona esta sensación de estar cubierta pero no desdibuja al cuerpo, retomando las sensaciones de desproporción y de estirar la ropa, la camisa tiene un cuello más ancho de lo cotidiano y las mangas también son mucho más largas que sus brazos, el largo del pantalón es más corto, al observar el atuendo se logra este juego con la desproporción, se ven unas piernas cortas y unos brazos largos.

**Figura 25**  
Boceto - Gordofobia



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene gordofobia. (Elaboración propia)

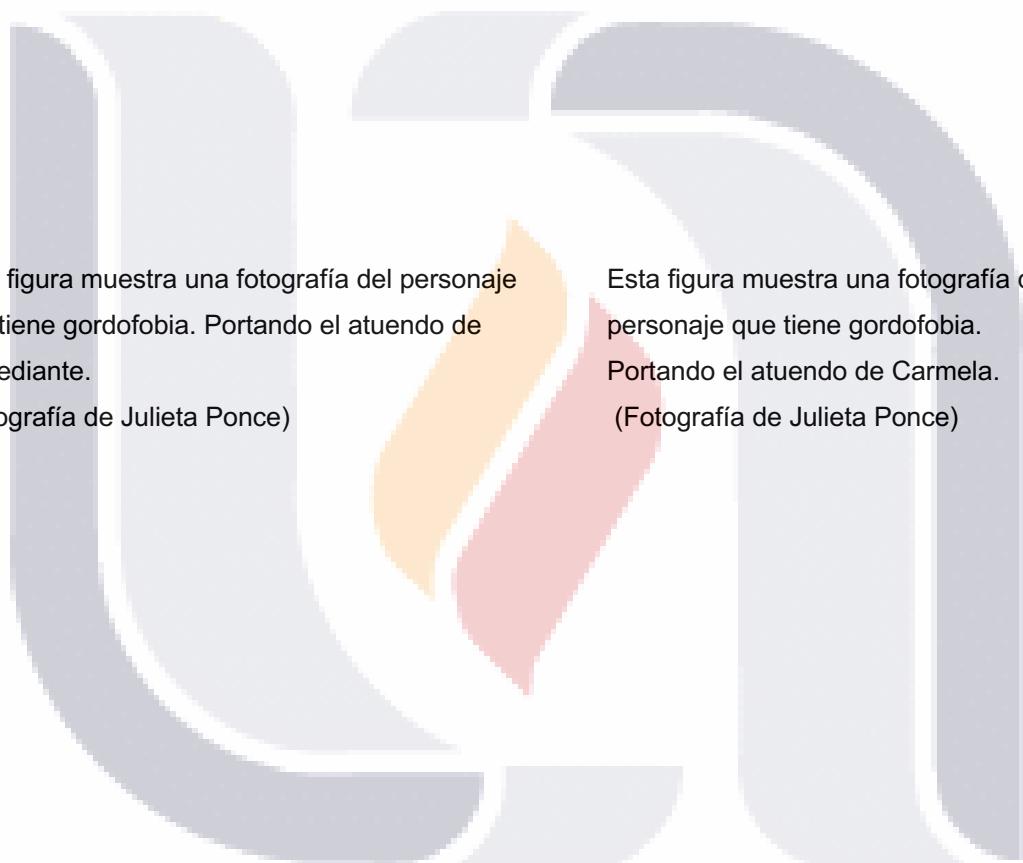
# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 26**

*Actriz - Gordofobia, comediante*

**Figura 27**

*Actriz - Gordofobia, Carmela*



# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

### 3.1.2.11 Dismorfia

Este personaje habla acerca de la dismorfia que padece por no agradarle lo que ve en el espejo. Las sensaciones que la actriz comentó fue el deseo de no querer ver pero a la vez no poder dejar de hacerlo, falta de aire, sensación de apretado que se vuelve doloroso cuerpo ligero pero pesado en los pies. Originalmente la propuesta del vestuario era un vestido con mucho volumen, justo buscando alejarnos de enmarcar la silueta. en una charla posterior que tuve con la actriz me mencionaba que le gustaría tener una especie de corsé que le apretara la cintura, con ello hubo un conflicto personal sobre si debíamos enfatizar la cintura o no, por un lado sentía que era deseo de la actriz enfatizar su silueta, pero por otro lado pensaba en porqué no cumplir ese deseo, si bien el corsé no entraba en la estética que se estaba proponiendo, se propuso que el vestido tuviera unas cintas que salen del escote y que la actriz pudiera manipular a su antojo alrededor de su cuerpo, la blusa que lleva debajo del vestido tiene un cuello largo que le permite cubrirse la cara y taparse los ojos a su antojo cubriendo la necesidad de ver y no ver (Figuras 28, 29 y 30). En la parte baja del vestido tiene unos olanes que generan esta sensación de peso hacia los pies. Al llevar un vestido, al igual que las otras actrices que llevan vestido o short, se agrega unas mallas blancas como protección de la actriz y guiño de la estética clown.

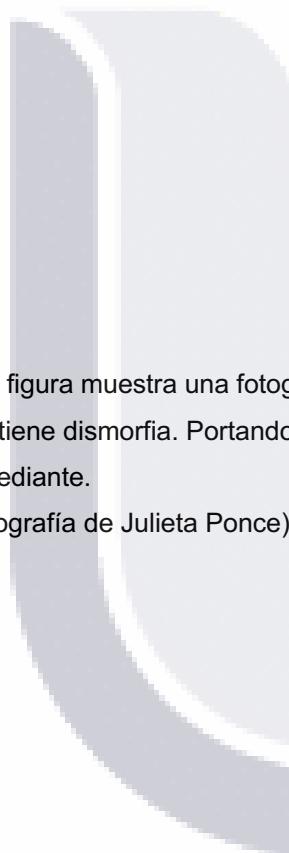
**Figura 28**  
*Boceto - Dismorfia*



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene dismorfia. (Elaboración propia)

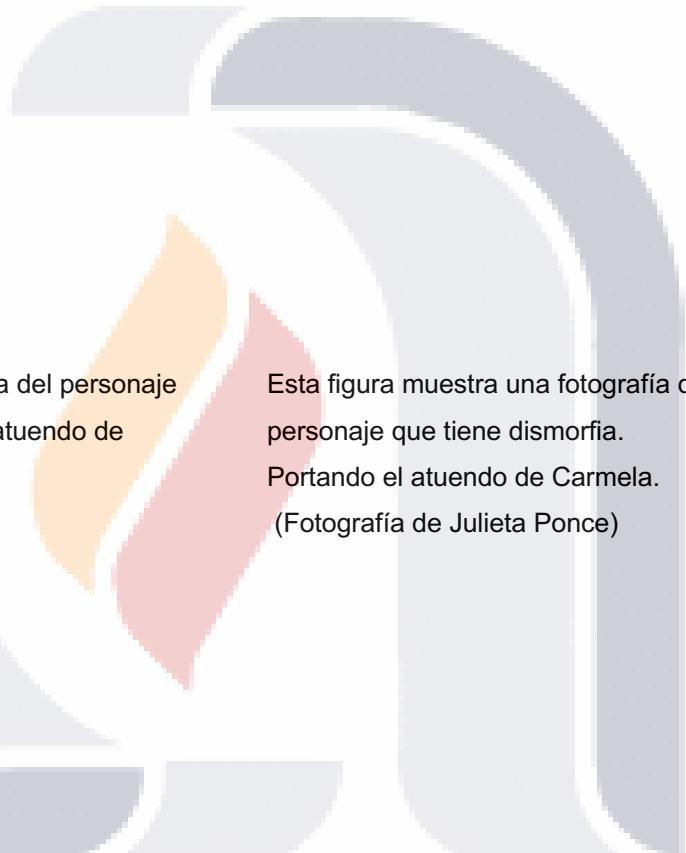
# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 29**  
*Actriz - Dismorfia,  
comediante*



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene dismorfia. Portando el atuendo de comediante.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

**Figura 30**  
*Actriz - Dismorfia,  
Carmela*



Esta figura muestra una fotografía del personaje que tiene dismorfia. Portando el atuendo de Carmela.  
(Fotografía de Julieta Ponce)

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

### 3.1.2.12 *Miedo a tomar decisiones*

Este personaje tiene miedo a tomar decisiones. Las sensaciones que mencionó la actriz fueron desconcierto, sentirse vulnerable, abrumada, perdida, nunca está completamente segura. Ella forma parte de las actrices que también interpretan un personaje de hombre, por lo que el atuendo debía ser andrógino. La propuesta de diseño (Figura 31) fue una camisa de manga larga bicolor para representar esta indecisión que vive el personaje, de igual manera que otros vestuarios, se jugó con las proporciones, en este caso el cuello se plantea más pequeño de lo cotidiano y asimétrico, además de que en la parte inferior de la camisa también se propone una asimetría con formas orgánicas que suman a esta sensación de estar abrumada y que plantean la actriz. El pantalón y la camisa son amplios como parte de la premisa de no enfatizar la silueta. Para las funciones y como parte de la caracterización, la actriz agregó a su peinado dos moños de los colores de la camisa (Figura 32 y 33), y también propuso usar calcetines diferentes en cada pie. Quizá por ser una propuesta un poco más obvia, pero fue uno de los vestuarios que se definieron primero.

**Figura 31**  
*Boceto - Miedo a  
tomar decisiones*



En esta figura se muestra el boceto para el personaje que tiene miedo a tomar decisiones.  
(Elaboración propia)

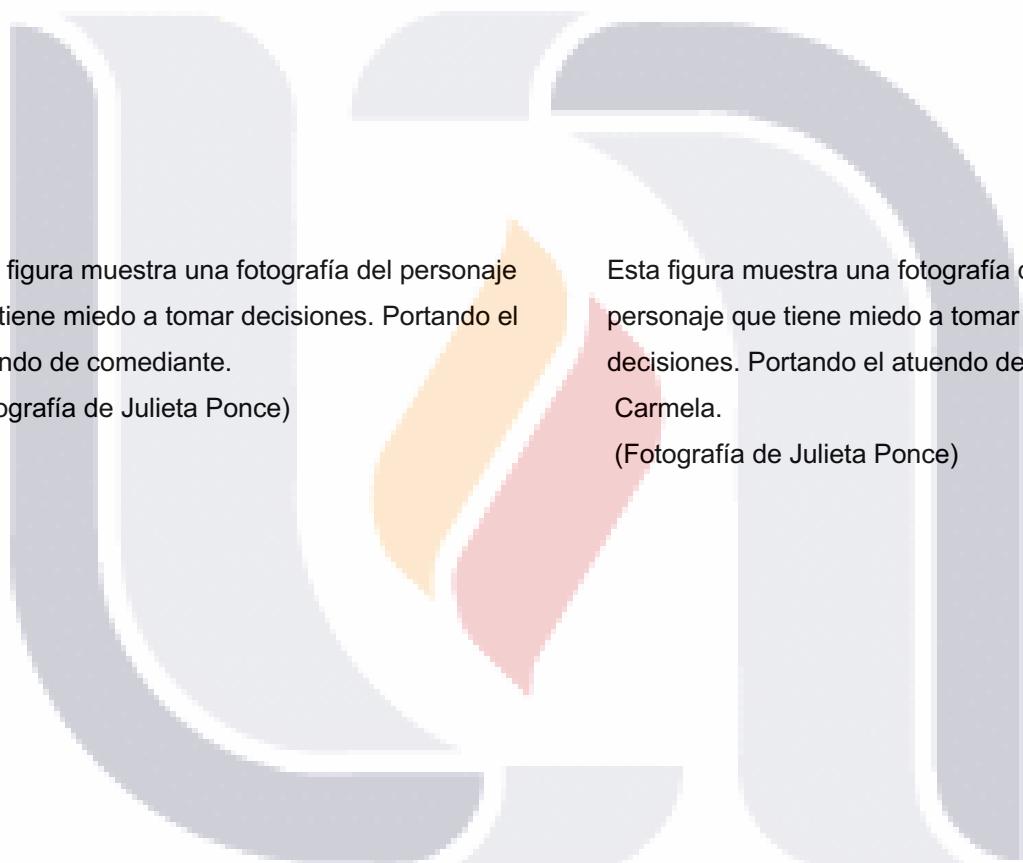
# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

**Figura 32**

*Actriz - Miedo a tomar decisiones, comediante*

**Figura 33**

*Actriz - Miedo a tomar decisiones, Carmela*



En general los resultados fueron bien recibidos tanto por el equipo creativo como por las y los performers del montaje. El hecho de mantener un diálogo constante con las personas ejecutantes generó acercamiento y confianza para que se tratara cualquier detalle relacionado con el vestuario. Las actrices y actor se veían cómodas en escena y el vestuario cumplía con la función de caracterizar a los personajes, creo que se logró alejarnos un poco de los estereotipos y que no se enfatizaran siluetas o cuerpos, si no que las características de los personajes se basaran en otros aspectos más allá de los físicos. Fue un proceso más lento de lo habitual, pero siempre que se trabaja de otra forma el ritmo cambia inevitablemente. Cuestionar la propia forma de trabajo es confrontativo y retador, el salir de la zona de confort trae implicaciones como dudar si se están haciendo bien las cosas, ralentizar el proyecto y regresarse varias veces a pasos anteriores, pero al final vale la pena atravesar ese proceso para poder deconstruir lo aprendido y encontrar otra forma de ejercer la profesión de diseñadora de vestuario

## CONCLUSIONES

A lo largo de este proyecto confirmé que diseñar vestuario escénico no es solo una cuestión estética ni una destreza técnica: es un posicionamiento político. Una vez que la mirada feminista atraviesa la práctica artística, es imposible mirar hacia otro lado. Las incomodidades, antes silenciosas, adquieren nombre, peso y urgencia. Y desde ese lugar surgió este trabajo: desde la necesidad de cuestionar lo que se ha normalizado y de imaginar maneras más éticas, humanas y colectivas de crear teatro.

Durante años, el teatro se ha sostenido sobre estructuras jerárquicas que depositan el poder casi exclusivamente en la figura de dirección. Esa organización vertical, heredera de lógicas patriarcales, ha legitimado prácticas que vulneran a quienes ejecutan la escena. Entre ellas, una de las más naturalizadas ha sido el uso del vestuario como mandato: algo que se impone sobre el cuerpo sin tomar en cuenta su experiencia, su autonomía ni su comodidad. Mi punto de partida como creadora y diseñadora surgió precisamente de ahí: de la memoria de mi propio cuerpo en escena, incómodo, limitado, atravesado por decisiones ajenas. Y de observar esas mismas tensiones en compañeras y compañeros que, al vestir un diseño, veían condicionada —o potenciada— su capacidad creativa.

Por ello, este proyecto buscó abrir un espacio para pensar el vestuario desde otro lugar. No desde la imposición, sino desde la escucha. No desde la autoridad vertical, sino desde la colaboración horizontal. Aquí es donde la ética del cuidado se volvió la brújula de todo el proceso. Esta postura ética, flexible y profundamente humana, permitió colocar a las personas al centro del trabajo creativo, reconocer que diseñar implica responsabilidad afectiva y que la práctica profesional ocurre siempre en comunidad. Al aplicar la ética del cuidado en este primer acercamiento al No-diseño, los resultados fueron evidentes: más que lograr un diseño eficaz o visualmente interesante, se construyó confianza. El vínculo vestuarista–actriz dejó de ser instrumental y pasó a ser recíproco. Las intérpretes se sintieron vistas, escuchadas y respetadas, y esa seguridad se

reflejó directamente en su trabajo en escena. Para mí, ese fue el logro mayor: permitir que la colectividad aportara al diseño sin perder la calidad creativa, y reconociendo que la propuesta escénica se fortalece cuando las personas se sienten cuidadas.

Sin embargo, este proceso no estuvo exento de desafíos. Durante años había construido una manera de trabajar que, aunque funcional, estaba cargada de inercias del campo teatral. Alejarme de mi zona de confort fue profundamente confrontativo. Tuve dudas reales sobre mi capacidad como diseñadora y necesité sostener diálogos con colegas para afianzar las decisiones visuales. Esta crisis metodológica no fue una debilidad, sino una puerta: me permitió ver con claridad qué prácticas me incomodaban, por qué persistían en el gremio y cómo podían transformarse. Identificar esas tensiones fue un paso esencial para construir una metodología más coherente con mi postura política y con las necesidades del equipo.

Al inicio del proyecto imaginaba que llegaría más lejos en términos de análisis corporal, pero el proceso me obligó a mirar hacia atrás. No podía hablar de cuerpos en escena sin hablar antes de cómo diseñamos, de cómo nos relacionamos, de cómo se toman decisiones desde el primer acercamiento con el elenco. La raíz del problema no está solo en las piezas de vestuario, sino en el sistema que estructura su producción. También confirmé que, a pesar de los avances feministas, el teatro continúa rezagado en muchos cuestionamientos éticos, estéticos y laborales. Ese retraso no es menor: implica que seguimos reproduciendo prácticas que vulneran cuerpos y que invisibilizan la dimensión humana del quehacer escénico.

Este proyecto también me permitió resonar con otros discursos en torno al vestuario teatral. Descubrí que, aunque existen investigadoras y creadoras pensando estos temas, aún es escaso el diálogo colectivo. Falta construir redes, compartir metodologías, cuestionar al gremio y exigir mejores condiciones. El diseño de vestuario ha sido históricamente relegado dentro de los estudios teatrales, y esta marginalidad se refleja en la escasez de investigaciones académicas. Aún falta explorar cómo operan las dinámicas de poder en los

procesos creativos, cómo se construyen los vínculos entre diseñadoras, performers y dirección, y qué otras formas de montaje pueden surgir cuando se trabaja desde la horizontalidad y la ética del cuidado.

Este proyecto contribuye, precisamente, a visibilizar ese problema. Pone sobre la mesa prácticas violentas normalizadas y propone una alternativa metodológica que se aleja de los modelos hegemónicos del diseño. Aporta un ejemplo concreto de cómo un proceso más horizontal puede transformar no solo los resultados escénicos, sino el bienestar del equipo. Y abre la posibilidad de detonar nuevas formas de enseñanza en el diseño de vestuario: prácticas que prioricen la escucha, el diálogo, la co-creación y el cuidado mutuo como principios fundamentales.

La urgencia de proyectos como este es evidente. Para la disciplina del diseño, porque cuestiona la figura autoritaria del diseñador tradicional y su vínculo con el cuerpo que viste. Para el teatro, porque revela que el proceso creativo puede, y debe, ser un espacio seguro, sensible y políticamente consciente. Y para la enseñanza artística, porque invita a repensar cómo formamos a futuras generaciones, no solo en competencias técnicas, sino en posturas éticas que transformen la práctica profesional.

También emergieron nuevos cuestionamientos que abren líneas futuras de investigación. Por ejemplo:

¿Qué falta por saber sobre el diseño de vestuario desde una perspectiva de género?

¿Cómo operan realmente las dinámicas de poder en los procesos de montaje?

¿Qué metodologías colectivas pueden replantear la relación entre intérprete, diseñador y dirección?

¿Cómo se pueden consolidar sistemas de producción teatrales más éticos, sostenibles y humanos?

Estas preguntas no cierran este trabajo, sino que lo proyectan hacia adelante. Señalan un camino que el campo teatral necesita recorrer con urgencia.

# TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Por último, este proyecto reafirmó algo fundamental: el teatro no puede seguir reproduciendo lógicas capitalistas de producción acelerada que deshumanizan la creación artística. La falta de tiempo, de presupuesto y de condiciones dignas precariza el trabajo, mina la salud emocional y afecta directamente la calidad del resultado. Aunque no puedo incidir directamente en el sistema, sí puedo colocar estos cuestionamientos sobre la mesa y exigir que instituciones, compañías y escuelas reconsideren sus modelos de producción.

Mi deseo es que este trabajo deje precedentes y que motive a otras personas a investigar, cuestionar y transformar la práctica del diseño de vestuario. Que ayude a afirmar que nuestros cuerpos, el mío, el de mis colegas, el de quienes vendrán, merecen ser cuidados, respetados y escuchados. Porque si el teatro desea seguir siendo un espacio vivo, debe poner la vida en el centro. Y este proyecto es, precisamente, una apuesta por ese gesto profundamente político: hacer teatro sin violencia.

## BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles. (2013). *Poética* (trad. Antonio López Eire). Fondo de Cultura Económica.

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble* (J. P. Mari, Trad.). Editorial Sudamericana. (Obra original publicada en 1938).

Arizmendi, A. (2022, 7 de marzo). *Violencia corporal* [Episodio 217]. En *¿De qué tiene hambre tu vida?* [Póodcast]. Ana Arizmendi. <https://www.anaarizmendi.com/podcast>

Beauvoir, S. de. (2005). *El segundo sexo*. Cátedra. (Obra original publicada en 1949).

Berardi, V. (2018). El vestuario como interfaz: Relaciones entre cuerpo, espacio y materialidad en el diseño escénico contemporáneo. *Investigación Teatral*, 8(13), 77–94.

Braidotti, R. (2004). *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Polity Press.

Brandt, B. F. (2019). Collaborative costume design in contemporary theatre: Rethinking hierarchy and creative process. *Theatre Topics*, 29(2), 125–138.

Brecht, B. (2014). Pequeño organón para el teatro (A. Berman, Trad.). Ediciones Godot. (Original publicado en 1948).

Brook, P. (2010). *El espacio vacío* (M. Z. Konta, Trad.). Ediciones Península. (Obra original publicada en 1968).

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.

Craig, E. G. (2009). *Hacia un nuevo teatro* (E. Serrano, Trad.). Alba Editorial. (Ensayos originales publicados entre 1905 y 1913).

Escobar Guanoluisa, T., & Amoroso Peralta, S. (2019). El giro humanista del sistema de la moda. En L. Zambrini (Prólogo), *Moda, diseño y sociedad* [Ensayos] (Cuaderno 76, pp. 119-132). Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. ISSN 1668-0227.

Faccia, A. (2019). Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género. En L. Zambrini (Prólogo), *Moda, diseño y sociedad* [Ensayos] (Cuaderno 76, pp. 37-48). Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. ISSN 1668-0227.

Fernández, D. (2013). *Edward Gordon Craig – El vestuario como composición escénica*. [Publicación o institución no especificada].

Flesler, G. (2014). Diseño, cuerpo y subjetividad: Hacia una ética del cuidado en los procesos proyectuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (51), 45–60.

Gargallo, F. (2004). *Ética, ética feminista y libertad*.

<https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/feminismo-genero/etica-etica-feminista-y-libertad>

Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Harvard University Press.

Gilligan, C. (2011). *Joining the Resistance*. Polity Press.

Gilligan, C. (2013). *El daño moral y la ética del cuidado*. Fundación Víctor Grífols i Lucas.

Grant Thornton International Ltd. (2023). *Women in Business 2023: Un impulso hacia la paridad* [Informe]. <https://www.grantthornton.mx/globalassets/1.-member-firms/mexico/pdf/women-in-business-2023-un-impulso-hacia-la-paridad.pdf>

Grotowski, J. (2002). Hacia un teatro pobre (H. S. Rosner, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1968).

Haraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge. (Obra original publicada en 1985).

Hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press.

Lippmann, W. (2003). *La opinión pública* (Trad. P. Manzano). Tecnos.

Palacios, M. G. (2020). Prácticas colaborativas en el diseño de vestuario: Afectos, comunidad y creación escénica en Latinoamérica. *Telón de Fondo*, (31), 1–20.

Romero, R., Zapata, S., & Bazaes, R. (2013). *Diseño teatral: Iluminación, vestuario y escenografía*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de la Región Metropolitana.

Stanislavski, K. (1994). *Ética y disciplina*. Escenología.

Stanislavski, K. (2003). La construcción del personaje (A. I. Calderón, Trad.). Ediciones Paidós. (Obra original publicada en 1949).

Tronto, J. (1993). *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. Routledge.