

Departamento de Historia del Arte y Filosofía
Grado en Historia del Arte

El sentido romántico en la moda creativa de Alexander McQueen

Trabajo de fin de grado realizado por

Lara Martrus Guillén

bajo la supervisión del profesor

Carlos Castro Brunetto

2023-2024

Love looks not with the eyes, but with the mind.

WILLIAM SHAKESPEARE

Índice

Introducción	4
1. Justificación del tema	4
2. Objetivos	4
3. Metodología	4
El sentido romántico en la moda creativa de Alexander McQueen	6
1. La moda creativa: una revisión del valor artístico en la Historia de la Moda	6
2. El último de su dinastía. Vida y obra de Lee Alexander McQueen	9
2.1. Algunos referentes visuales románticos	13
3. El Romanticismo, construcción de una identidad	14
4. Poéticas de la seducción: el Romanticismo presente en las colecciones y piezas de Alexander McQueen	16
4.1. El sentimiento de una nación	16
4.2. Naturaleza, entre Júpiter y Saturno	22
4.3. Exotismo romántico	26
4.4. Una mirada al pasado	30
4.5. Los límites de la conciencia	36
4.6. La búsqueda del yo: la travesía platónica del hombre romántico	40
4.7. La revolución de la máquina	43
4.8. Lo sublime, lo trágico y la autodestrucción	45
5. El genio romántico y la idea de legado	48
5.1. Entrevista a Sebastián Pons	49
Conclusiones	56
Bibliografía	57

Introducción

1. Justificación del tema

La moda, ancla de mi identidad, configura un campo de estudio que define tanto mi trayectoria en este grado como un posible futuro profesional en la investigación. Asimismo, considero que la figura de Alexander McQueen confecciona todo un universo digno de análisis en torno a la estética y la cultura. El trabajo del diseñador se concibe bajo el pensamiento de una mente romántica y creaciones sublimes capaces de impactar el alma. Trascendental, provocativa, visionaria, conceptual y única. La moda creativa de McQueen habla de la atemporalidad, de la arquitectura del cuerpo y el arte en movimiento.

2. Objetivos

Con este Trabajo Final de Grado pretendo manifestar el valor artístico que ha configurado la moda a lo largo del tiempo, concretamente a partir del siglo XIX y su asentamiento como industria. Por otro lado, dedico estas páginas a las poéticas románticas presentes en las colecciones de Lee Alexander McQueen. Del mismo modo, se analizarán cuestiones ligadas al legado del modista, contando con la colaboración especial de Sebastián Pons, asistente y mano derecha del diseñador.

En último lugar, concluir, reflexionar y reivindicar una Teoría del Arte en la que la moda tenga cabida como octavo arte. En este sentido, contemplo un estudio de los valores creativos y estéticos que han acompañado a los diseñadores del pasado siglo, permitiendo impulsar nuevos modos de vestir influenciados por las Bellas Artes. La moda como manifestación cultural capaz de trasladar el mundo íntimo al complejo imaginario de lo sublime.

3. Metodología

La elaboración de esta investigación adopta como punto de partida el libro y la exposición, organizada por el Metropolitan de Nueva York y el Met Costume Institute en 2011, *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Comisariada por Andrew Bolton, la publicación desglosa la obra del diseñador desde una perspectiva romántica, aprovechando los principios del movimiento decimonónico presentes a lo largo de veinte años de creación. Por consiguiente, quisiera desarrollar esta analogía no accidental con el Romanticismo desde un marco teórico, en el que se contemple con mayor profundidad el espíritu de un diseñador conmovido por la Historia del Arte.

Para ello, empleo una metodología principalmente iconográfica e iconológica de las colecciones del diseñador, organizando cada fase de trabajo de acuerdo a los epígrafes comentados anteriormente en los objetivos. De esta manera, en primera instancia, selecciono aquellas piezas de interés, así como publicaciones y documentales relativos a la biografía del modista.

Asimismo, recorro a la Biblioteca de Humanidades y Bellas Artes de la Universidad de La Laguna para recopilar bibliografía acerca de las poéticas del Romanticismo y aquellas características principales que impulsaron el movimiento. No obstante, no contemplo analizar esta corriente —el Romanticismo— desde un punto de vista iconográfico, sino conceptual, con el fin de trasladar algunas de estas ideas a la moda creativa de Alexander McQueen.

Por último, adjunto una entrevista a una de las figuras primordiales para el entorno del diseñador, el mallorquín Sebastián Pons, integrante, asistente y ayudante de taller en pleno apogeo de la marca. Él mismo ilustra nuestro apartado final desde su experiencia personal y profesional.

El sentido romántico en la moda creativa de Alexander McQueen

1. La moda creativa: una revisión del valor artístico en la Historia de la Moda

En primer lugar, veo conveniente analizar la Historia de la Moda desde su iniciativa artística. Por ende, este apartado no pretende hacer un recorrido sobre las diferentes manifestaciones sociales y culturales a las que ha respondido la moda a lo largo de su tiempo; sino reflexionar —mediante una revisión y cambio de perspectiva— el sentido creativo de la misma.

Este hito se comprende a partir del asentamiento de la industria de la moda dentro del contexto decimonónico, hecho que más tarde explicaría su sintonía con el movimiento romántico. Esta mercantilización encuentra referentes en la corte de Versalles, figuras como la *couttierre* Rose Bertin (1747-1813), permitió elevar la moda francesa del siglo XVIII a una altísima calidad y reconocimiento social. Esta conquista de lo cotidiano fue seguida por Charles Frederick Worth (1825-1895), quien intentaría superar el estatus artesanal de la moda creando la alta costura.

Cultivó su formación en pequeñas tiendas de textiles y en sus análisis exhaustivos de la indumentaria empleada por los pintores de la National Gallery de Londres. Con él emerge la figura del modista, un logro cultural de la modernidad, cuya responsabilidad delegaba en la creación —desde el pensamiento hasta la materialización— de prendas capaces de transmitir lo que Baudelaire denominaba «el universo inteligible de la estética» (Rubio 2010, 13-16). Entre sus innovaciones, se le atribuye la visionaria condición de artista al firmar sus piezas, como si de un pintor se tratase, destacando la presentación de sus diseños con modelos en la Exposición Universal de París en 1855 (Rubio 2010, 56); por otro lado, cabe mencionar el concepto de temporalidad en las colecciones destinadas a cada estación del año. Se configuró así un conjunto de factores que no sólo nos aproximan a la idea contemporánea del desfile de moda, sino también a la originalidad e individualidad de la libertad romántica.

Por otro lado, los cambios sociales y políticos promovidos por la Ilustración y la revolución cultural del Romanticismo afectaron de forma significativa a la

indumentaria, incitando a la singularidad del vestir, y constituyendo un abanico de identidades representativas de la modernidad (Rubio 2010, 14). El desarrollo de la Revolución Industrial inglesa permitió un incremento en la producción textil. Asimismo, destacó la democratización de los procesos de confección de la mano de Isaac Singer y su máquina de coser (1846), además de la difusión de patrones en revistas como *Englishwomen's Domestic Magazine* (Cosgraves 2006, 194-196). Esta emancipación fue apoyada por la Convención Nacional francesa que, rechazando los códigos de vestimenta establecidos por las autoridades, promulgaron la libertad de imitar o distinguirse¹ de las demás personas, obteniendo la posibilidad de elegir entre las novedades del momento o atuendos comunes (Gago 2016, 12). El reconocimiento de la moda en la esfera popular conllevó a ligeras modificaciones en el modo de vida de las sociedades modernas proyectadas en su indumentaria: la mujer se liberó progresivamente de las ostentosas arquitecturas de los miriñaques y el hombre bohemio se recreó en fenómenos sociales como el dandismo.

Precisamente, las primeras reflexiones sobre la moda decimonónica se atribuyen a jóvenes dandis que publicaban sus ensayos en revistas francesas. Por un lado, Honoré de Balzac (1799-1850) publicó «Tratado de la vida elegante» en *La Mode* (1830), reconociendo la capacidad simbólica que alberga la moda en sí misma, en sus palabras: «la *toilette* (indumentaria) lo es todo, es a la vez una ciencia, un arte, una costumbre y un sentimiento». Por otro lado, Thomas Carlyle (1795-1882) planteaba la filosofía de la indumentaria con respecto a que debía ser coherente con el espíritu y los intereses de quien se muestra. Por consiguiente, el imaginario del dandismo se correspondía a un hombre intelectual, que viste elegante y vive para vestirse, principios que se vincularon con las figuras de George Brummell y Jacques Doucet (Rubio 2010, 36-37).

Este último se caracterizó por personificar el ideal wagneriano del «arte total», un concepto que se trasladaba a las viviendas de los modistas con el fin de escenografiar el gusto romántico y artístico de cara a su clientela. En el caso de Doucet, su coleccionismo contemplaba correspondencias entre intelectuales del momento,

¹ Desde la sociología, Georg Simmel explicaba la atracción de la moda sobre las sociedades del siglo XIX, argumentando dos tendencias principales: el placer de imitar y el placer de distinguirse (Gago 2016, 16). En estudios posteriores, el gallo Gilles Lipovetsky añadía en su publicación *El imperio de lo efímero* un tercero, el placer de ser mirado (Lipovetsky 1990, 42); galardonando el fenómeno de la moda como muestra del individualismo por excelencia.

bibliotecas de arte y arqueología, además obras pictóricas² (Rubio 2010, 74-79). Esta alianza con las Bellas Artes no fue un encuentro puntual, el modista Paul Poiret hizo hincapié en demostrar su vocación artística en sus diseños de inspiración grecolatina y romántica, sustituyendo el corset por el sujetador, delegó en diseñadores como Mariano Fortuny³ y Coco Chanel nuevos cánones y siluetas para la nueva mujer moderna. Contornos rectos y cómodos que acompañaban a la mujer secular a su verdadera revolución por los derechos. Esta masculinización del vestuario se comprendió como la conquista de los espacios reservados para los hombres, ocupados y resignificados por una mujer que ama el deporte⁴, se traslada en bicicleta, trabaja y goza de ciertas libertades.

La moda no hará sino acusar el reflejo de una mentalidad ecléctica en la que confluían cierto idealismo romántico, deseoso de interpretar la condición femenina como la de un ser frágil, delicado e inaccesible, y un marcado pragmatismo burgués, modulador de una visión respetable, rígida y ostentosa de la mujer (Rubio 2010, 53).

Entrados al siglo XX, la transformación de estas líneas abandonaron las reminiscencias isabelinas y evolucionaron en torno a lo andrógino y vanguardista, tal es el caso de la sastrería femenina impulsada por Yves Saint Laurent o los diseños surrealistas de Elsa Schiaparelli⁵. Con la globalización, los diseñadores ya no sólo se reconocen como artistas sino como celebridades del mundo de la cultura y grandes empresarios. La moda se convierte en arte desde el momento en que trasciende del vestir al comunicar ideas y fusionarse con la creatividad, transmitiendo sensaciones visuales como las artes plásticas, encontrando en la seducción y la estética su cuestión de ser.

² Jacques Doucet fue el primer comprador de las *Señoritas de Avignon* de Pablo Picasso, a su acercamiento a las primeras vanguardias se le suma una clientela de pintores, aristócratas y escritores como Oscar Wilde (Rubio 2010, 75).

³ Mariano Fortuny firmaba en las etiquetas de cada una de sus piezas, dejando constancia de su preocupación por todas las fases del proceso creativo, se consideraba un artista total. Sus creaciones (vestido de Delfos) nos permiten estudiar las posibilidades de tejidos y texturas mediante las que imita a las túnicas de la Antigua Grecia (Gago 2016, 35).

⁴ La indumentaria deportiva femenina, denominada *tweeds*, se empleaba en actividades al aire libre. Consistía en una falda-pantalón, con chaqueta y sombrero a juego, que permitía una mayor libertad de movimiento (Laver 1988, 210).

⁵ Yves Saint Laurent lanzó en 1965 una colección inspirada en Piet Mondrian, al año siguiente deconstruye los parámetros binarios con su traje-chaqueta en tres piezas. Por otro lado, Elsa Schiaparelli contó en numerosas ocasiones con la colaboración de surrealistas del entorno de Salvador Dalí para sus diseños de moda.

2. El último de su dinastía. Vida y obra de Lee Alexander McQueen

El 17 de marzo de 1969, en el East End de Londres, nació Lee McQueen. Fue el menor de seis hijos de una familia humilde y de clase trabajadora; su madre se dedicaba a la docencia y su padre era taxista. Desarrolló su infancia en uno de los barrios más duros del este de Londres bajo la protección de su tía Renée, con quien se pasaba las tardes viendo películas de Hitchcock, y el apoyo incondicional de su madre Joyce. A ellas les debió su ingreso en el mundo de la moda: un día viendo la televisión con su madre, se anunció que necesitaban aprendices en Anderson & Sheppard de Saville Row, bajo la motivación de Joyce le contrataron de inmediato (Thomas 2018, 95). Su tía, por su parte, fue la responsable de pagar su matrícula en el máster de la escuela de diseño de St. Martin's.

No obstante, hubo un evento a la edad de los once años que le marcó para siempre. Sufrió una agresión sexual por parte de un hombre que conocía, un daño psicológico que veía reflejado de la misma manera en su familia, pues su hermana también resultó ser víctima de violaciones y abusos por parte de sus parejas. Este trauma lo tomó como recurso desde su primera colección, como él mismo señalaba: «*My collections have always been autobiographical, a lot to do with my own sexuality and coming to terms with the person I am — it was like exorcising my ghosts in the collections*» (Mis colecciones siempre han sido autobiográficas, tienen mucho que ver con mi propia sexualidad y con aceptar la persona que soy — era como exorcizar mis fantasmas en las colecciones)⁶.

Tiempo después de su estancia en Anderson & Sheppard, trabajó como sastre en producciones teatrales como *Los Miserables*, obra de Víctor Hugo que inaugura el movimiento romántico. A finales de la década de los 80, coincidió con John McKitterick trabajando en *Red or Dead*, fiel amigo y consejero, quien le recomendó oportunidades de empleo en Milán. De modo que, al estilo *grand tour*, emprendió su marcha a Italia.

En la primavera de 1990, con tan sólo un billete de ida y la agenda de contactos de McKitterick, McQueen fue acogido por Romeo Gigli. De esta estancia pudo

⁶ Traducción propia. (Bolton 2011, 16)

comprender aspectos técnicos, formales o de confección; sin embargo, lo que más valoró se encontraba en la capacidad narrativa y el poder de los arquetipos mediante los que presentar cada prenda. Finalmente, agradecido del aprendizaje y la experiencia, Lee regresó a Londres con el objetivo de desarrollar su propio estilo.

Gracias al préstamo de su tía, ingresó sin los requisitos necesarios en el máster dirigido por Bobby Hillson de la Central Saint Martins College of Art and Design en Londres. Llegados a su graduación, en marzo de 1992, McQueen colaboró con algunos de los compañeros que formaron parte de su equipo posteriormente, entre ellos Simon Ungless y Shaun Leane. Su primera colección, *Jack the Ripper stalks his victims*, bebía de un conjunto de influencias: por un lado, la figura de Jack el Destripador, pasando por *Las 120 jornadas de Sodoma*, un libro que le fascinaba por cómo se narran los abusos sexuales, y por último, la pornografía victoriana. Entre los asistentes a la graduación, se encontraba una aristócrata británica llamada Isabella Blow, quien decidió que Lee sería su fiel protegido tras ver su colección (Thomas 2018, 100-141). Aquello fue el principio de una maravillosa amistad y carrera profesional.

Su segunda colección se basó en la película de Martin Scorsese titulada *Taxi Driver* (1977), a modo de homenaje al legado familiar de taxistas por parte de su padre, presentó una nueva silueta denominada *bumsters*, mediante la cual consiguió vender sus creaciones⁷. La idea de legado y la genealogía se representó en colecciones posteriores, tal es el caso de *Highland Rape* (1995) —cuya idea desarrollaré más adelante— en la que tomó como principal referencia un estudio que había realizado su madre Joyce acerca de la relación que tenía el apellido McQueen con los clanes escoceses de la isla de Skye. Pese a que no existían documentos que verificasen este vínculo familiar, McQueen fue capaz de constituir un imaginario en torno a la brutalidad de un relato histórico⁸ desde un romántico sentimiento de pertenencia.

⁷ Desde un comienzo, Isabella Blow se encargaba personalmente de encontrar una clientela para Lee. En estas reuniones, McQueen se presentaba con una bolsa de basura en la cual guardaba sus prendas más interesantes (Thomas 2018, 143).

⁸ En su investigación, Joyce encontró la primera referencia a los McQueen en el siglo XIV, en la cual se mencionaban algunos testimonios de asesinatos por honor en la isla de Skye. En 1700 unos campesinos (supuestamente relacionados con la familia) habían encontrado un cadáver vistiendo ropajes reales, esto incitó el interés de Lee por el vestuario histórico (Wilson 2015, 20-23).

En verano de 1996 —siendo un diseñador consolidado— contactó con un joven mallorquín llamado Sebastián Pons⁹, exalumno de St. Martin's, con quien conectó desde el primer momento profesional y personalmente. Ese mismo año, el español se trasladó con McQueen a París cuando fue proclamado director creativo de la casa Givenchy (1997-2001) por Bernard Arnault (grupo LVMH), con el objetivo de que sucediese a John Galliano, destinado a Dior. Tras semanas negociando, cuando el acuerdo se hizo oficial, Lee comentó: «Givenchy tiene la puta suerte de tenerme» (Thomas 2018, 275).



Alexander McQueen junto a Bernard Arnault.

En este punto, la crítica reconocía la labor del diseñador como un auténtico genio, un ejemplo son las palabras que le dedicó Colin McDowell en la prensa británica:

Lo que tiene McQueen lo comparte con Man Ray y Magritte, la inteligencia y el conocimiento para captar el presente y catapultarlo en el futuro antes de que nadie sepa lo que está haciendo. Ahí es donde reside su fuerza (...). Él entiende que la nueva feminidad tiene más que ver con hacer la peineta que con caminar de forma afectada sobre unos zapatos de salón (Thomas 2018, 208).

⁹ Su experiencia, trayectoria y visión de la industria de la moda, se recoge en el último apartado de este trabajo. Véase: Entrevista a Sebastián Pons.

No obstante, esta alianza con la alta costura hizo que McQueen triplicara su carga de trabajo, en lugar de cuatro colecciones anuales, se enfrentaba a ocho con numerosas idas y venidas entre Londres y París. Principalmente, repercutió en su salud mental y física, con un consumo de drogas tan abundantes como sus sobredosis: la caída del imperio estaba cerca.

Asimismo, tras una cantidad de desfiles, espectáculos y colecciones, el mundo personal de McQueen parecía desmoronarse. En agosto de 2003, pasó sus vacaciones en Ibiza en donde le confesó a Sebastián que era seropositivo. Tres años después, moría su grandísima amiga Isabella Blow, un suceso que le dejó destrozado pero le hizo reconectar con el oficio (Thomas 2018, 420-449). En estos años, Lee configuró una variedad de obras maestras dignas de un enorme legado para la Historia de la Moda.

Su trágico final se hizo realidad en febrero del 2010. El fallecimiento de su madre a causa de la lucha contra el cáncer, supuso un duro golpe para el diseñador. Diez días más tarde, la madrugada del 11 de febrero, Lee McQueen se quitó la vida en su apartamento de Green Street, en Londres.

La muerte del diseñador desató una fuerte conmoción en el mundo de la cultura, el arte y la moda. Marcando el final de una era y una dinastía marcada por la innovación, el estilo y la creatividad.



Lee Alexander McQueen (1969-2010)

2.1. *Algunos referentes visuales románticos*

Merece la pena mencionar algunos de los antecedentes culturales —y contraculturales— que tuvieron desarrollo en el preciso instante en el que Lee descubría su afición por la moda y su sexualidad.

En primer lugar, me gustaría introducir brevemente lo que supuso el fenómeno *Glam Rock*, desarrollado en las décadas de los 60 y 70, en cuanto a cuestiones sociales y de indumentaria. Por un lado, su contexto coincide con la legalización de la homosexualidad y el crecimiento de la liberación de las mujeres; por consiguiente, estos cambios afectaron directamente a la representación de la masculinidad. De esta manera, emergen los denominados *skinhead*, y la proyección de la hipermasculinidad por excelencia (Gregory 2002). De hecho, tras sufrir abusos sexuales, McQueen adoptó esta apariencia desde los quince años, a modo de escudo y protección de todo aquello que le habían arrebatado. Por otro lado, el *Glam Rock* permitió experimentar sobre conceptos acerca de la androginia, las disidencias de género, lo *unisex*; representados a posteriori en la carrera del diseñador. Asimismo, dio pie a otras subculturas como el *punk* y, en consecuencia, los *New Romantics*.

La subcultura *New Romantic* encontró su espacio en el Club Blitz de Londres, consistía en realizar un ejercicio de apropiación de algunos elementos aislados de la moda del siglo XVIII y XIX, creando una estética visual de aire romántico pero con una mirada puesta en el presente. Exploraban la fantasía mediante la cultura de clubes, que evolucionó durante los años 80, bajo la principal preocupación de la imagen y la extravagancia (Stratton 2022, 147-181). Postulados que conectaron con los alumnos de la escuela de St. Martin's: Vivienne Westwood, John Galliano o Alexander McQueen.



El grupo musical Adam and the Ants, fue uno de los máximos exponentes de esta estética.

3. El Romanticismo, construcción de una identidad

La actitud romántica aterriza en la mente creativa del diseñador. El éxtasis estético entra en sintonía con una sensibilidad individualista, llena de contradicciones y angustia, que se mimetiza con la Naturaleza y celebra el triunfo de la muerte. Me refiero al Romanticismo como el movimiento cultural que se desarrolló a mediados del siglo XIX en Europa, cuyo origen semántico se encuentra en la Inglaterra del siglo XVII con la palabra «*romantic*», vinculándose a los viejos romances de las historias pastorales. La evolución natural del adjetivo pasó a describir aquellos lugares y paisajes en ruinas que devolvían a John Evelyn a las novelas de caballería. Más tarde, esta tendencia se estableció en la literatura alemana bajo el término «*romantisch*», para designar aquello de apariencia gótica y medieval (de la Paz 2003, 17-19).

Esta época convulsa incentivó un descontento social que encontró una herramienta en el nacionalismo, ligado estrechamente con las manifestaciones culturales del Romanticismo. En el terreno de la Revolución Industrial inglesa, la actividad literaria se concentró en los poetas campesinos que reivindicaban su identidad mediante el folclore de las tierras escocesas (de la Paz 2003, 13). Mientras que, en Francia, esta exaltación a la nación se recreó en escenas de un pueblo que reclamaba libertad, de la mano de figuras como Víctor Hugo o la alegoría de *La Libertad guiando al pueblo* (1830) de Eugène Delacroix. Así, nace el hombre romántico¹⁰, que, desprovisto de esperanzas y apoyos, recurre a la introspección y se recrea en una sensibilidad que combina gozo y nostalgia.

Esta exploración del inconsciente empleó la imaginación como método de evasión de la realidad, dando como resultado una subjetividad que huye del tiempo y el espacio, evocando escenarios idílicos de la Naturaleza que se contradicen con lo efímero de la vida (de la Paz 2003, 52-53). Prolongación de su propia melancolía, el artista libera fantasía en el paisaje y se aproxima a una valoración crítica y emocional. El lugar como excusa para la contemplación y la oportunidad perfecta de indagar sobre lo oscuro de la condición humana.

¹⁰ Al emplear el término «hombre romántico» hago una mera referencia al prototipo que se obtiene del artista romántico, sin invalidar otros testimonios como el de las mujeres artistas.

El romanticismo es el arte del individuo que no encuentra otra justificación que la de su soledad y su libertad, su impaciencia y su nostalgia, su alienación social y su necesidad de comunión mística con la Naturaleza (de la Paz 2003, 224).

Esta última idea se refleja en la corriente alemana contraria a la aristocracia conocida como *Sturm und Drang* —tormenta e ímpetu— (Honour 1986, 227). Estos románticos concebían la noche como aquella responsable de despertar los sentidos dionisiacos, la que ignora los ejemplos morales y descubre el denominado «*locus horridus*» (Aguilar Perdomo 2023) , vinculado a su vez a las poéticas de lo sublime. Del mismo modo, las «poéticas» se comprenden como esa ruptura de la percepción involuntaria del mundo, sustituida por el nuevo modo de ver la realidad y la mera existencia (de la Paz 2003, 12).

En cuanto a lo sublime, algunos autores decimonónicos argumentaron sus diferentes significados a través de la belleza. Por un lado, el poeta John Keats concebía esta relación en torno al placer y el dolor que recoge la Naturaleza, tan grandiosa e intensa encuentra su camino hacia la belleza en la que «se consume lo sublime» (Argullol 1984, 82). Friedrich Hölderlin, por su parte, contemplaba ésta desde un sentido trágico. Por otro lado, Edmund Bruke resumía esta experiencia bajo el concepto «*delightful horror*» (agradable terror), un goce estético provocado por el miedo, es decir, mientras que lo bello agrada, lo sublime asusta (Argullol 1984, 81-83). Sin embargo, Immanuel Kant defendía lo sublime como una experiencia interna, en lugar de una respuesta directa de los objetos representados. Su gran aportación al Romanticismo parte de publicaciones como *Crítica de la razón pura* (1781), exponiendo los límites de la razón y la condición humana, y *Crítica del juicio* (1790), llegando incluso a identificar los parámetros de lo sublime (Honour 1986, 291). En la misma línea del filósofo, Charles Baudelaire reconocía en sus ensayos: «el romanticismo no consiste [...] ni en la lección de los objetos ni en la verdad exacta sino en un modo de sentir» (de la Paz 2003, 217).

Todos estos factores constituyen la mentalidad del artista romántico. Su rechazo por la tradición ansía la rebelión, se refugia en la subjetividad luchando por la patria, sueña e imagina, vive en la noche, en la Naturaleza anhela el pasado, y encuentra en el arte la expresión máxima de libertad. Factores que, en realidad, personifican la identidad de Lee Alexander McQueen.

4. Poéticas de la seducción: el Romanticismo presente en las colecciones y piezas de Alexander McQueen

La moda, configurada a través del espacio y tiempo de las diferentes eras de la sociedad moderna, se comprende a partir del poder de la seducción. Un diálogo sensual entre el cuerpo y el textil, entre la ética y la estética, entre lo efímero y lo frívolo. La seducción impulsa el culto por las novedades, la magia de las apariencias y los artificios.

A continuación, presento algunos argumentos que definen la iconografía romántica de la obra del diseñador y el conjunto de poéticas que dotan al movimiento de autenticidad filosófica y originalidad artística. Colecciones, piezas y desfiles en los que se observa el verdadero sentido romántico de la moda creativa de Alexander McQueen.

4.1. El sentimiento de una nación

Si bien señalé anteriormente el impacto de los nacionalismos en época decimonónica, desde finales de la Edad Media, Europa comenzó a registrar tendencias nacionalistas plasmadas en la indumentaria en el siglo XIX (Lipovetsky 1990, 46). Este sentimiento de pertenencia a una misma comunidad fue reforzado por el Romanticismo de manera muy singular, reivindicando lo local, las costumbres, mitos y leyendas, así como una conexión profunda con el pasado histórico. De esta manera, se encuentra una producción artística ligada a las ruinas medievales que se vislumbran como metáfora del sentimiento de una nación, corrompida por la llegada de la Modernidad.



Abadía en el robledal (1809), Caspar David Friedrich, óleo sobre lienzo, Antigua Galería Nacional de Berlín.

La exaltación de la Patria es confeccionada por Alexander McQueen por medio del tartán, un patrón textil que emplea sargas dos sobre dos, creando una textura diagonal de líneas entrelazadas, vinculada a la tradición de *kilts* y faldas escocesas. Sus colores varían dependiendo de los clanes y familias a las que haga referencia, asimismo, su tradición consta de un historial de conflictos bélicos acontecidos en las *Highlands*, al norte de Escocia. Tras la batalla de Culloden (1746), el gobierno británico prohibió la indumentaria tradicional escocesa como símbolo de rebeldía jacobita, hasta la llegada del Romanticismo, cuando el tartán renació en paralelo a los nacionalismos seculares, emblema de la identidad de una nación a la que le arrebataron todo (Cervera 2022).

Esta última idea es recogida por el diseñador desde los inicios de su carrera. La colección *Highland Rape* (violación de las Tierras Altas) fue la propuesta de McQueen para el otoño-invierno de 1995-1996 que consolidó su figura a nivel internacional.



Retrato del Rey Jorge IV (1829), David Wilkie, óleo sobre lienzo, Colección Real del Reino Unido.

Imagen del desfile *Highland Rape* (1995).

El desfile se presentó el 13 de marzo de 1995 en la Carpa del Consejo Británico de la Moda, en Londres. En un momento en el que Lee no podía permitirse telas caras, contó con la subvención de Detmar Blow, quien costeó el tartán, y de una campaña antitabaco a cambio de cierta presencia en la pasarela, hecho que el diseñador —fumador— había

olvidado por completo minutos antes del desfile¹¹. Del mismo modo, para aparentar cierta calidad en los materiales, McQueen llegaba a falsear colores y texturas mediante recursos pobres, por ejemplo, rociando pintura metalizada para coches sobre telas y encajes (Thomas 2018, 195-200).

Cabe mencionar que en estos momentos el tartán se comercializaba masivamente tanto en las pasarelas de Vivienne Westwood como en las calles londinenses, habiendo perdido su esencia y connotación original, lo que provocaba un fuerte desagrado y rechazo en el diseñador. En sus propias palabras, Alexander respondía: «*The reason I'm patriotic about Scotland is because I think it's been dealt a really hard hand. It's marketed the world over as (...) bagpipes. But no one ever puts anything back into it*» (La razón por la que siento patriotismo por Escocia es porque creo que ha recibido un trato muy duro. Se comercializa en todo el mundo como (...) gaitas. Pero nadie le devuelve nada)¹².

Por consiguiente, la intención principal del diseñador consistía en confeccionar el sentimiento de una nación y un legado que hiciese justicia a su relato histórico. Esta misma reacción se contempló en el desfile de tal manera que cada asistente recibía una nota escrita a mano en su asiento, en ella se podía leer:

Las Tierras Altas escocesas han sido una gran inspiración para muchos diseñadores en el pasado. Pero se han idealizado con demasiada frecuencia. Ha habido mucho tartán, pero sólo como protección contra los elementos. Protección que resultó no ser suficiente contra la furia de los soldados, como en muchos lugares y en muchas épocas en todo el mundo (Thomas 2018, 199).

En términos generales, las piezas que destacan en esta colección contienen un fortísimo carácter emocional, no sólo por la génesis hereditaria del diseñador, sino por el impacto que supuso para la audiencia en un momento en el que el minimalismo era la tendencia principal en las casas de la alta costura. El bagaje cultural e histórico de este desfile configuró los objetivos principales de la marca: comunicar y provocar.

¹¹ Para subsanar el error, volcó un cenicero sobre unos pantalones que fueron adquiridos finalmente por Michael Jackson (Thomas 2018, 195-200).

¹² Traducción propia. (Bolton 2011, 102)

McQueen reinventa el traje mediante una sastrería que roza lo erótico. La chaqueta, de escote amplio, eleva todo su movimiento a través de las solapas rematadas en punta hacia arriba, así como las amplias mangas de lana de color verde que se contraponen con el tartán y el cierre ajustado de la zona del estómago. Dejando el ombligo al descubierto, el diseñador presenta la nueva silueta denominada *Bumster*: faldas y pantalones de tiro bajo que modifican la anatomía al puro estilo Ingles. Rompe la proporción del cuerpo alargando el torso y reduciendo el inicio de la prenda baja, mostrando la parte inferior de la columna vertebral en un gesto de sensualidad.



Traje-chaqueta en tartán. Falda negra *bumster* en tafetán de seda.
Piezas presentadas en el desfile *Highland Rape* (1995).

Por otro lado, el modista introduce por primera vez el encaje rasgado que le acompañará a lo largo de su trayectoria. No obstante, este elemento no se aplica con un fin ornamental, sino que es precedido por el contexto que acompaña el desfile, es decir, este encaje simboliza los vestigios de un hermoso vestido, ahora dañado por las rasgaduras causadas de una violación. Una actitud defendida por las modelos, que salían despavoridas como si huyesen de sus opresores en la pasarela.



Vestido de encaje rasgado de algodón sintético verde y bronce. Vestido negro con desgarres en el pecho.
Piezas presentadas en el desfile *Highland Rape* (1995).

La crítica malinterpretó el sentido de la colección clasificando al diseñador de misógino, entendiendo que el diseñador pretendía poner de moda el abuso sexual. Sin embargo, McQueen confesó su idea de posicionar las prendas desde el punto de vista de la víctima, personificando la tierra escocesa en las mujeres y modelos de la pasarela. Un acto de lo más íntimo con un componente altamente biográfico, Lee encontraba en la moda su canal emocional, a través del cual comunicar sus experiencias y traumas, de la misma manera en la que los románticos lo encontraron en la pintura y la literatura.

En la década siguiente, McQueen recrea su patriotismo en la colección *The Widows of Culloden* (las viudas de Culloden) del otoño-invierno de 2006. Para Alexander consistía en una colección lujosa, romántica pero melancólica y austera al mismo tiempo (Wilson 2015, 300), suavizando la brutalidad de *Highland Rape*. Desde el título, la historia nos remite a la Batalla de Culloden, acontecida el 16 de abril de 1746 en Culloden Moor (Escocia), que supuso el enfrentamiento final de la revuelta jacobita iniciada por los defensores de la decencia de Jacobo II Estuardo contra los Hannover reinantes, derrotados por la fuerza del ejército inglés. Entre las consecuencias que acarreó el asentamiento del trono británico, destaca la mencionada prohibición del tartán y elementos folclóricos como las gaitas, además del desarme de los clanes (Gardiner 2023). Asimismo, merece la pena mencionar que el diseñador vuelve a hacer énfasis en

la mujer como imagen y dolor de la nación, ellas son las protagonistas y él viste sus banderas.



La Batalla de Culloden (1746-1765), David Morier, óleo sobre lienzo, Royal Collection Trust.

Entre las piezas destacan: un vestido de tartán de lana (fig. 1), cuya parte superior posee una red de seda casi transparente sobre el cual se posicionan algunos encajes con motivos vegetales de color negro, y en la inferior una enagua de tul de color crema. A esta idea se contraponen algunas prendas de su colección posterior *The girl who lived in the tree* (2008) en el que presentaba algunas reminiscencias de los uniformes del ejército británico de aquel entonces (fig. 2). En este último, continuaba esta antología partiendo de los testimonios de las viudas de los escoceses que huyeron a América tras la batalla.



Fig. 1



Fig. 2

Así, McQueen reinterpreta la patria.

4.2. *Naturaleza, entre Júpiter y Saturno*

La belleza romántica celebra su alianza con el paisaje, mediante el cual es desprovisto de objetividad, e invade el arte en un ejercicio de catarsis. La atracción por el paisaje configuró un importante papel en la fuente de pensamiento de numerosos autores y artistas románticos. Una naturaleza en peligro con la llegada a la modernidad, defendida como refugio y exaltada como identidad; es así, liberada de su función estética y comprendida como una exploración del inconsciente y de los estados de la subjetividad.

Del mismo modo, la trayectoria del diseñador es atravesada por la sublimidad de su proceso creativo. Tal y como indicaba Kant, lo sublime debía ser concebido como una experiencia interna definida en dos parámetros: sublime matemático y sublime dinámico. Por un lado, lo matemático hace referencia a la grandeza de aquello que supera nuestra capacidad de comprensión y existencia, por ello evoca un sentimiento de respeto e intimidación. Esta plenitud es también conocida como Naturaleza saturniana, inalcanzable y lejana, se contempla desde un espíritu que asume lo insignificante del ser humano ante la magnitud del universo, como se muestra en las obras de Caspar David Friedrich. Por otro lado, el filósofo defendía lo sublime dinámico relacionando su fuerza destructora con el poder devastador de accidentes naturales como tormentas y tornados, percibido desde el miedo y el temor; su carácter destructivo y negativo es reconocido como Naturaleza jupiteriana, común en las pinturas de William Turner.



El caminante sobre el mar de nubes (1818), Caspar David Friedrich, óleo sobre lienzo, Museo Kunsthalle
Aníbal cruzando los Alpes (1812), William Turner, óleo sobre lienzo, Tate Gallery de Londres.

En esencia, la Naturaleza romántica presente en las creaciones de Alexander McQueen se conforma a partir de una creación saturniana, que contempla la inmensidad de su entorno reconociendo su valor monumental, siendo su puesta en escena jupiteriana, es decir, viste a las bestias aún admirándolas.



Su colección *It's a jungle out there!* (¡Hay una jungla ahí fuera!), para el otoño-invierno de 1997, resultó ser también una valoración crítica a través del paisaje. Se le ocurrió la idea viendo un documental de gacelas siendo devoradas por leones y hienas, se sintió tan identificado que asimiló el panorama de la moda como una auténtica jungla en la que los diseñadores acechan listos para destruirse entre ellos. El resultado fue un montaje en un almacén en desuso en el East End de Londres lleno de referencias al mundo de la selva; e incluso del cine como *Bonnie and Clyde* (1967), con planchas metálicas perforadas por agujeros de balas; y el *thriller* de Iris Kershner *Los ojos de Laura Mars* (1978), mediante el empleo de coches abandonados y volcados. En el ambiente oscuro y hostil sembró el caos cuando cientos de jóvenes admiradores interrumpieron en el espacio, entre la muchedumbre alguien derramó aceite sobre uno de los coches de la pasarela y originó un conato de incendio. Ante esta situación McQueen quedó fascinado, su jungla se había hecho realidad y por ello decidió seguir con el espectáculo (Thomas 2018, 305-310).

Las modelos salieron a escena como auténticas fieras, caracterizadas de leonas y felinas, aullaban y rugían con las prendas de la colección, entre las que destaca una chaqueta americana de piel marrón con cuernos de impala que emergen desde las hombreras (fig.

3). En este sentido, merece la pena mencionar la presencia de los pájaros a lo largo de su trayectoria¹³, fuente principal de inspiración que parte del filme de Alfred Hitchcock (1963) y su afición por la cetrería promovida por su fiel amiga Isabella Blow. Por otro lado, algunas piezas diseñadas por Shaun Leane jugaron un importante papel en torno a la recreación de animales con resina. Algunos ejemplos son: el vestido de cuero negro, cuello de plumas rojas de faisán y calaveras de buitre de resina, presentado en *Eclect Dissect* (1997) para Givenchy (fig. 4); o el vestido de seda y encaje con astas de resina (fig. 5), presentado en *Widows of Culloden* (2006). En otras ocasiones, y como mencionaré más adelante, la Naturaleza se reconoce entre la fantasía platónica y la búsqueda del yo romántico.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Por otro lado, destaca la capacidad creativa en un vestido del desfile Irere (fig. 6) para la primavera-verano de 2003 denominado *Oyster* (ostra), una de las prendas más significativas debido a que plasma la evolución técnica que le permitió su estancia en Givenchy; a partir de contornos y formas suaves, el sello McQueen dialoga desde su habitual brutalidad con la elegancia de la alta costura parisina. La colección narra la historia de un naufragio en el mar, uno de los temas más recurrentes en la producción pictórica jupiteriana.

¹³ Algunas colecciones en las que se muestra la obsesión del diseñador por las aves fueron *The Birds* (1995), *Voss* (2001) y *Horn of Plenty* (2009).



Fig. 6



Fig. 7

El vestido queda deshilachado y deshuesado en la parte superior, como si la modelo se estuviera ahogando, mientras que la parte inferior está compuesta por numerosas capas de organza de seda que crean el efecto orgánico de una ostra. El dinamismo y movimiento de las telas que ofrece esta prenda recuerda inevitablemente a un emblema del Romanticismo, *La Balsa de la Medusa* (1818-1819) de Théodore Géricault (fig. 7).

En definitiva, la moda de McQueen se mimetiza con la Naturaleza de manera genuina, en sus palabras: «*Everything I do is connected to nature in one way or another*» (Todo lo que hago está conectado con la naturaleza de alguna manera)¹⁴. Una Naturaleza que oscila entre Júpiter y Saturno.



Imagen del desfile *Untitled* (1998) en el que se empleó lluvia artificial con carácter performativo. *Lluvia, vapor y velocidad* (1844), William Turner, óleo sobre lienzo, National Gallery de Londres.

¹⁴ Traducción propia. (Mower 2019)

4.3. *Exotismo romántico*

La fascinación romántica por lo exótico y lo oriental ha concebido una importante fuente de estudio para el pensamiento y la producción artística decimonónica. Lo lejano, diferente y misterioso se idealiza con la armonía de una naturaleza impregnada de sensualidad, tal y como se muestra en el imaginario del pintor Eugène Delacroix al representar la identidad turca en ambientes exóticos, con ricas telas y vestimentas detalladas en los que incluso la muerte llega a ser bella.



Mujeres de Argel en sus aposentos (1834), Eugène Delacroix, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre.

La muerte de Sardanápalo (1827), Eugène Delacroix, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre.

Algo similar ocurre con los diseñadores de la década de 1990, que encontraron una exuberante fuente de inspiración en las tradiciones indumentarias no occidentales, por ejemplo, elementos de la cultura china y japonesa inspiraron los diseños de Alexander McQueen y John Galliano. No obstante, esta práctica decepcionó a la crítica manifestando que la elección de las diferentes etnias consistía en la última declaración de estilo de la alta costura (Mendes y de la Haye 2012, 254).

Sin embargo, estos términos acercaban a los diseñadores a un ámbito más artesanal, de respeto y conexión a través de un intercambio social y cultural. Las distinciones entre los sistemas de moda occidentales y orientales, en realidad, comprenden más allá de fronteras (Craik 2003, 38-43); su despliegue encuentra en los impulsos exóticos la trascendencia de cada medio cultural. Se busca, por tanto, evidenciar y trasladar la riqueza de otras culturas a la escena occidental sin intención de expropiar sus elementos.

Alexander McQueen argumentaba: «*I want to be honest about the world that we live in (...) Fashion can be really racist, looking at the clothes of other cultures as costumes. That's mundane and it's an old hat. Let's break down some barriers*» (Quiero ser honesto sobre el mundo en el que vivimos (...) La moda puede ser realmente racista, al ver la ropa de otras culturas como disfraces. Eso es mundano y anticuado. Rompamos algunas barreras)¹⁵.

A esta atracción irresistible del pintor francés por lo turco, se le contrapone la fascinación del diseñador por lo oriental y lo español. Por un lado, merece la pena destacar piezas de inspiración china de la colección primavera-verano 2001 titulada *Voss*, cuya puesta en escena profundizaré más adelante.

Como si de una segunda piel se tratara, McQueen reinterpreta el tradicional vestido chino denominado *qipao* mediante una red sintética desnuda decorada con redondeles en forma de crisantemos bordados con hilo de seda rojo, dorado y negro; rematando con una cola de plumas de avestruz negras (fig. 8). En segundo lugar, homenajea el *kimono* con un vestido sin mangas de paneles de una serigrafía japonesa del siglo XIX, además, en su interior se alberga otro vestido de conchas de ostras y como accesorio, un collar de plata y perlas de Tahití creado por Shaun Leane (fig. 9). En última instancia, se encuentra una chaqueta de ojo de pájaro de lana rosa y gris bordada con hilo de seda, conjuntada con un pantalón y un sombrero rectangular del que cuelgan algunos tallos de la planta *amaranthus* (fig. 10).



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

¹⁵ Traducción propia. (Bolton 2011, 130)

Asimismo, otro ejemplo a destacar es una pieza pintada a mano de la colección *Sarabande* para la primavera-verano de 2007, que puede recordar a los lienzos en papel de arroz de las pinturas chinas. El rigor y la calidad de estas prendas muestran la admiración del diseñador hacia las culturas orientales y sus materiales, reinterpretando desde el absoluto respeto, Lee consigue idear auténticas reliquias artísticas.



Creación de Alexander McQueen para el desfile de *Sarabande* (2007).

Aves y flores (1747) de Hua Yan Smithsonian's National Museum of Asian Art, Chicago.

Por otro lado, el diseñador impulsa ciertas referencias al folclore y la indumentaria española en el desfile de otoño-invierno de 1997 para la marca Givenchy, *Eclect Dissect*.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

De manera muy ecléctica, McQueen confecciona una línea en torno a un imaginario de influencias e inspiraciones del mundo de la moda: modelos asiáticas visten faldas flamencas (fig. 11), la mantilla y la peineta se mezclan con el tartán (fig. 12), así como la chaquetilla de torero (fig. 13) se fusiona con el dramatismo propio de la marca.

Finalmente, la imagen de lo español se configura entre estereotipos y un sentimiento de traición en la colección primavera-verano 2002, *Dance of the twisted bull* (la danza del toro retorcido). Tras la marcha del mallorquín Sebastián Pons¹⁶, McQueen representa de forma tergiversada —tal y como indica el título— el imaginario popular que se obtiene de lo flamenco, la tauromaquia y los lunares.



Vestido de flamenca rojo atravesado por banderines. Mono negro con chaquetilla y montera.

Ambas piezas fueron presentadas en el desfile *Dance of the twisted bull* (2002).

Desde la sátira y el gusto por la tragedia, lleva los volantes al extremo y simboliza mediante banderines las puñaladas que recibe por parte del sistema. Asimismo, se mantiene fiel a la producción de la indumentaria tradicional española, confeccionando chaquetillas a partir de su formación en sastrería, entre otros elementos imprescindibles de la moda del siglo XIX. Un retrato autobiográfico en un momento en el que McQueen se definía tanto la presa como el arquero dentro de la industria de la moda. Una dualidad que ha sido representada por el toro en numerosas ocasiones por artistas como Pablo Ruíz Picasso, y que nos habla de un mundo de ambiciones frustradas e incontrolables.

¹⁶ Véase: Entrevista a Sebastián Pons.

4.4. *Una mirada al pasado*

La mirada al pasado de los románticos se compone de la exaltación de un tiempo mejor, concretamente, del medievo. Esta idealización radica en la profunda conexión por lo espiritual y la Naturaleza del periodo gótico, en el que la grandeza de la condición humana permitió construcciones de elevados muros en los que penetraba la luz divina. Este sentimiento de nostalgia se ve invadido por una Modernidad corrupta e industrializada de la que desean huir, por ello, no es de extrañar las alusiones a un mundo clásico en el que la simetría se ve desbordada por la oscuridad del periodo helénico, de la que realmente sentían interés (Argullol 2006, 25).

No obstante, el Romanticismo generó una actitud diferente ante la historia, la cual permitió que coexistieran relatos contradictorios con respecto al pasado, presente y futuro. Por un lado, buscaban en la Antigüedad ejemplos moralmente neutrales en lugar de precedentes, además, percibían el presente con la mirada puesta hacia un futuro digno del pasado (de la Paz 2003, 69). A través de estos postulados, revalorizaron las obras de Dante Alighieri, William Shakespeare y algunas leyendas. Tal y como señalaba Rafael Argullol: «los románticos son, efectivamente, shakespearianos, pero jugando con el tiempo» (Argullol 1984, 14).

Precisamente, en la piel tatuada de Alexander McQueen se podía leer: «*Love looks not with the eyes, but with the mind*» (El amor no mira con los ojos, sino con la mente), una cita de la comedia shakesperiana *Sueño de una noche de verano* (1595) que definía la visión y pasión que sentía Lee por la moda.

En el caso del diseñador, esa retrospectiva y mirada al pasado se configura a partir de un ejercicio de mimesis de elementos aislados que son reinterpretados. Es decir, las reminiscencias que obtiene del periodo isabelino son, en muchas ocasiones, mezcladas con lo victoriano, francés, decimonónico, lo actual, y referentes visuales de su adolescencia como los *New Romantics*. En la misma tónica de los románticos, McQueen mira al pasado desde una perspectiva posmoderna¹⁷.

¹⁷ El filósofo canadiense Marshall McLuhan argumentaba una perspectiva posmoderna creando una analogía con el retrovisor, por consiguiente, defendía el hecho de mirar al futuro a través del pasado.

En primera instancia, mostraré algunos diseños agrupados dentro de una reconstrucción posmoderna de la moda decimonónica. Para la colección de otoño-invierno de 1996, titulada *Dante*, McQueen tejió una idea sobre la guerra y la paz de los siglos pasados (Thomas 2018, 209), presentando estilos del periodo victoriano e isabelino que se mezclan con la estética de la marca, destacando una chaqueta de fieltro de lana negro bordado con cordón de oro (fig. 14). Años más tarde, la silueta femenina de finales del siglo XIX —de cintura estrecha y torso alargado— se expuso en la colección *Widows of Culloden* (fig. 15).

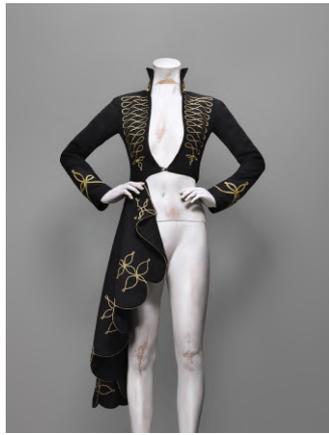
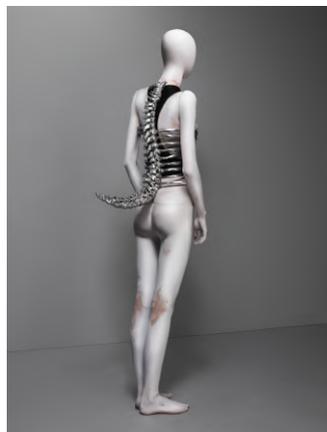


Fig. 14

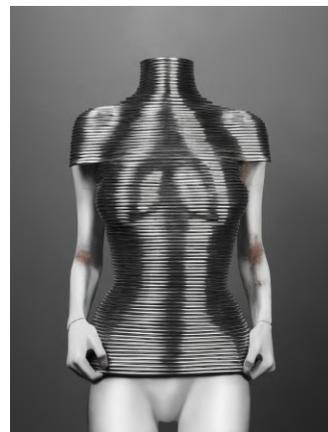


Fig. 15

Esta tendencia le acompañó a lo largo de sus veinte años de creación, abarcando una deconstrucción de crinolinas, miriñaques, volúmenes y accesorios. Algunos ejemplos se tratan de creaciones en aluminio de Shaun Leane, a partir de los cuales reinterpreta el tradicional corset a modo de esqueleto, dotándolo de cierto carácter grotesco y futurista.



Corset de espina, presentado en *Untitled* (1998).



Corset en espiral, presentado en *The Overlook* (1999).

McQueen señalaba: «*I believe in history*» (Creo en la historia), «*I like things to be modern and still have a bit of tradition*» (Me gusta que las cosas sean modernas y que aún conserven un poco de tradición)¹⁸. La visión de una moda historicista a finales del siglo XX y comienzos del XXI configura su sentido dentro de la resignificación de sus valores, se trata de un ejercicio de reconexión con el pasado, homenajeando la cultura de la moda desde nuevos materiales y tecnologías.

Cabe señalar el corset de la colección *Dante* (1996) de seda lila con aplicaciones de encaje de seda negro y bordado con cuentas de azabache (fig. 16); la crinolina de metal que queda al descubierto debajo de un vestido ocre completamente fragmentado para la temporada otoño-invierno de 2000, titulada *Eshu* (fig. 17); y finalmente, el romántico vestido de flores con corte victoriano presentado en 2006, en el desfile *Sarabande* (fig. 18).



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Un rigor más definido aparece en *The girl who lived in the tree*, la colección del otoño-invierno de 2008: inspirado en la indumentaria ostentosa de la Reina de Inglaterra, McQueen crea un gran abrigo de satén de seda de color rojo (fig.19) que envuelve el cuerpo de la modelo como si de un árbol se tratase. En pocas palabras, la línea se ambienta en un estilo imperio de siluetas rectas con reminiscencias isabelinas, que recuerdan a las figuras de Madame Récamier o Josefina Bonaparte.

¹⁸ Traducción propia. (Bolton 2011, 155).



Fig. 19



Vestido de seda roja tejida con cenefas de jacquard plateado, con un vestido interior de tul de seda marfil, presentado en *The girl who lived in the tree* (2006).

Retrato de Josefina de Beauharnais (1808), François Gérard, óleo sobre lienzo, Château de Fontainebleau.

Por último, merece la pena señalar la influencia de la Historia del Arte en las colecciones de Alexander McQueen. Del mismo modo que durante el Romanticismo se renovó el sentimiento religioso, el diseñador renueva el suyo en colecciones como *It's a jungle out there!* (1997) con una americana con hombreras ornamentada con la serigrafía de la obra *El ladrón a la izquierda de Cristo* (1430) de Robert Campin, en la que los cortes de confección distorsionan la pintura rozando lo cubista (fig. 20). Algo similar ocurre con algunos elementos del desfile de Dante (1996): una corona de espinas diseñada por Shaun Leane y crucifijos se cuelan en la pasarela en un acto político y de estilo (fig. 21).



Fig. 20



Fig. 21

Bajo esta premisa, en el año 1999, el diseñador presentó una colección de muy pocas piezas para Givenchy que tituló *La ejecución de Lady Jane*, inspirado por la obra de Paul Delaroche (1833), recreando en maniqués de metacrilato —a modo de instalación— indumentarias que transmitieran la pureza, el miedo, la oscuridad y la luz (fig. 22).





Fig. 22

Con respecto a su colección póstuma, *Angels and Demons*, Lee había dejado sin completar un entramado de prendas basadas en obras de inspiración flamenca para el otoño-invierno de 2010, que finalmente completó Sarah Burton. Un ejemplo es el vestido de una sola manga de satén de seda con la obra *Adoración de los Reyes Magos del tríptico de los patronos de la ciudad de Colonia* (1440-1442) de Stephan Lochner, rematado con enaguas de plumas de pato pintadas de dorado (fig.23).



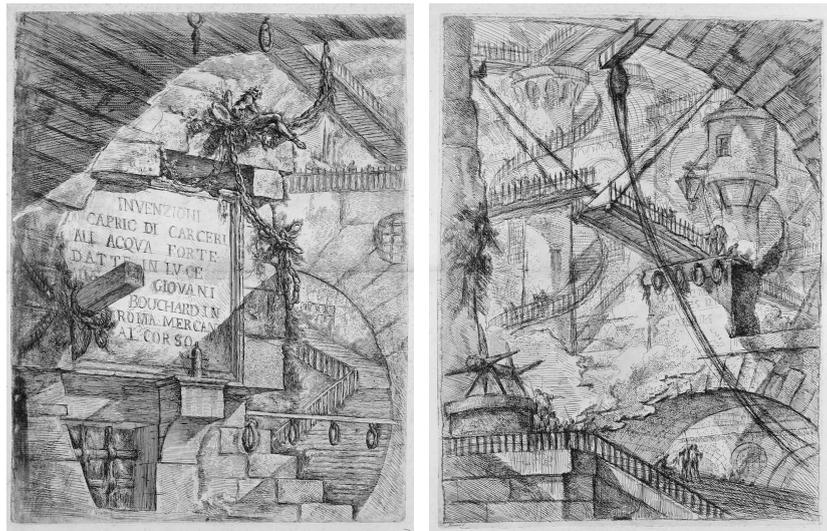
Fig. 23

Para Lee Alexander McQueen: «*what i do is an artistic expression which is channeled through me. Fashion is just a medium*» (Lo que hago es una expresión artística que se canaliza a través de mí. La moda es solo un medio)¹⁹.

¹⁹ Traducción propia. (Bolton 2011, 92)

4.5. *Los límites de la conciencia*

En las emociones más intensas se encuentra el seno del subjetivismo romántico, el cual rompe la jerarquización de los valores absolutos y constituye el universo de las limitaciones. Esta sumisión de la condición humana se representa en *Carceri d'Invenzione*, una serie de grabados de mediados del siglo XVIII atribuidos al artista Giovanni Battista Piranesi.



Portada de la primera edición de *Carceri d'Invenzione* (1750), The British Museum.

Grabado número 7, *El puente levadizo* (1750), The British Museum.

Estos *capriccios* elaboran con ingenio un mundo carcelario de arquitecturas imposibles que producen agonía y desesperación ante una salida inalcanzable. Reflejo del subconsciente romántico, esta exploración del sufrimiento concede la incapacidad de racionalización y advierte la trágica sensación del yo aislado. Absorto de dolor y soledad, el hombre romántico reconoce los límites de la conciencia entre la locura, la perversidad, los sueños y las pesadillas.

Estos conceptos trasladados al imaginario de Alexander McQueen se encuentran reflejados en la colección primavera-verano 2001 titulada *VOSS*. En un acto performativo, el modista configura su propia cárcel de la invención bajo la premisa de una caja dentro de otra caja, de manera que diseñó un espacio en el que la audiencia estuviese distribuida alrededor de un gran cubo de espejos, forzados a observar su propio reflejo minutos antes del comienzo del espectáculo. Una vez apagaron las luces

del público, encendieron las del interior: se trataba de una habitación ambientada en un psiquiátrico, con paredes blancas acolchadas y suelos de baldosas del mismo color, no obstante, las modelos no podían ver más allá de los cristales —lo que permitía acentuar la sensación de claustrofobia y desarrollar la actuación de las jóvenes con mayor creatividad—. En el centro del espacio se reiteraba la misma fórmula mediante el empleo de otra caja oxidada.



VOSS (2001).

Entre las prendas destaca la presencia de la naturaleza como materia prima. Por un lado, un vestido sin mangas de corte *halter* con el cuerpo hecho de láminas de portaobjetos de microscopio en color rojo sangre, y, una falda de plumas de avestruz rojas y negras que parecía flotar en el ambiente (fig.23). Una pieza que Lee asociaba a la idea de «there's blood beneath every layer of skin» (hay sangre debajo de cada capa de la piel)²⁰, remitiendonos al dolor y el sufrimiento que se esconde detrás de cada mente romántica.

Por otro lado, cabe señalar un vestido creado a partir de conchas de almejas navajas peladas y barnizadas, que el diseñador había recogido en la playa de Norfolk (fig.24). Ante las directrices de McQueen: «necesito que os volváis locas, tengáis una crisis

²⁰ Traducción propia. (Bolton 2011, 74)

nerviosa, muráis y luego resucitéis» (Thomas 2018, 411), la modelo Erin O’Conner salió a escena y destrozó el vestido, simbolizando lo efímero del sistema de la moda, la naturaleza y la mente sana.



Fig. 23

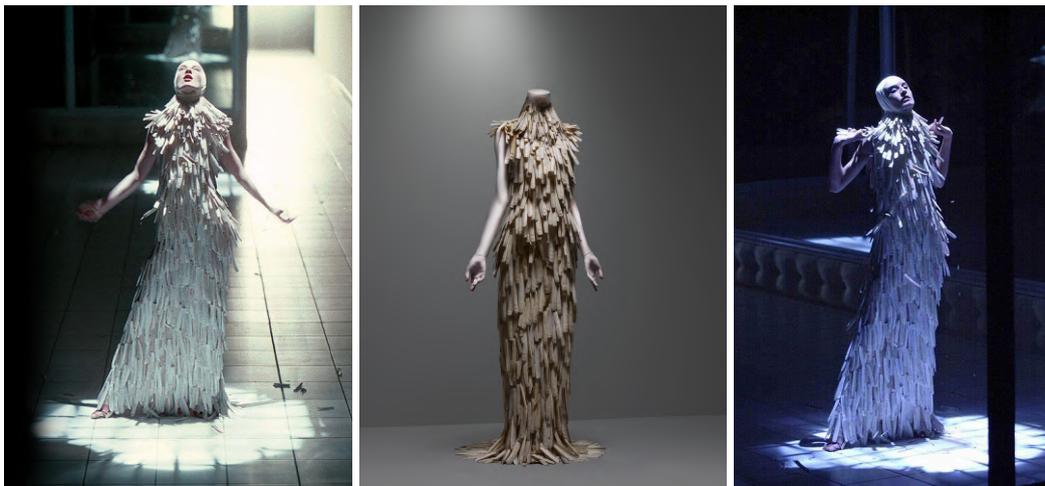


Fig. 24

Finalmente, la cúspide sublime del desfile llegó cuando se derrumbaron las paredes de la caja central y desvelaron a la escritora Michelle Olley (fig.25) en una pose similar a una fotografía de Joel-Peter Witkin, *Sanatorium* (1983) (fig.26): recostada semidesnuda en un *chaise longue*, respirando por un tubo de vidrio a través de una máscara, y cubierta de polillas revoloteando (Thomas 2018, 412). Esta última imagen me recuerda a la obra romántica (fig.27) de Johann Heinrich Füssli, *La pesadilla* (1781), recreando un erotismo fantasmal en el que los demonios se adentran en el mundo de los sueños.

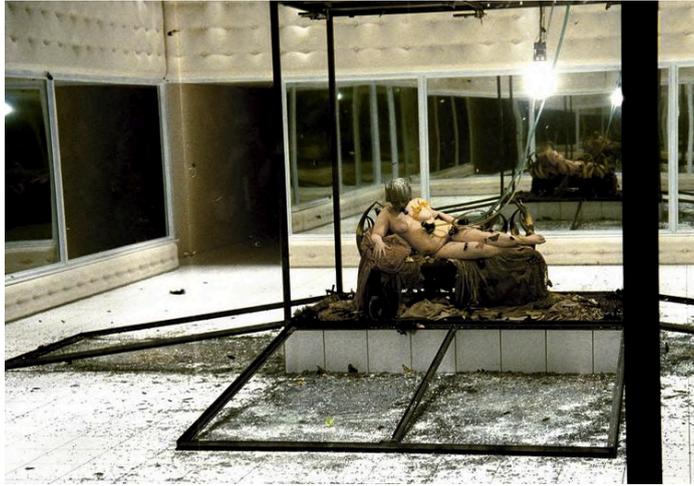


Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

4.6. *La búsqueda del yo: la travesía platónica del hombre romántico*

El hombre romántico, tras conocer los límites de la conciencia, ansía con la escapatoria: esta necesidad de huida se representa de forma utópica en una travesía hacia las poéticas de lo bello y lo pintoresco. «El viaje romántico es siempre la búsqueda del yo. El héroe romántico es, en el sueño o en la realidad, un obsesionado nómada. Necesita recorrer amplios espacios para liberar a su espíritu del asfixiante aire de la limitación» (Argullol 2006, 85). De la misma manera en la que John Constable reflejaba en sus pinturas el recuerdo de una Inglaterra previa a su industrialización, Alexander McQueen se traslada a un universo ideal, en donde sus prendas se liberan de la oscuridad que caracteriza su marca.



Catedral de Salisbury desde los prados (1831), John Constable, óleo sobre lienzo, Tate Britain.
Alexander McQueen en el final del desfile de Givenchy, *The Search for the Golden Fleece* (1997).

Este viaje hacia la belleza, como indica Rafael Argullol, se trata de una «interconexión armonizadora y utópica que el pensamiento romántico toma prestada de la tradición neoplatónica» (Argullol 2006, 47). El hombre romántico se aventura desde lo ilimitado hacia la conquista de su propia identidad, siguiendo los pasos de Ulises hacia Ítaca, McQueen emprende su propia búsqueda del vellocino de oro en su primera colección para la casa Givenchy de la primavera-verano 1997, bajo el mismo título *The Search for the Golden Fleece* presentado en la Ecole des Beaux Arts de París.



Imágenes del desfile *The Search for the Golden Fleece* (1997).

Influenciado por la sensualidad y la vitalidad de la mitología griega, pretendía devolverle a la marca la estructura y la pureza de los orígenes de Hubert de Givenchy, es decir, los contornos y la elegancia que le inspiraba en aquel entonces Cristóbal Balenciaga²¹. En tono de luz, los blancos y dorados se representan en siluetas ajustadas al cuerpo y tocados de Philip Treacy, en una aproximación a la elegancia de la tradicional alta costura parisina.

Sin embargo, si Alexander McQueen pudo conectar alguna vez con los principios neoplatónicos —aunque fuese de manera accidental— lo hizo a través de su última colección titulada *Plato's Atlantis*, para la primavera-verano de 2010.



Imágenes del desfile *Plato's Atlantis* (2009).

²¹ Véase: Entrevista a Sebastián Pons.

La búsqueda del yo a través de la Atlántida de Platón le permitió encontrar su último aliento en torno a la metamorfosis. Basándose en las teorías de la evolución de las especies de Charles Darwin, sustituye la idea de nacer del mar por la de regresar al medio marítimo a medida que se acerca el final de la vida. El diseñador asimilaba que aquella sería su última colección con el objetivo de dejar como legado formas nuevas y experimentales, sin ningún tipo de referencias, presentando una silueta en forma de reloj de arena, hombros redondeados y una falda campana (Thomas 2018, 459).



Vestido seda con motivo de serpiente bordado con paillettes de esmalte amarillo en forma de nido de abeja, presentado en *Plato's Atlantis* (2009).

Vestido, *leggings* y botas "Armadillo" bordados con paillettes de esmalte iridiscente, presentado en *Plato's Atlantis* (2009).

Se presentaron un total de 36 estampados diferentes, conjuntados con una variedad de zapatos y botas *armadillo*, entre los que se encontraban pieles de reptiles, escamas o patrones nunca antes vistos. Además, la presencia de la tecnología jugó un papel importante en la filmación del desfile, contando con cámaras robóticas que ambientaron de forma extraordinaria una combinación de la calidad artesanal y la nueva era digital.

«*There is no way back for me now. I am going to take you on journeys you've never dreamed were possible*» (Ya no hay vuelta atrás para mí. Voy a llevaros a viajes que nunca soñasteis que fueran posibles)²².

²² Traducción propia. (Bolton 2011, 184)

4.7. *La revolución de la máquina*

La realidad moderna entra en conflicto con la subjetividad romántica cuando el progreso debate con la racionalización términos de industrialización y mecanización, amenazando con destruir el arquetipo de obra y su creador (Romero y Díaz 1997, 168-170). De esta manera, la máquina emerge como mitología de un mundo de enfrentamiento y tensiones; impactando de manera sublime, en una mezcla de asombro y temor, en la conciencia estética del siglo XIX a partir de su poderosa fuente de control lejos de la condición humana. Símbolo de los nuevos tiempos, la revolución de la máquina responde a la necesidad de una época ahogada por su crisis existencial.

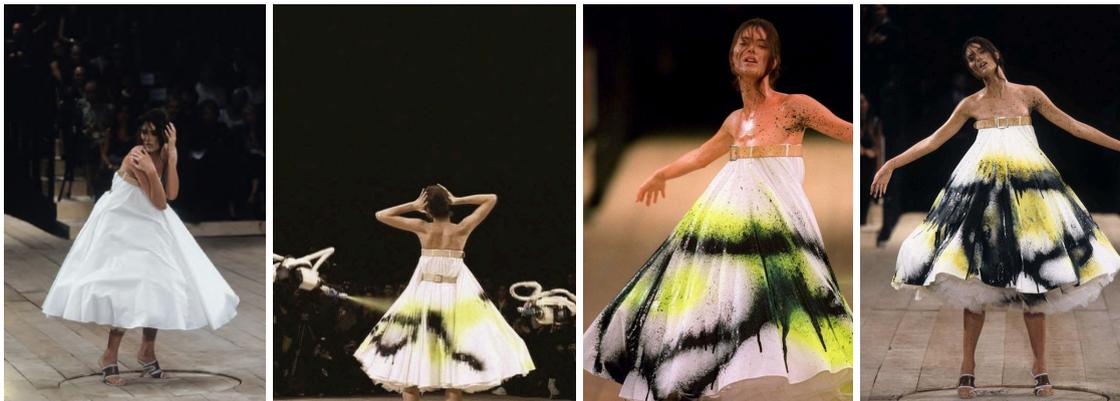
Del mismo modo ocurre en los años seculares del siglo XX, la era digital aterriza de forma vertiginosa con el Internet y las tecnologías de la globalización, buscando una alianza en las pasarelas de la alta costura. Esta oportunidad es aprovechada por Alexander McQueen, quien logra capturar la ceremonia de la síntesis de las artes al puro estilo Richard Wagner²³.

Inspirado en el movimiento decimonónico *Arts and Crafts*, la colección primavera-verano de 1999 titulada *Nº13* confeccionó la quinta esencia de la moda creativa del diseñador. Su pieza final se trataba de un vestido trapezoidal sin tirantes de color blanco, con un cinturón de cuero alrededor del pecho, llevado por la modelo Shalom Harlow, quien se dispuso en una plataforma giratoria en el centro del recinto y comenzó a dar vueltas como una bailarina en una caja de música.



²³ La síntesis de las Artes fue una de las ambiciones del Romanticismo liderada por el compositor Richard Wagner, quien elaboraba sus creaciones teatrales bajo el concepto de arte total (de la Paz 2003, 219)

Siguiendo los pasos de una performance de la artista Rebecca Horn, en la que dos ametralladoras se disparaban pintura mutuamente, McQueen dispuso dos brazos robóticos a los costados de la modelo y empezaron a rociar con *spray* pintura amarilla y negra sobre el vestido blanco de tul sintético.



Secuencia completa de la *performance* artística desarrollada al final del desfile N°13.

La coreografía de los robots estaba milimétricamente pensada de manera que no hubiese posibilidad de fallo, no obstante, la desconfianza del diseñador no era más que un reflejo de una sociedad que —sin precedentes— implantaba las nuevas tecnologías muy intuitivamente. Sin dejar atrás su perspectiva artística y artesanal, McQueen se defendía: «*Let me not forget the use of my own hands, that of a craftsman with eyes...that reflect the technology around me*» (Que no se me olvide el uso de mis propias manos, las de un artesano con ojos... que reflejan la tecnología de mi alrededor)²⁴. Efectivamente, la máquina había llegado a la industria de la moda.

²⁴ Traducción propia. (Bolton 2011, 222)

4.8. *Lo sublime, lo trágico y la autodestrucción*

La tensión entre la belleza y la tragedia ofrece su resolución a través de lo sublime. La condición humana se sacrifica en búsqueda de la plenitud, a través de un itinerario órfico²⁵ que sugiere el camino hacia la autodestrucción; como Ícaro al acercarse al sol, el hombre romántico condena su propia sentencia y encuentra en la muerte cierta belleza.

«Del cielo al infierno y vuelta otra vez, tiene gracia. La belleza puede venir de los lugares más extraños, incluso de los más desagradables», escribía Alexander McQueen el 1 de febrero de 2010, horas previas del fallecimiento de su madre y diez días antes de su trágico final (Thomas 2018, 462).

La idea de la tragedia resonaba en ocasiones en su trabajo, haciendo especial hincapié en las que denominaba mujeres condenadas, como Catalina la Grande, María Antonieta, y en especial, Juana de Arco, a quien le dedicó una colección (Bolton 2011, 115). *Joan* fue la propuesta para la temporada otoño-invierno de 1998, presentando un abanico de referencias a la santa a partir de prendas hechas de cota de malla inspiradas en armaduras masculinas.



Imágenes del desfile *Joan* (1998)

El clímax final se manifestó con una modelo llevando un vestido rojo sin mangas bordado con lentejuelas y ajustado al torso, con una falda de largos flecos y una máscara

²⁵ El término “itinerario órfico” hace referencia al descenso a los Infiernos del mito de Orfeo y Eurídice (Argullol 2006, 103).

del mismo color que le cubría todo el rostro. A su alrededor se prendió un anillo de fuego desde la más absoluta oscuridad.



Performance final del desfile Joan (1998).

No obstante, esta no sería la única vez que el diseñador representase la figura de Juana de Arco. Años más tarde, para la temporada otoño-invierno de 2009, fusionó lo sublime con la idea de las limitaciones de la subjetividad, enjaulando la conciencia romántica bajo el título *Horn of Plenty*.



Imagen del desfile Horn of Plenty (2009).

La pasarela se configuró mediante cristales rotos y un montaje presidido por un montón de basura: ordenadores viejos, ruedas y partes de chasis de algunos vehículos, además de atrezzo de otros desfiles... Simbolizando la obsolescencia de la moda con diseños en los que parodiaba el *new look* de Christian Dior, el *tweed* de Coco Chanel y contornos pomposos de la era victoriana (Thomas 2018, 454).



Imágenes del desfile *Horn of Plenty* (2009).

Entre las piezas más destacadas de la colección, cabe mencionar un vestido de plumas negras de pato con la forma antropomórfica de un pájaro (fig.28). Siendo la silueta inspirada en los años cincuenta, de cintura muy estrecha y hombros enormes, Lee confecciona un ejemplo de legado mediante la alusión del animal romántico por excelencia: el cuervo. Éste, en realidad, remite a la historia de los McQueen, concretamente al nombre de Revan —cuervo en nórdico— que aparece vinculado a la genealogía de su apellido desde hace siglos (Wilson 2015, 21); a su vez, es un elemento vinculado directamente con la muerte. Él mismo defendía: «*It is important to look at death because it is a part of life. It is a sad thing, melancholic but romantic at the same time. It is the end of a cycle —everything has to end*» (Es importante contemplar la muerte porque forma parte de la vida. Es algo triste, melancólico pero romántico al mismo tiempo. Es el final de un ciclo: todo tiene que acabar)²⁶.



Fig. 28

²⁶ Traducción propia. (Bolton 2011, 73)

5. El genio romántico y la idea de legado

El término «genio» remite a una serie de cuestiones ligadas a la Modernidad, que hoy en día permiten revisiones y lecturas en torno a aquellos relatos que la historiografía tradicional ha olvidado o rechazado bajo este mismo canon. No obstante, en este epígrafe hago referencia a la concepción romántica de genio como el arquetipo culmen de la experiencia de la individualidad que alcanza el artista.

En este espíritu de triunfo, el hombre romántico comprende su mera existencia como el nexo entre la naturaleza y el arte, en otras palabras, entre la productividad humana y la creatividad natural del inconsciente (Romero y Díaz 1997, 21). Constituye las bases de la innovación y la originalidad de su creación, rechazando la tradición, promueve la libertad y el autoconocimiento desde la más absoluta sensibilidad y subjetividad.

El hombre romántico, martirio de la modernidad, «sólo existe si existe aquella identificación por la que el poeta se siente absolutamente solidario con su criatura poética» (Argullol 1984, 29). En este sentido, la poesía de Alexander McQueen comprende numerosos factores que constituyen un ejemplo de genialidad.

Por un lado, si bien se destacan los nombres de Christian Dior o Coco Chanel por sus aportaciones a un cambio de silueta de la mujer moderna, Alexander McQueen atribuye con la suya propia —*bumsters*— a desafiar los parámetros y la normatividad del género; mediante un debate cultural en el que sus prendas representan la disidencia de lo binario y celebran la fluidez desde una sensibilidad erótica y sensual. De la misma manera, mientras otros diseñadores producen colecciones para mujeres como algo ajenos a ellos, Alexander confecciona desde sus experiencias una obra autobiográfica por la que canalizar traumas y emociones y que, por tanto, no entiende de concepciones de belleza ni ideales. Un ejemplo de ello son las modelos empleadas en los clímax de algunos desfiles (*VOSS, Joan...*), sin rostro, muestran la belleza en lo grotesco y las tensiones del mundo de lo sensible.

Por otro lado, en los inicios de su carrera, se observan una infinidad de ejemplos de prendas de bajo presupuesto con materiales pobres, transformados en auténticas piezas artísticas, una resignificación de los valores estéticos que suponen un punto de inflexión

para la industria de la alta costura. Además, emplea la pasarela como espectáculo y espacio libre para la crítica social, por consiguiente, algunas de sus colecciones contienen componentes de reflexión, tal es el caso de *Dante* (1996) en el que se defendió que la religión consistía en el principal motor de la guerras (Honigman 2021, 20).

Sin embargo, la mente romántica del diseñador es la que permite crear todo un imaginario en torno al concepto de genio: detalles que constituyen su identidad como el tartán, encontrar la belleza en la Naturaleza y la melancolía, o contemplar la vida desde el *memento mori*. Su obra se define por su capacidad de innovación, su conexión con lo sublime y lo infinito; así como de un legado único, inigualable y atemporal.

5.1. Entrevista a Sebastián Pons

A continuación, presento una síntesis de la entrevista realizada a Sebastián Pons, asistente y mano derecha de Alexander McQueen, realizada el 18 de marzo de 2024.

- Visión de la industria de la moda:

¿Qué visión artística encuentras en la moda?

«La moda es una cosa que va evolucionando a pasos agigantados, no creo que podamos definirla como tal debido a que está en constante cambio y evolución. Ahora mismo, diría que la moda no está enlazada con la sociedad, está muy desconectada de nuestras necesidades. Lo veo desde el punto de vista profesional como diseñador y docente. Es decir, a través de este mundo de las redes sociales y la capacidad que adopta todo el mundo de exponerse, se busca el impacto, el *shock*, la reacción de los *likes* y los *followers*. Por esto, ya no se juzga tanto la calidad de los diseños y la parte práctica, sino que se persigue captar la atención a través de una pantalla. (Los jóvenes diseñadores) tienen una presión social por destacar entre la locura y lo imposible, no entienden el minimalismo ni lo funcional de las prendas, que es una base fundamental que se debe de tener en cuenta. Exponen, en primer lugar, todo lo creativo y dejan en segundo plano el verdadero sentido de la moda».

¿Qué diferencias has notado entre el panorama actual español y el Londres de los 90-2000?

«En este mundo de la moda, existen diferentes piezas que juntar. La parte más difícil es la de la producción, y no la de creación. Es decir, debes de poner piezas en el mercado, por tanto, necesitas una producción y distribución —así como un equipo de marketing— capaz de llevar esta tarea a cabo. Esto es un problema que ya nos encontramos en los 90, y que continúa hoy en día.

Hoy se siente mucho más desligado, por ejemplo, en las pasarelas de la Madrid Fashion Week, o la Fashion 080, mucha gente expone sus colecciones pero no saca rentabilidad de la parte económica, no venden. Es como llenarte el ego sin llegar a abarcar todo el espectro (desde la parte creativa a la comercial). Lo creas, o no, la moda es un negocio.

Yo recuerdo en mi etapa de los 90 de Londres, pertenecía a esa generación de los nuevos diseñadores, y esto mismo era un tema que hablábamos y nos preocupaba mucho. Gran Bretaña es una mina de crear nuevos talentos, pero en cuestiones de producción falla. Por ejemplo, los británicos producen en Italia, Portugal y en Asia, es muy difícil producir en Europa y Gran Bretaña, en cambio tienen una mina muy grande de creatividad. En cuestión de estilo, no sé qué decirte. En mis 20, me fui a Inglaterra pensando en la idea de los 80 y sin querer viví los 90: una época antimoda, en la que no se seguía una sola corriente, habían varias al mismo tiempo; y como persona individual tenías la libertad de definirte por una u otra.

Con respecto a España, creo que nunca se lo ha terminado de crear. Deberíamos de utilizar nuestros grandes iconos de la moda: Balenciaga, Sybilla, Jesús del Pozo, Pedro Rodríguez... Todos los maestros que innovaron y renovaron. Siento que no lo apreciamos lo suficiente, no lo hacemos nuestro. Cuando explico la Historia de la Moda en mis clases, siempre hago hincapié en personas que destacaron a nivel nacional —desde Fortuny con el vestido de Delfos hasta Balenciaga, o Paco Rabanne— por tanto, deberíamos empezar por conocer y apreciar quiénes somos y construir una identidad propia. Ahora España es líder en la *fast fashion*, y siento que no podemos tener las dos cosas a la vez (ser conscientes de la moda de autor y producir como las grandes empresas de moda rápida de nuestro país). En la escena internacional, la moda

española no está representada. Es imposible competir con la *fast fashion* produciendo a 30 euros colecciones de calidad y con sello de autor. Además, es un panorama muy institucional, las colecciones se presentan en un mismo espacio y una misma perspectiva, cuando ahora se lleva mostrar las prendas en torno a la identidad de la marca: en túneles, parques, museos... Creo que se debería de buscar un sello más personal. Al final, estos asuntos lo trabajan las instituciones públicas, que cuando llevan temas de cultura y creatividad —sin expertos— salen este tipo de resultados: una mezcla que no termina de cuajar».

- Experiencia en Alexander McQueen:

Con respecto a tu experiencia en Alexander McQueen, me encantaría saber cómo se trabaja el momento de trasladar las ideas, ya no sólo en la puesta en escena, sino al representar y comunicar todo ese mundo abstracto y conceptual en cada prenda. ¿Qué hay detrás de ese trabajo en taller? ¿Cómo se crean esas ideas para transformarlas y materializarlas en el resultado final de toda una colección?

«Primero de todo, me gustaría decirte que Alexander era para mí una persona muy creativa, muy inteligente y que sabía en todo momento lo que necesitaba para triunfar. Lo primero que necesitaba era un equipo y gente a su alrededor que fuese honesta, creyese en el proyecto y en sus ideas. Éramos una familia dispuesta a trabajar con él. De tal manera que nos organizamos en diferentes departamentos: publicidad, desfile, taller, distribución...Cada uno trabajaba individualmente y en los momentos previos a la presentación del desfile nos reuníamos.

Alexander te implicaba mucho en lo que hacías, te llenaba de responsabilidad, lo vivías como algo muy propio. Era una persona que sabía delegar al mismo tiempo que te hacía cómplice de su historia. Los desfiles representaban eso mismo: un momento, un sentimiento, algún acontecimiento de su vida: desde conflictos con la prensa, hasta sus relaciones emocionales. La temática siempre tenía que ver con algo que le había pasado, y por ello, todos estábamos unidos por la misma razón. No es que él estuviese todos los días cosiendo en el taller, sino que si se pasaba cuatro o cinco días sin venir era porque estaba trabajando con otro departamento. Siempre estaba pendiente, me llamaba y me decía: “oye, ¿qué tal va todo? Perdona que no he podido ir hoy, estaba con los

preparativos...”. Él no sólo dependía de la ropa, se trataba de un conjunto de factores y elementos que se unían y creaban esa magia: la puesta en escena, la colección comercial y las *showpieces*.

Mi función era ser el encargado de la parte comercial y colaboraba en la creación de las *showpieces*, éstas eran piezas que no tenían un fin comercial, sino que manifestaban todo el concepto que perseguía la colección. Él era una persona muy creativa pero no se olvidaba de esa parte comercial, aunque no le gustaba encargarse de ello, delegaba en mí —su mano derecha y asistente— todo ese trabajo de aproximación a la clientela. Hablaba con la gente de ventas para hacerme una idea de lo que se vendía o pedían los clientes: bajar las hombreras, diferentes modelos de faldas... Me llegaban los pros y los contras de cada colección, y en base a ello podía construir la siguiente para que continuáramos vendiendo. Yo hablaba con él y refunfuñaba, aunque lo entendía. Al final, se vendían prendas muy normales: traje chaquetas, con faldas o pantalones, abrigos... que variaba según los tejidos, precios y colores. Se trataba de la mujer que iba a trabajar a la oficina vestida de diseño, de McQueen, pero que sin embargo, necesitaba algo más práctico para el día a día. La parte creativa consistía en una ilusión que Alexander quería vender al mismo tiempo. Él era un artista y un empresario: pretendía crear un *show* a través de la parte más práctica y que aún así impactar y crear ese *shock*. No quería darle a la gente lo que se daba, quería ofrecer algo diferente».

Me llama mucho la atención una colección de principios de los 2000, *Dance of the twisted bull*, me imagino que esa influencia de “lo español” viene de tu trayectoria por la marca. ¿Es así?

«La verdad es que yo no estaba en la marca cuando sacó esa colección. Me fui antes del desfile de *VOSS*. Sin embargo, sé que para esa colección Alexander no trabajó más allá de las *showpieces*. Tenía esa visión dramática de España, no le gustaba la tauromaquia pero sí la indumentaria y toda la parafernalia de los trajes de torero y los flamencos. Es una visión dramática de lo español, que siempre suele pasar por el filtro de lo andaluz. Él entendía que España era más que eso, sentía que había un punto que nos unía: el drama. Le encantaba el drama, cómo gesticulamos, las subidas y bajadas de tono, lo cercano que somos...

La parte española que yo sí aporté se puede ver desde la colección *Dante* con una mantilla que creé, y en *Elect Dissect* para Givenchy me encargué de otra mantilla con un pantalón de torero hecho en tartán, esa unión de Escocia y España que nos representaba».

- Su paso por Givenchy, París y la “alta costura”:

Hablando de Givenchy, ¿se sentían responsables de alguna manera de responder con las expectativas de la alta costura parisina? ¿Qué sentían al romper con el tradicional Hubert de Givenchy?

«No. Givenchy fue una decisión que él tomó en base a la reputación: iba a reemplazar a Galliano en la marca, pero sin embargo, no estaba tan interesado en ella. Cuando estudiaba en St. Martin’s, solía ir a los desfiles de París; de hecho, coincidimos en uno de Givenchy y yo salí horrorizado. Era una moda que se había quedado rancia, anticuada, de señora... Sabíamos que Givenchy era una marca que había tenido un apogeo en un momento determinado, vistiendo a Audrey Hepburn y todo eso, pero al final se trataba de una extensión de lo que hacía Balenciaga. Siempre lo decíamos, “esto tiene mucho el gusto de Balenciaga”. Además, cuando llegamos había un sastre que había trabajado con Cristóbal, y cuando Balenciaga cerró, pasó a Givenchy. Lo primero que le pidió McQueen fue que le cortase una chaqueta al estilo Balenciaga — chaquetas entalladas por delante y largas hacia atrás en forma de capa—, así que la reprodujimos para la primera colección.

Nosotros estando en Givenchy, más que mirar el archivo de Hubert, miramos hacia Cristóbal. Él lo dijo en una entrevista, le preguntaron “¿qué opinas del talento de Hubert de Givenchy?”, a lo que él contestó “¿qué talento?”. Ya con esas palabras puso a la prensa francesa en su contra.

La alta costura murió hace mucho tiempo, la mujer moderna necesita algo más que el *prêt-à-porter*. La parte comercial de la alta costura en Givenchy no existía, era pura escenografía. Hay un cambio entre *The Search for a Golden Fleece* y *Elect Dissect*, en la primera colección quisimos acercarnos a lo más Givenchy que pudimos, romper con

los colores de Galliano y cogimos como punto de partida el logo de Givenchy, esa cenefa de la G greca en blanco y dorado. Luego ya metimos toda la parte de mitología, y Maria Callas. La colección no fue muy bien recibida, no tanto por las piezas sino por la personalidad de Alexander. Si miras la colección ha envejecido muy bien, con una iconografía muy Givenchy. Sin embargo, en aquel entonces aún estaban las “viejas reinas” como Karl Lagerfeld o Yves Saint Laurent, quienes lo criticaron mucho. Entonces para la segunda colección, él nos dijo: “olvídate de Givenchy, de los archivos, aquí vamos a mostrar a McQueen”. De ahí ese tono *dark*.

La verdad es que a él le hubiese gustado haber dirigido Saint Laurent cuando Gucci Group se lo ofreció, pero ya estaba cansado de producir dos marcas a la vez. Aún así siento que si Givenchy hubiese sido Saint Laurent, lo hubiera disfrutado de otra manera».

- La idea de legado:

¿Qué legado sientes que ha supuesto tu trabajo y dedicación en la marca para la Historia de la Moda?

«Vengo de una familia en la que mi tía era costurera, y yo siempre quise ser artista: pintor, escultor, cantante... No lo tenía claro, pero nunca se me pasó por la cabeza ser diseñador. La ropa me llamaba la atención, pero me gustaban aún más las cosas raras, la asimetría y la diferencia. No me gustaba ir a la moda. Crecí un poco con la idea anarquista de no ir como todo el mundo, lo *punk*, lo diferente, de hecho, cuando decidí irme a Londres, todos me decían “¿pero por qué no te vas a París, si es la capital de la moda?” y yo pensaba: “lo odio, la moda francesa era lo correcto, y a mí me atraían los clubes, la idea británica de la antimoda, lo *punk*...” Me sentí siempre muy conectado con su historia, nos inspiramos de lo que estaba en la calle, de lo que estaba pasando entre la música y el arte.

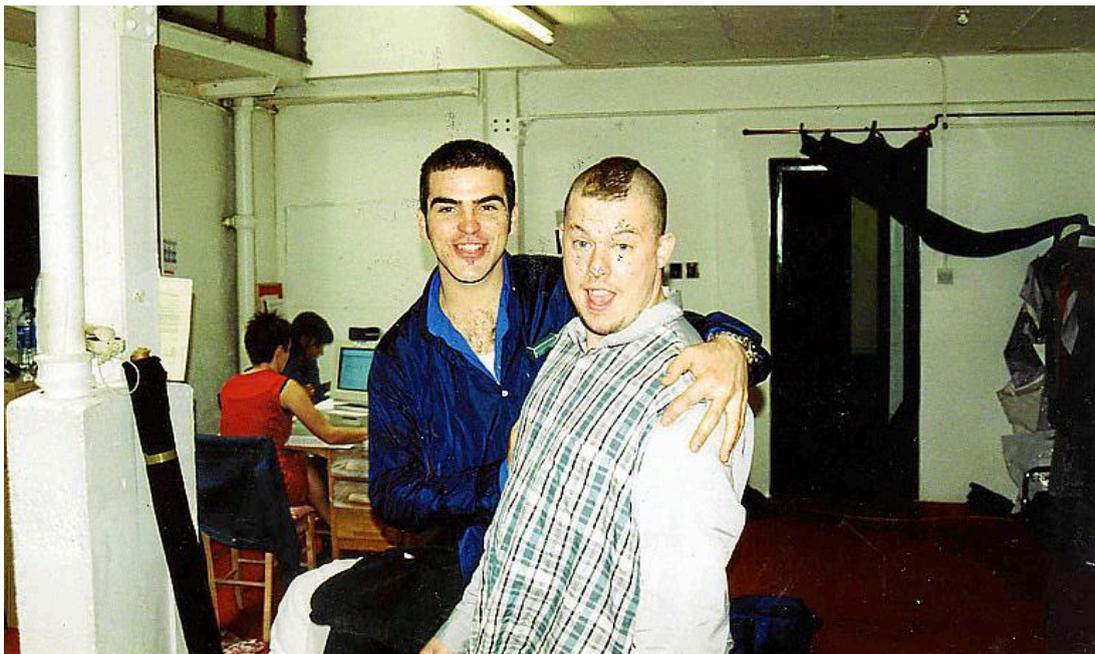
Si me preguntas qué pude haber contribuido: no lo sé. Sé que pude haber contribuido en McQueen. Yo allí dejé mucho de ese yo, de esas ideas que tenía —muy parecidas a McQueen— que han madurado y ahora me hacen pensar diferente. No soy ese niño que

quería cambiar el mundo de esa manera. Ahora siento que las cosas pueden interpretarse, puedes representar tu alma a través de las prendas y abrirte en canal; es la parte que más me gusta y la que más miedo me da.

Cuando salí de la estela de la moda, Alexander me dio un consejo: “*Keep it small*” (manténlo pequeño). Así que lo hice. Regresé a mi isla y ahora lo hago todo más pequeño, lo que quiero y cuando quiero, sin ser esclavo de la industria y la falsedad que la rodea. No me hace falta más, soy feliz.

El ritmo que llevaba Alexander era agotador. Por ejemplo, cuando fui a ver la exposición de *Savage Beauty* a Londres, me acompañó mi madre —quien lo conocía y se sentía muy conectada a él— hasta ella se quedó sorprendida de todo aquello, me decía “pero madre mía, esto es el trabajo de una vida, ¿todo esto es de él? ¿cuánto tiempo le llevó hacer esto”, y yo le decía “veinte años, mamá”.

Ahora siento que gracias a su consejo le he podido dar un nuevo sentido a lo que soy. Mi padre era granjero, así que he construido mi tienda donde estaban los establos, y el granero se ha transformado en mi taller. Sigo siendo un isleño, orgulloso de su legado y de su tierra».



Sebastián Pons y Alexander McQueen.

Conclusiones

A partir de este Trabajo de Final de Grado, he reconocido la importancia de la moda en cuanto a su potencial como manifestación artística, cultural y sistema visual de enorme capacidad estética; merecedora de reconocimiento entre las siete artes. Asimismo, he podido desarrollar su analogía con respecto a la historiografía y la Historia del Arte, mediante el vínculo generado entre el diseñador Alexander McQueen y su pensamiento romántico.

En un principio, elaboré este estudio de manera fragmentada, es decir, contemplé en primera instancia toda una tesis acerca de un Romanticismo —iconológico y filosófico— que pudiese ver su reflejo en las creaciones del diseñador. Por otro lado, analicé todos aquellos diseños que representasen ideas en torno a las poéticas románticas, que pude extraer de las corrientes desarrolladas en diferentes países de Europa: el concepto de lo sublime, la Naturaleza saturniana y la introspección de Alemania; el *revival* gótico, republicano y revolucionario de Francia; y por último, el mundo de los sueños, la imaginación, la Naturaleza jupiteriana y lo pintoresco de Inglaterra. Todo ello, presentó una serie de dificultades y casualidades, a la hora de reunir conceptos tan abstractos en prendas de ropa, con el fin de que pudiesen argumentar iconográficamente este relato.

No obstante, tal y como había planteado en mis objetivos, esta experiencia me ha permitido conformar reflexiones y un entramado bibliográfico en torno a la Teoría del Arte y sus concepciones acerca de la belleza, con el fin de hacer énfasis en la moda como triunfadora de su reputación en las Bellas Artes.

En definitiva, la figura de Alexander McQueen —así como su legado— configura un ejemplo digno de estudio, tanto por sus aportaciones en materia de las artes plásticas y contemporáneas (confección, artesanía y *performance*) como por su recreación en un sistema visual con semiótica propia: una moda creativa excelente y provocativa que reivindica un imaginario romántico, único y sublime.

Bibliografía

- Aguilar Perdomo, María del Rosario. 2023. «“¿Y qué lugar tan esquivo es éste que en él no ay sino cuita y afán?”. Poética del “locus horridus” en los libros de caballerías españoles». *Tirant* 0 (26): 105-24. <https://doi.org/10.7203/tirant.26.27868>.
- Argullol, Rafael. 1984. *El héroe y el único: el espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- . 2006. *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino.
- Ballester, Manuel. 1990. *El principio romántico*. Barcelona: Anthropos.
- Barthes, Roland. 2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- Bolton, Andrew. 2011. *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Bruzzi, Stella, y Pamela Church Gibson (ed). 2000. *Fashion cultures: Theories, explorations and analysis*. Londres: Routledge Cavendish.
- Cervera, Francesc. 2022. «La batalla de Culloden, el último alzamiento de los jacobitas contra Inglaterra». *National Geographic*. Recuperado del 3 de mayo del 2024. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/batalla-culloden-ultimo-alzamiento-jacobitas_15875.
- Cosgraves, Bronwyn. 2006. *Historia de la moda: desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona: GQ Moda.
- Craik, Jennifer. 2003. *The face of fashion*. Londres: Routledge.
- Davis, Fred. 1992. *Fashion, culture and identity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gago, José María Paz. 2016. *El octavo arte: la moda en la sociedad contemporánea*. A Coruña: Hércules Ediciones.
- Gardiner, Karen. 2023. «El tartán escocés: historia, evolución y significado». *National Geographic*. Recuperado del 3 de mayo de 2024. <https://www.nationalgeographic.es/viaje-y-aventuras/2023/03/historia-tartan-estampado-escocia>.
- Gregory, Georgina. 2002. «Masculinity, Sexuality and the Visual Culture of Glam Rock». *Central Lancashire online Knowledge*, 2002.

- «Historia del traje Chino». s. f. Museo de la Historia del Traje. Recuperado del 30 de mayo de 2024. <https://eltrajevirtual.cultura.gob.ar/historia-del-traje-chino/>.
- Honigman, Ana Finel. 2021. *What Alexander McQueen can teach you about fashion*. Londres: Frances Lincoln.
- Honour, Hugh. 1986. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.
- Laver, James. 1988. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, Gilles. 1990. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Martus Guillén, Lara. «Entrevista a Sebastián Pons». 18 de marzo de 2024. Videollamada, 1h. Entrevista con audio grabado de elaboración propia.
- Mendes, Valerie, y Amy de la Haye. 2012. *Fashion since 1900*. Londres: Thames & Hudson.
- Mower, Sarah. 2019. «Alexander McQueen's New 'Roses' Exhibition Is Dedicated to Blossoming Young Talent». British Vogue. Recuperado del 5 de mayo de 2024. <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/alexander-mcqueen-roses-exhibition-london>.
- Paz, Alfredo de la. 2003. *La revolución romántica: poéticas, estéticas, ideologías*. Madrid: Tecnos.
- Romero, Diego, y Juan B. Díaz (ed). 1997. *La memoria romántica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rubio, Lourdes Cerrillo. 2010. *La moda moderna: la génesis de un arte nuevo*. Madrid: Siruela.
- “Selected objects from the Exhibition Alexander McQueen: Savage Beauty”. s/f. Metmuseum.org. Recuperado del 7 de abril de 2024. <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/objects/>.
- Stratton, Jon. 2022. *Spectacle, Fashion and the dancing. Experience in Britain, 1960-1990*. Londres: Palgrave Macmillan UK.
- Thomas, Dana. 2018. *Dioses y Reyes. Ascenso y caída de Alexander McQueen y John Galliano*. Barcelona: Editorial Superflua.
- Wilson, Andrew. 2015. *Alexander McQueen. Blood beneath the skin*. Londres: Simon&Schuster.