



POÉTICA TECNOCORPORAL: EL DESFILE NO.13 COMO RITUAL ESCÉNICO

TECHNOCORPORAL POETICS: RUNWAY NO.13 AS SCENIC RITUAL

Verónica García Bolós

Universidad Rey Juan Carlos

DOI: [10.33732/ASRI.6838](https://doi.org/10.33732/ASRI.6838)

.....
Recibido: (25 05 2025)

Aceptado: (24 07 2025)
.....

Cómo citar este artículo

García Bolós, Verónica (2025). Poética tecnocorporal: El desfile No.13 como ritual escénico. ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación en Arte y Humanidades Digitales, (28), e6838.
Recuperado a partir de <https://doi.org/10.33732/ASRI.6838>

Resumen

Este artículo analiza cómo el desfile No.13 de Alexander McQueen marcó un punto de inflexión en la moda al integrar la tecnología como elemento narrativo y emocional. En el contexto del cambio de milenio, McQueen reconfigura la pasarela como espacio escénico donde convergen cuerpo, máquina y moda. A través de la escena con brazos robóticos, introduce una poética tecnocorporal que anticipa una nueva estética en la que lo digital habita lo escénico más allá de las pantallas.

Abstract

This article analyzes how Alexander McQueen's No.13 show marked a turning point in fashion by integrating technology as a narrative and emotional element. In the context of the turn of the millennium, McQueen reconfigures the runway as a performative space where body, machine, and fashion converge. Through the robotic arms scene, he introduces a technocorporal poetics that anticipates a new aesthetic in which the digital inhabits the stage beyond screens.



Universidad
Rey Juan Carlos

ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación
Núm. 28. Año 2025. ISSN: 2174-7563



Grupo de investigación
CULTURA VISUAL &
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS



Palabras clave

Desfile de moda, performance, robots, Alexander McQueen, escenografía digital.

Keywords

Fashion show, performance, robots, Alexander McQueen, digital scenography.

Introducción: Los desfiles de moda ante el cambio de milenio

A finales de los años 90 y principios de los 2000, el mundo se encontraba inmerso en una transformación fundamental hacia la digitalización, un fenómeno que comenzó a impregnar todas las esferas de la vida cultural y profesional, incluida la moda. Durante este período, la expansión global de Internet, el desarrollo de tecnologías de diseño asistido y la proliferación de dispositivos digitales personales modificaron no solo las interacciones sociales y comerciales, sino también las formas de expresión artística, escénica y performativa. El uso de herramientas como el software CAD facilitó a los diseñadores trabajar con una precisión inédita en los patrones y estructuras de las prendas, mientras que el auge del comercio electrónico amplificó el alcance de las marcas, introduciendo nuevas formas de relación con los consumidores (Wands, 2007, p. 98). A nivel creativo, estas transformaciones técnicas y económicas coincidieron con una efervescencia cultural marcada por la influencia del arte digital, la cultura de Internet y el posmodernismo tardío. Conceptos como la identidad virtual, el cuerpo modificado o la estética cibernetica empezaron a permear las propuestas artísticas y visuales, dando lugar a una sensibilidad compartida entre disciplinas tradicionalmente separadas. En este contexto, los desfiles de moda se reconfiguraron como dispositivos escénicos complejos donde convergen arte, cuerpo, tecnología y discurso, desdibujando los límites entre lo físico y lo virtual, entre presencia y simulacro.

Este giro performativo, intensificado con la entrada del siglo XXI, no se limita a la inclusión de pantallas o cámaras, sino que implica una transformación radical de la experiencia escénica. Como señala Wands (2007), el poder de los medios digitales radica en su capacidad para generar entornos sensoriales y afectivos que alteran la relación entre espectador y obra (p. 10). Esta cualidad resulta clave para comprender la evolución del desfile contemporáneo, que ya no busca simplemente presentar una colección, sino provocar una experiencia estética inmersiva y total.

Diseñadores como Rick Owens o Demna Gvasalia han explorado este potencial escénico desde una perspectiva sensorial y tecnológica, creando entornos que disuelven la pasividad del público. Sus desfiles funcionan como instalaciones vivas que apelan a la vista, el sonido, el movimiento o incluso la incomodidad física, ampliando el lenguaje de la pasarela hacia una teatralidad expandida. En esta línea, Wands (2007) argumenta que las tecnologías digitales permiten construir escenas donde el espectador se convierte en parte activa de la obra, participando emocional y corporalmente en el acontecimiento (p. 99).

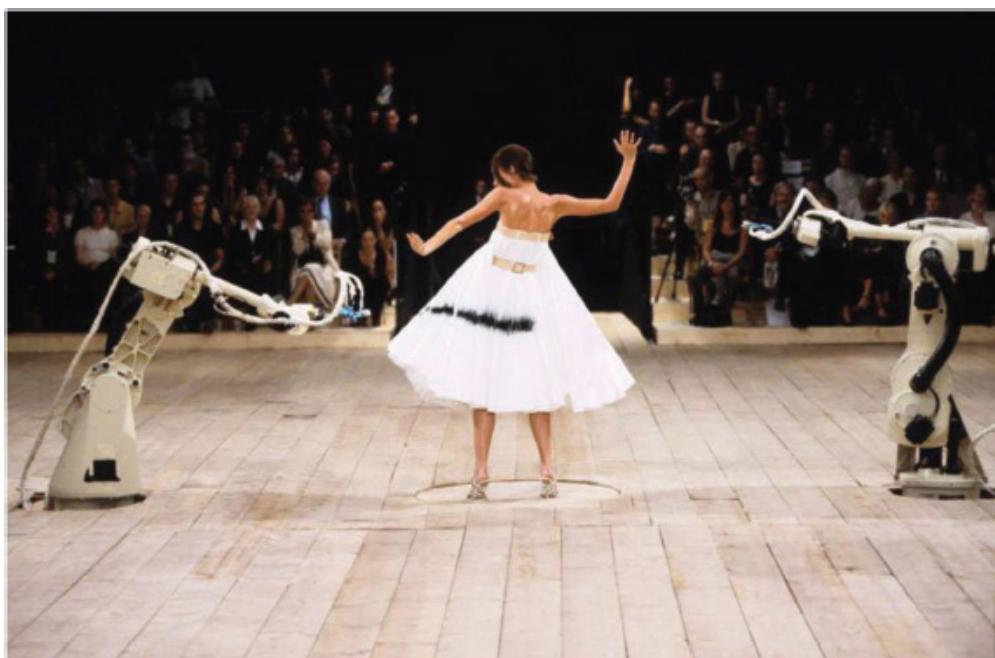
Lejos de ser simples soportes visuales, estos dispositivos ya sean robots escénicos, estructuras cinéticas o sistemas lumínicos programados, actúan como agentes narrativos que modifican la arquitectura misma del desfile. La noción de espectáculo como obra total, anticipada por Lipovetsky (1994), se actualiza aquí en clave tecnológica: el desfile se convierte en un espacio rizomático donde se cruzan múltiples niveles de sentido, representación y experiencia.

Esta puesta en escena tecnificada no sólo intensifica las condiciones perceptivas del evento, sino que reconfigura las posibilidades simbólicas del cuerpo y del entorno. En muchos casos, los elementos escénicos actúan no como fondo, sino como protagonistas de una dramaturgia que interpela al espectador desde el asombro, la perturbación o el extrañamiento. Tal como sugiere Crewe (2017), el escenario de moda se convierte así en una heterotopía digital: un lugar simbólicamente cargado donde lo tradicional y lo emergente, lo corporal y lo tecnológico, coexisten en tensión (pp. 134–135).

En este contexto, el objetivo de este artículo es examinar cómo Alexander McQueen capitalizó estas plataformas y tecnologías emergentes para enriquecer las experiencias visuales y emocionales en sus desfiles, marcando un punto de inflexión en la historia de la moda al redefinir la pasarela como un espacio de experimentación artística. Como plantea Dixon (2007), los años previos al cambio de milenio estuvieron marcados por una fascinación por lo digital que no solo afectó a los dispositivos técnicos, sino a la propia concepción del cuerpo y la presencia escénica. El escenario digital se convirtió en un espacio simbólico desde el cual repensar la subjetividad, lo humano y lo maquínico, generando nuevas formas de narrar el cuerpo en movimiento.

La figura de McQueen emerge en este momento como una respuesta artística profundamente situada en su tiempo. Más allá de su virtuosismo técnico y su provocación visual, sus desfiles introducen una reflexión sobre el lugar del cuerpo y la emoción en una era mediada por la tecnología. En su desfile No.13 (primavera/verano 1999), esta tensión alcanza un punto culminante: una modelo en blanco es intervenida por dos brazos robóticos que pintan su vestido en directo (Figura 1). La escena, que se ha vuelto icónica, condensa muchos de los elementos que definieron la estética del cambio de milenio: la máquina como entidad activa, el cuerpo como superficie mutable y el espectáculo como experiencia emocional e inmersiva.

Figura 1: Robots pintando vestido en el desfile de Alexander McQueen. No.13 (Primavera / Verano 1999).



Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

McQueen articula una dramaturgia donde el gesto mecánico de los brazos robóticos provoca en el espectador una respuesta ambigua, entre la fascinación y la violencia. Tal como explica Dixon (2007), una de las cualidades más potentes del arte digital de este periodo es su capacidad para generar afectos complejos a través de mecanismos artificiales, cuestionando las fronteras entre la humanidad y la máquina (p. 181). En el caso de McQueen, el uso de la tecnología no sustituye la emoción, sino que la intensifica, activando en el público una mirada sensible y crítica a la vez.

Este tipo de puesta en escena conecta con una sensibilidad más amplia que caracterizó a finales de los noventa: la ansiedad frente al cambio de milenio, el temor al “Efecto 2000”, los conflictos globales y la saturación de los medios generaron un imaginario en el que lo tecnológico era percibido como fascinante pero también amenazante. La moda absorbió ese clima en colecciones que exploraban estéticas militares, paletas frías y materiales industriales. McQueen, en lugar de representar ese mundo literalmente, lo sublimó en narrativas cargadas de simbolismo, donde el cuerpo intervenido se convierte en metáfora de una época atravesada por la transformación y la incertidumbre.

Transformación digital en los desfiles de McQueen

Alexander McQueen concibió la moda como un lenguaje con el que comunicar emociones intensas y conceptos profundos, alejándose de la lógica comercial centrada únicamente en el producto. Profundamente influido por el imaginario romántico, y especialmente por la noción de lo sublime, su intención era confrontar al espectador con experiencias que fusionaran lo bello con lo inquietante. En sus propias palabras, se describía como “exageradamente romántico”, y esta intensidad emocional se manifestaba en cada aspecto de sus desfiles, donde la tecnología jugaba un papel clave en la construcción de atmósferas envolventes capaces de generar asombro, incomodidad o empatía (Bolton, 2011, p. 4).

La dimensión colaborativa de su práctica fue esencial para materializar esta visión interdisciplinar. Diseñadores como Philip Treacy o Shaun Leane aportaron elementos escultóricos, accesorios fetichistas o tocados que no solo enriquecían la narrativa visual, sino que amplificaban los códigos simbólicos del desfile. En el contexto escénico del llamado “Gabinete de Curiosidades”, estos objetos se convertían en extensiones del cuerpo, activando tensiones entre fragilidad y violencia, entre sumisión y poder, configurando escenas cargadas de significado y densidad afectiva.

El uso de lo digital por parte de McQueen no fue ornamental ni decorativo, sino conceptual. En el desfile *Widows of Culloden* (otoño / invierno 2006), por ejemplo, incorporó un holograma de Kate Moss (Figura 2) que aparecía suspendido en el aire, generando un efecto espectral que aludía a la ausencia, la pérdida y la fugacidad de la belleza. En palabras de Bolton (2011), McQueen empleaba estos recursos para dar forma a una estética del tránsito, donde vida y muerte, presencia y desaparición, se entrelazaban como parte de una misma coreografía (p. 5).

En su último desfile completo antes de su fallecimiento, *Plato's Atlantis* (primavera / verano 2010), McQueen desplegó una narrativa que reflexionaba sobre el futuro de la humanidad en un planeta alterado por el cambio climático. El uso de cámaras en directo, proyecciones en tiempo real y la transmisión global a través de SHOWstudio.com con la colaboración de Nick Knight convirtieron el evento en una experiencia digital pionera (Knight, 2019). Basado en la teoría evolutiva de Darwin, el desfile planteaba un relato

Figura 2: Holograma de Kate Moss en el desfile de Alexander McQueen. *Widows of Culloden* (otoño / invierno 2006).



Fuente: The Metropolitan Museum of Art

sobre la transformación corporal, la adaptación forzada y la fusión de lo humano con lo tecnológico (SHOWstudio, 2003). Con esta propuesta, McQueen anticipaba la transición de la moda hacia una era digital y descentralizada, donde las plataformas online se consolidaban como herramientas esenciales de difusión y creación de valor simbólico (Bolton, 2011, p. 9).

Todo su imaginario estético puede entenderse como una cartografía emocional que desestabiliza al espectador, confrontándolo con la belleza extrema, lo abyecto o lo monstruoso. Para McQueen, la moda era un mecanismo catártico: una forma de narrarse a sí mismo, de abordar su historia personal, sus conflictos internos y su identidad sexual. Este carácter confesional, íntimo y a la vez público se traduce en puestas en escena donde el cuerpo humano se vuelve superficie de inscripción simbólica y la tecnología se convierte en aliada para amplificar las emociones que atraviesan cada acto performativo (Wilcox, 2015).

A lo largo de su carrera, McQueen recurrió a lo digital no como simple herramienta de producción, sino como medio expresivo, capaz de generar atmósferas cargadas de emoción, tensión y simbolismo. Sus desfiles transformaron la pasarela en un entorno inmersivo donde la moda dialogaba con el arte, la instalación, el video y la performance (Duggan, 2001). Este artículo se centrará en el análisis del desfile No.13 (primavera/verano 1999), no por ser su propuesta más digital en sentido literal, sino porque condensa muchas de las claves que definieron su práctica: la teatralidad, la vulnerabilidad del cuerpo, la relación performativa con la máquina y la construcción de espacios escénicos atravesados por lo emocional y lo simbólico.

En este sentido, el espacio digital que McQueen propone no se limita a lo visual o lo virtual, sino que se expande hacia lo mecánico, lo afectivo y lo cultural. La escena entre la modelo y los brazos robóticos configura una escenografía emocional tecnificada, una relación cuerpo-máquina que anticipa muchas de las narrativas digitales contemporáneas, no desde la pantalla, sino desde la coreografía y la atmósfera. Situado en un contexto de transición entre los años noventa y los dos mil, este desfile permite repensar

lo digital como un lenguaje escénico expandido, más cercano a lo que autores como Giuliana Bruno, Jenna Ng o Lev Manovich entienden como cultura visual postindustrial: un lugar donde cuerpo, imagen y tecnología se entrelazan para producir experiencia.

Aunque No.13 no incorpora dispositivos digitales convencionales como pantallas, proyecciones o efectos virtuales, su valor reside en la manera en que activa una sensibilidad tecnocorporal que anticipa muchas de las exploraciones escénicas posteriores en torno a lo digital. El desfile la encarna a través de una interacción simbólica y coreografiada entre el cuerpo humano y dos brazos robóticos industriales, que actúan como dispositivos escénicos con agencia propia. Este desfile inaugura una poética tecnocorporal en la moda, anticipando la sensibilidad que más tarde se hará explícita en propuestas como *Plato's Atlantis* (Figura 3). En este sentido, No.13 constituye un caso paradigmático para pensar lo digital no como una mera visualidad electrónica, sino como una configuración sensible, mecánica y simbólica donde el cuerpo, la máquina y el rito se entrelazan. Desde esta perspectiva, el desfile no solo se alinea con la categoría de “robot escénico”, sino que amplía su alcance hacia una reflexión estética y filosófica sobre los modos en que lo digital puede habitar lo escénico incluso en ausencia de pantallas.

Figura 3: Bennett, J. (2009). Fotografía del escenario diseñado para el desfile (primavera / verano 2010), *Plato's Atlantis* de Alexander McQueen.



Fuente: Tumblr.

1. No.13: Coreografías del cuerpo frente a la máquina

El desfile No. 13, presentado el 27 de septiembre de 1998¹ en el almacén en desuso Gaunt's Road Film Warehouse de Londres, se ha consolidado como uno de los momentos más emblemáticos en la carrera de Alexander McQueen. Este espectáculo no solo representó un hito en la intersección entre moda,

¹ Aunque el desfile se presentó en septiembre de 1998, corresponde a la temporada primavera/verano de 1999 (spring/summer 1999), siguiendo la convención de la industria de la moda que nombra las colecciones por la estación en la que se usarán, no por la fecha en que se presentan.

tecnología y arte, sino que también encapsuló el enfoque conceptual de McQueen hacia la teatralidad y la provocación emocional (McCaffrey, 2024).

La clausura del desfile No.13 dejó una impresión imborrable entre el público asistente. La modelo y exbailarina Shalom Harlow apareció en solitario, vestida con un voluminoso diseño blanco confeccionado en capas de tul sintético. Al situarse sobre una plataforma giratoria, dos brazos robóticos industriales, cedidos por una planta automotriz, comenzaron a activarse. En un inicio, sus movimientos eran contenidos, casi exploratorios, como si detectaran lentamente la presencia de la figura humana. Esa quietud inicial fue cediendo lugar a una progresiva agresividad performativa: las máquinas comenzaron a rociar el vestido de Harlow con pintura negra y amarilla, en un acto tan mecánico como dramáticamente cargado (McCaffrey 2024).

La interacción entre la modelo y los brazos robóticos fue mucho más que un efecto visual: encarnaba una coreografía milimétricamente diseñada por McQueen junto a Sam Gainsbury, que requirió una semana de programación para alcanzar el nivel de precisión emocional buscado (Müller, 2021; Bolton, 2011). En este momento culminante, la tensión entre cuerpo y tecnología alcanzó su punto más alto, transformando el desfile en una escena de impacto simbólico y afectivo. El propio McQueen reconoció después el efecto que tuvo sobre él: "Por primera vez me sentí abrumado por mi propio espectáculo. El final humano-máquina, todavía estoy aturdido. Ha sido el primer desfile en el que he llorado" (Bonhôte & Ettedgui, 2018, min. 1:02:15).

El desfile No.13 (Figura 4) no solo fue ambicioso por su puesta en escena, sino también por la complejidad de sus prendas y por la sensibilidad de su discurso visual. Fue el más elaborado de todos los realizados por McQueen en Londres (Wilcox, 2015). Entre las decisiones más innovadoras estuvo la inclusión de Aimee Mullins, atleta paralímpica y doble amputada, quien desfiló con prótesis de madera talladas a mano en forma de botas ortopédicas, especialmente diseñadas para ella. La aparición de Mullins fue tan fluida y elegante que muchos asistentes no percibieron de inmediato que no caminaba con calzado convencional. Su participación fue resultado de una colaboración iniciada meses antes, cuando McQueen la presentó en la portada de *Dazed & Confused*, número que él mismo editó como invitado (Wilcox, 2015).

Figura 4: Robots pintando vestido en el desfile de Alexander McQueen. No. 13 (Primavera / Verano 1999).



Fuente: The Metropolitan Museum of Art

Según el equipo de producción, este desfile supuso un reto técnico y emocional inédito. Los tiempos tenían que ser exactos: Harlow debía girar sin perder el equilibrio, los robots disparar la pintura con precisión y las luces acentuar cada gesto. “No creo que Lee² pensara que podríamos lograrlo. Éramos todos unos amateurs... Pero lo hicimos. Fue increíble”, recordó Gainsbury (Wilcox, 2015). Esa mezcla de riesgo, teatralidad y maestría técnica convirtió al desfile No.13 en el favorito del propio McQueen. Con él, alcanzó un nuevo nivel de intensidad emocional y complejidad estética, consolidando su visión de la moda como un medio para commover, provocar y expandir los límites de lo posible sobre la pasarela.

Para McQueen, los robots no eran simples herramientas tecnológicas; representaban entidades creativas capaces de cuestionar las relaciones entre lo humano y lo mecánico. Esta visión encontró una fuente de inspiración directa con la obra *High Moon* (1991) de la artista Rebecca Horn, una instalación profundamente evocadora que exploraba la relación entre la tensión, la descarga y la interacción emocional entre máquinas antropomorfizadas. Como señaló Cady (2016), el objetivo de Horn consistía en “poner el deseo humano o los movimientos que pertenecen a los vivos en objetos ordinarios”, y *High Moon* lo consigue con una intensidad poética y sensorial. La obra presenta dos rifles Winchester que giran erráticamente, apuntándose el uno al otro y al espectador. En un momento de aparente quietud, las máquinas expulsan un líquido rojo, como sangre, que salpica tanto a las armas como al suelo. Este espectáculo se acompaña de un fuerte estallido, que simboliza el choque violento entre cuerpos y fuerzas opuestas. Los rifles, montados bajo un sistema suspendido de embudos de vidrio, no solo se disparan entre sí, sino que también se convierten en herramientas de creación, evocando lo que Rebecca Horn describió como el “beso de la muerte” (Broeker, 1998).

Esta mezcla entre violencia y creación encuentra su eco en el poema homónimo que acompaña a la instalación, donde Horn escribió sobre energías en tensión máxima que culminan en una explosión transformadora, simbolizando una fusión de opuestos: Eros y Tánatos, placer y dolor, creación y destrucción. McQueen trasladó esta intensidad conceptual a su desfile. Al igual que los rifles de Horn, los robots utilizados en el espectáculo de McQueen parecían “cobrar vida” a través de movimientos precisos y sincronizados. El coreografiado final, donde los brazos mecánicos rocían pintura negra y amarilla sobre el vestido de Shalom Harlow, evocaba no solo la acción de los rifles en *High Moon*, sino también las tensiones emocionales y físicas que emergen cuando lo humano interactúa con lo mecánico. La obra de Horn, en este contexto, no era simplemente una referencia visual para McQueen, sino un marco conceptual que le permitió explorar la idea de la máquina como creadora y destructora al mismo tiempo, una entidad capaz de “danzar” entre los límites de la sensibilidad humana y la inercia mecánica.

En *High Moon* (Figura 5), la tensión y la descarga alcanzan una intensidad particularmente evidente. Según Giuliana Bruno, la obra se caracteriza por “placer y dolor, peligro y sensualidad”, conceptos que resonaron profundamente en McQueen y se reflejaron en su narrativa estética (Bruno, 1994, p. 93). El poema de Horn, inscrito en la sala de exposición, describe cómo las energías opuestas se encuentran cara a cara y, en un instante, se fusionan en un clímax transformador que lleva a la creación de un nuevo “río de pasión” que fluye hacia un océano infinito. Esta visión poética de la interacción entre opuestos permeó el enfoque de McQueen hacia No. 13, donde los robots y el cuerpo humano se encuentran en un punto de tensión máxima, desdibujando las líneas entre creador y creación, objeto y sujeto. Horn insistió en

²Lee era el primer nombre de nacimiento de Alexander McQueen, aunque profesionalmente utilizó su segundo nombre.

Figura 5: Instalación de la obra High Moon de la artista Rebecca Horn (1991).



Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

que sus máquinas, como *High Moon*, poseían cualidades humanas: se cansaban, pausaban y reaccionaban de manera impredecible. Para ella, este carácter trágico y melancólico de las máquinas las dotaba de una dimensión profundamente emocional y filosófica. McQueen adaptó esta idea al convertir a los robots de su desfile en protagonistas de un acto de creación destructiva que trascendía el espectáculo de moda. Los robots no solo pintaban un vestido, sino que participaban en una narrativa más amplia que cuestionaba las implicaciones del avance tecnológico y su relación con la fragilidad humana.

La conexión entre la obra de Horn y el desfile de McQueen también puede entenderse en términos de la relación entre el arte performativo y la moda. En ambos casos, las máquinas son mucho más que dispositivos funcionales: se convierten en metáforas vivas de la energía, la pasión y la mortalidad. La fusión entre lo orgánico y lo mecánico, el simbolismo de la sangre y la pintura, y el carácter profundamente melancólico de estas interacciones subrayan cómo tanto Horn como McQueen utilizaron la tecnología para explorar los límites del arte y la emoción humana.

El origen de las máquinas móviles como medio artístico tiene una conexión profunda con la obra del suizo Jean Tinguely (Figura 6), uno de los artistas fundamentales de la escena parisina de la segunda mitad del siglo XX. Tinguely³, redefinió la relación entre las máquinas y las emociones humanas. Sus esculturas móviles, construidas a partir de materiales industriales y objetos encontrados, trascendieron el carácter utilitario de las máquinas al introducirlas en un ámbito lúdico y profundamente emocional. Según el crítico Werner Spies, su producción constituye un “réquiem a los movimientos y estereotipos del hombre-máquina”, ya que en sus obras el funcionamiento mecánico se convierte en un teatro simbólico de construcción y destrucción, lleno de tensiones existenciales y humor absurdo (Tinguely y la escenografía de las máquinas, s.f.).

Las obras más emblemáticas de Tinguely, como *Méta-matics* (1958-1959) y *Fuente de Carnaval*, exploraron la paradoja de las máquinas que parecían cobrar vida propia mientras ejecutaban

³ Residió en París desde 1953 hasta su fallecimiento en 1991.

Figura 6: Jean Tinguely, Méta-Matic No. 10 (1959).



Fuente: Centre Pompidou

movimientos absurdos y repetitivos. Sin embargo, otras obras como *Réquiem por la caída de una hoja* o *Eureka* mostraban un enfoque más solemne, celebrando movimientos mecánicos con una seriedad ritual. Estas piezas, formadas por estructuras monumentales de barras, ruedas y pistones, sumergían al espectador en un vaivén mecánico que evocaba tanto el esfuerzo humano como la alienación industrial (Tinguely y la escenografía de las máquinas, s.f.). El concepto de máquinas que encarnan emociones humanas o que actúan como metáforas de las condiciones existenciales también fue central en la obra de Tinguely.

Tinguely, a través de su arte cinético y sus happenings, demandaba al espectador una participación, cuestionando las fronteras entre el arte, el juego y la funcionalidad. Al transformar el movimiento mecánico en un lenguaje visual y emocional, el artista sentó las bases para que otros exploraran la relación entre lo humano y lo maquinal desde perspectivas innovadoras, como lo hizo McQueen en su desfile No. 13. Ambos creadores comparten una visión que no solo encuentra belleza en lo mecánico, sino que también expone las tensiones inherentes entre la creación, la destrucción y el significado de lo humano frente al avance tecnológico.

McQueen trasladó esta intensidad conceptual a No.13, donde la acción de los brazos robóticos se convirtió en una metáfora de la lucha entre la destrucción y la belleza (Gleason, 2012; McCaffrey, 2024). En palabras de Harlow, la experiencia fue profundamente emocional y perturbadora: describió cómo al subir a la plataforma los robots parecían adquirir conciencia, pasando de un estado de calma a una interacción frenética que la despojó de todo control. La modelo comparó esta experiencia con una interacción agresiva y casi sexual, en la que las máquinas asumieron el papel de creadores, dando forma a una obra de arte única en tiempo real (Metropolitan Museum of Art, 2011).

El impacto del desfile No.13 se amplifica aún más cuando se enmarca en los conceptos filosóficos del sublime y lo siniestro, también llamado *Unheimlich*⁴, siguiendo las teorías de Edmund Burke (1998) y Sigmund Freud (2015), la presentación de McQueen trasladó al espectador a un espacio psicológico donde lo conocido y lo desconocido se encuentran, generando una inquietud que resulta a la vez aterradora y fascinante. Los brazos robóticos, pese a ser máquinas inanimadas, parecían poseer intenciones y emociones humanas, un efecto que intensificaba la sensación de lo siniestro en el público. Este fenómeno, conocido como el “Valle Inquietante”, se manifiesta cuando las máquinas alcanzan un nivel de realismo que provoca desconcierto, ya que parecen tanto humanas como ajena a la humanidad (Mori, 2012). Según Fairer (2016), esta experiencia de incomodidad y asombro fue cuidadosamente orquestada para reflejar los conceptos del sublime performativo: un estado de tensión entre el placer y el terror, el caos y el control, que redefine nuestra percepción del poder de la tecnología en la era moderna.

La utilización de los brazos robóticos también puede interpretarse como una crítica a la industria de la moda y al consumismo capitalista. McQueen presentó la interacción final como una reflexión sobre la objetivación de la mujer, donde el cuerpo de Harlow se transforma en un lienzo para la expresión mecánica. Este acto provocó un diálogo sobre el papel de la tecnología en la creación y destrucción, así como sobre la relación entre el arte, el cuerpo humano y la mercantilización (Evans, 2003). Como señala Bolton (2011), McQueen utilizó la tecnología no solo para embellecer sus desfiles, sino para explorar temas profundos como la mortalidad y la fragilidad, transformando cada presentación en una experiencia multisensorial cargada de significado.

El legado de este desfile se extiende más allá del espectáculo. Este desfile no solo prefiguró la creciente integración de la tecnología en las pasarelas del siglo XXI, sino que también sentó las bases para la exploración de nuevas formas de narrativa artística en la moda. Como concluye Wands (2007), las herramientas digitales permiten a los diseñadores crear entornos inmersivos que convierten al espectador en un participante activo, rompiendo las barreras tradicionales entre el creador, el producto y el público. En este contexto, No.13 se erige como un ejemplo paradigmático de cómo la moda puede trascender su función utilitaria y convertirse en un medio para la reflexión cultural y filosófica.

2. Conclusión: No.13 como archivo vivo

Más que una escena espectacular, el desfile No.13 puede entenderse como una semilla fundacional de una transformación estética que redefiniría el modo en que la moda habita el espacio escénico. Este momento no fue un caso aislado, sino el nódulo inaugural de una poética tecnocorporal que Alexander McQueen desarrolló de forma progresiva entre 1995 y 2010, consolidando una práctica donde la tecnología no ilustra ni decora, sino que piensa con el cuerpo.

A partir de este desfile, McQueen activa una línea evolutiva que articula máquinas y afectos como parte inseparable de su dramaturgia. Desde la instalación lumínica en *It's Only a Game* (primavera / verano 2005),

⁴ *Unheimlich* es un término alemán traducido habitualmente como “lo siniestro” o “lo inquietante”. Fue desarrollado por Sigmund Freud en su ensayo “Das Unheimliche” (1919), donde lo define como aquello que, siendo familiar, se vuelve extraño o perturbador. El efecto *Unheimlich* surge cuando lo conocido se torna amenazante, generando una ambivalencia emocional entre atracción y rechazo. En estética y performance, se relaciona con la presencia de lo doble, lo mecánico o lo casi humano.



que convertía la pasarela en un tablero de ajedrez, hasta el holograma espectral de Kate Moss en *Widows of Culloden* (otoño / invierno 2007) (Ng, 2021); desde la instalación de LED monumentales en *La Dame Bleue* (primavera / verano 2008), donde la luz funcionaba como arquitectura emocional, hasta la proyección en streaming de *Plato's Atlantis* (primavera / verano 2010), que integró cámaras robóticas en rieles como parte del lenguaje narrativo, cada desfile fue una mutación de lo escénico. En este marco, No.13 aparece como el momento en que se rompe la forma tradicional del desfile y se introduce una dimensión simbólica y mecánica con la capacidad de transformar el modo en que la moda se performa y se percibe.

La importancia de No.13 no radica solo en su potencia visual, sino en su condición de evento bisagra, una coreografía que redefinió el rol de la tecnología en los desfiles de moda y abrió un campo fértil de exploración para creadores posteriores. Su trascendencia ha superado el tiempo y el contexto del show: fue recuperado como pieza central en la exposición *Inventing the Runway* organizada por Vogue en el espacio Lightroom (Vogue, 2024), donde se le presentó no como un desfile, sino como un dispositivo escénico que cambió las reglas del juego.

Su huella se manifiesta también en los lenguajes escénicos contemporáneos. En Coachella 2025, Lady Gaga articuló un espectáculo claramente inspirado en McQueen (Munsuri, 2025), tanto en lo estético como en lo estructural: un tablero de ajedrez escenográfico, un tubo de aire que recordaba a *It's Only a Game* (primavera / verano 2005) y otras muchas referencias directas de McQueen. Gaga no copia: reactiva el lenguaje McQueeniano como código cultural compartido, en una era donde el espectáculo es archivo.

Este análisis, centrado en No.13, demuestra que el impacto de McQueen no se agota en el marco de la moda. Sus desfiles se consolidaron como ensayos visuales sobre lo humano y lo maquinico, performances filosóficas donde el cuerpo ya no es solo soporte de prendas, sino territorio de inscripciones tecnológicas y emocionales. La moda, en sus manos, devino instalación viva, aparato sensible, ritual escénico. Hoy, más de dos décadas después, su legado se proyecta en exposiciones, performances y conciertos; no como nostalgia, sino como lenguaje abierto que sigue reconfigurando la experiencia estética en la cultura contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage beauty* (Illustrated ed.). Yale University Press.
- Bonhôte, I. y Ettedgui, P. (directores) (2018). *McQueen* [Película documental]. Lionsgate.
- Broeker, H. (1998). *Tuning up #5*. Kunstmuseum Wolfsburg.
- Bruno, G. (1994). *Vistas interiores: La anatomía de la máquina de novias*. En: Horn, R. [Catálogo de exposición]. Galería Nacional, Museos Estatales de Berlín.
- Burke, E. (1998). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford University Press.
- Cady, C. (2016). Estudio femenino: El hilo común de Rebecca Horn. *Bagtazo Blog*. <https://www.bagtazo-collection.com/blog/2016/1/9/female-study-rebecca-horns-common-thread>
- Crewe, L. (2017). *The geographies of fashion: Consumption, space, and value*. Bloomsbury Academic.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theater, dance, performance art, and installation*. MIT Press.
- Duggan, G. G. (2001). The greatest show on Earth: A look at contemporary fashion shows and their relationship to performance art. *Fashion Theory*, 5(3), 243-270.

- El rebobinador. (s.f.). Tinguely y la escenografía de las máquinas. *Más de arte*. <https://masdearte.com/especiales/tinguely-y-la-escenografia-de-las-maquinias/>
- Evans, C. (2003). *Fashion at the edge: Spectacle, modernity and deathliness*. Yale University Press.
- Fairer, R. (2016). *Alexander McQueen: Unseen*. Thames and Hudson Ltd.
- Freud, S. (2015). Lo siniestro [Das Unheimliche]. *Escritos sobre arte, literatura y lenguaje*. Amorrortu Editores, pp. 217-256 (Original publicado en 1919).
- Gleason, K. (2012). *Alexander McQueen Evolution*. Race Point Publishing.
- Knight, N. (2019). *Essay: Nick Knight on Plato's Atlantis*. SHOWstudio. https://www.showstudio.com/projects/platos_atlantis/essay-nick-knight-platos-atlantis
- Lipovetsky, G. (1994). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Anagrama (3^a ed.)
- McCaffrey, R. (2024). Alexander McQueen: The sublime and melancholy. *The Fashion Studies Journal*. https://www.fashionstudiesjournal.org/longform/2020/9/23/alexander-mcqueen-the-sublime-and-melancholy#_ftn18
- Metropolitan Museum of Art. (2011). Dress, No. 13, spring/summer 1999. Alexander McQueen: Savage Beauty [Blog]. <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/dress-no-13/>
- Mori, M. (2012). The uncanny valley, *IEEE Robotics & Automation Magazine*, 19(2), 98–100.
- Müller, C. (2021). *El desfile de Alexander McQueen como arte de la performance: Sobre la unidad de la moda y el arte*. Ediciones Nuestro Conocimiento.
- Munsuri, M. (2025, abril 12). 20 cosas que pensé al ver la actuación apoteósica de Lady Gaga en Coachella. Vogue España. <https://www.vogue.es/articulos/lady-gaga-coachella-2025-actuacion-opinion>
- Ng, J. (2021). *The Post-Screen: Digital Rhetoric and the Spectacle of Fashion*. Routledge.
- SHOWstudio. (2003). Alexander McQueen: A Never-Before-Seen Interview [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=OdE1TmVmSP0&t=180s&ab_channel=SHOWstudio
- Vogue. (2024). *Inventing the Runway* [Catálogo de exposición]. Lightroom.
- Wands, B. (2007). *Art of the digital age*. Thames & Hudson.
- Wilcox, C. (Ed.) (2015). *Alexander McQueen*. V&A Publishing.

BIO



Verónica García Bolós es diseñadora de moda, investigadora y docente en el Grado en Diseño y Gestión de Moda de la Universidad Rey Juan Carlos. Su trabajo se centra en la intersección entre cuerpo, moda y puesta en escena.

Es licenciada en Diseño de Moda, Máster en Marketing de Moda y Lujo (ESIC) y en Prácticas Artísticas Contemporáneas (URJC). Actualmente desarrolla su tesis doctoral sobre la influencia de la performance en los desfiles de moda conceptuales y es Investigadora Asociada del Grupo de Investigación ESPACIAR.

Ha realizado una estancia de investigación en Central Saint Martins (University of the Arts London) y colabora en proyectos de moda experimental y creación multidisciplinar con instituciones como la Compañía Nacional de Danza. veronica.gbolos@urjc.es.