

# **Prodigios en la pasarela: Del significado “tradicional” a los desfiles inmersivos<sup>1</sup>**

**Eugenia MALDONADO GARCÍA**

Universidad de Málaga

## **Résumé :**

Le concept de prodige s'appuie sur une longue histoire qui remonte au XVIIe siècle, comme en témoignent les premiers dictionnaires espagnols. Le présent article propose d'élargir la conceptualisation du terme en y ajoutant des nuances issues du domaine de la mode, plus précisément des défilés. Il souligne comment l'intégration de la technologie entraîne des transformations sur les podiums du XXIe siècle, similaires à celles orchestrées dans les comédies de magie et de saints. Pour étendre la définition du prodige, nous utiliserons le carré sémiotique d'Algirdas J. Greimas, où les expressions issues des commentaires des défilés de mode de *Vogue* seront mises en relation, afin d'identifier les zones sémantiques qui permettent d'atteindre l'objectif du texte.

**Mots-clés :** Prodigie, Défilés de mode, Carré sémiotique, Scénographie, Affectivité.

## **Resumen:**

Según lo que constatan los primeros diccionarios de habla hispana, el concepto de prodigo goza de una larga trayectoria que se remonta al siglo XVII. El presente artículo propone ampliar la conceptualización del término añadiendo matices provenientes del ámbito de la moda, concretamente, de los desfiles. Se destaca como por medio de la incorporación de la tecnología en las pasarelas del siglo XXI se producen transmutaciones similares a las orquestadas en las comedias de magia y de santos. Para ampliar la definición de prodigo se empleará el cuadrado semiótico de Algirdas J. Greimas, donde expresiones de comentarios de desfiles de moda de *Vogue* se pondrán en relación, con el objeto de identificar zonas semánticas que permitan alcanzar el propósito del texto.

**Palabras clave:** Prodigio, Desfiles de moda, Cuadrado semiótico, Escenografía, Afectividad.

## **Abstract:**

The concept of prodigy has a long history dating back to the 17th century, as confirmed by the first Spanish-language dictionaries. This article proposes to broaden the conceptualisation of the term by adding nuances from the world of fashion, specifically from fashion shows. It emphasises how the incorporation of technology has brought about transformations on the 21st-century catwalk, similar to those orchestrated in magic and saint comedies. To expand the definition of prodigy, Algirdas J. Greimas' semiotic square will be used, where expressions from *Vogue*'s fashion show reviews will be related to each other in order to identify semantic areas that allow the purpose of the text to be achieved.

**Keywords:** Prodigy, Scenography, Artifice, Machines, Appearances, Mechanistic worldview.

---

<sup>1</sup> Esta investigación se realiza bajo la Ayuda FPU23 del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades para la Formación de Profesorado Universitario. Asimismo, es resultado de la investigación desarrollada en el marco del Proyecto I+D+i *Cultura escenográfica en el contexto hispánico de la Edad Moderna: un enfoque holístico*. Ministerio de Ciencia e Innovación AEI/10.13039/501100011033.

## Introducción

En las últimas décadas las insólitas propuestas de los desfiles de las Semanas de la Moda han eclipsado los medios de comunicación y las redes sociales. Periódicos internacionales y nacionales dedican una sección de sus números a las presentaciones de las colecciones. Si bien podemos leer en tales fuentes comentarios acerca de las prendas de vestir y las tendencias que marcarán la próxima temporada (colores, formas, estampados o estilos), cada vez son más frecuentes las reseñas que hablan sobre el factor sorpresa. Para enfatizar el asombro, Jessica Testa utilizó la expresión *wow moment* en el título de su artículo sobre la Semana de la Moda de París de 2022, “Wow moment: A built-in puddle”. La autora centraba el texto en los pequeños detalles que sorprenden y encantan al público por su singularidad. Otras “crónicas” se interesan en matizar la simbiosis de la moda con diversas disciplinas. Por consiguiente, podemos determinar que estas reseñas tienen la tarea de captar la atención del lector e introducirlo en el universo de las pasarelas de moda del siglo XXI.

Los comentarios de los editores surgen de recuerdos emotivos, grabados en la memoria dada la intensidad del impacto vivido. Dichas experiencias excepcionales (el *wow moment*) son tan reveladoras que el autor les da repercusión mediante el texto. Esto último se evidencia en las palabras escogidas y el tono desde el cual se narra y describe la pasarela de moda. Para Alexandre de Betak, afamado *show producer* de los desfiles de moda, la clave del éxito de un desfile radica en la impresión inmediata y en su capacidad de perdurar en la memoria del individuo (de Betak, 2014).

Un desfile de moda es memorable al albergar un suceso que excede las normas de lo cotidiano. El artículo de Jessica Testa, sobre la colección de la firma novel Botter, destaca las prendas de vestir, cuyos inusuales diseños captaron la atención del público. La autora, refiriéndose a los guantes, resaltaba como “some models who wore large condoms filled with liquid around their wrists, forming a kind of extraordinary bouncy blob globe” (Testa, 2022). Esta descripción exemplifica la irrupción del ritmo de un desfile ante la singularidad de un elemento, que puede ser un artefacto o un gesto performativo. Asimismo, el efecto de estos elementos escenográficos crea una atmósfera que envuelve a los espectadores y los sumerge en mundos imposibles. Con todo, la presencia de lo maravilloso en las pasarelas de moda es innegable, pero ¿el significado tradicional de prodigo puede describir íntegramente el acontecimiento extraordinario de las presentaciones de moda contemporáneas? Frente a esta incógnita, el siguiente artículo propone la revisión de lo prodigioso desde un marco dinámico como la moda. A fin de lograr este propósito se analizará una selección de desfiles, escogidos por el prodigo que los definió – un fenómeno capaz de romper con lo ordinario de forma inesperada durante unos pocos minutos – y por la experiencia inmersiva que transportó al público a realidades fantásticas, futuristas y tenebrosas.

## Evolución del significado de prodigo

A mediados de la primera mitad del siglo XVIII, el tomo quinto del *Diccionario de la lengua castellana* de 1737 incluye la primera definición de prodigo<sup>2</sup>. En primer lugar, prodigo designa un suceso que excede las leyes de la naturaleza y, en segundo término, se refiere a un objeto o persona que destaca por su máxima perfección. Por último, remite a un milagro. Cada una de estas expresiones resalta la complejidad del concepto y considera lo extraordinario e inexplicable de la experiencia humana. Como resultado, el ser humano conoce lo ordinario desde lo insólito, ya que la singularidad de un artefacto o suceso despierta admiración ante su rareza, belleza y excepcional perfección. A esta noción se añade la dimensión sagrada cuando el suceso asombra de tal forma que su explicación se encuentra en lo divino: la lógica trasciende lo humano para vincularse con lo sobrehumano. Asimismo, en el diccionario se introduce el término prodigiosamente como adverbio de modo y prodigioso/a como adjetivo. Las definiciones del adverbio y del adjetivo amplían el alcance lexicográfico de la palabra y sus posibles aplicaciones en contextos diversos.

A lo largo del siglo XVIII y XIX la definición de prodigo del *Diccionario de la lengua castellana* mostró una considerada estabilidad, que se ha mantenido hasta nuestros días<sup>3</sup>. En otro orden de ideas, a través de las definiciones presentadas, se identifican términos sinónimos de prodigo, los cuales evocan elevación de la realidad y engrandecimiento de la experiencia de los individuos: extraño, maravilloso, milagro, extraordinario y primoroso.

Con el transcurso del tiempo, la noción de prodigo, en todas sus acepciones, forma parte de nuestra habla cotidiana para designar lo asombroso de acontecimientos culturales, económicos y científicos. Así como para referirnos a individuos que destacan por sus destrezas, en especial cuando se trata de jóvenes como fue el caso de Hildegart Rodríguez: niña prodigo. En el ámbito literario identificamos este uso de la palabra en conversaciones entre personajes o en monólogos. Benito Pérez Galdós en *Doña Perfecta* (1875) describe al señor Penitenciario como un prodigo por sus cualidades: “santo varón piadoso y de no común, saber, de intachables costumbres cléricales, algo más de sexagenario, de afable trato, fine y comedido, gran repartidor de consejos y admedimiento” (Pérez Galdós, 1899: 37-38). No obstante, el “verdadero” portento de la obra es Pepe Rey, quien desde temprana edad exteriorizó su destreza singular por las ingenierías. Por ese motivo, cuando el señor Penitenciario se dirigió a conocer a Rey musitó: “Vamos á conocer á ese prodigo” (Pérez Galdós, 1899: 40). Es plausible considerar que el tono del comentario fue satírico, ya que mientras lo pronunciaba se ajustaba el sombrero y la capa con actitud teatralizada ante la llegada del joven a Orbajosa. El sentido burlón de prodigo lo leemos también en *Virtud al uso y mística a*

<sup>2</sup> Con anterioridad, el término prodigo había formado parte de otros repertorios lexicográficos como el diccionario *Thresor des deux langues françoise et espagnolle* de César Oudin (1607) o el diccionario español-inglés publicado en 1706 por John Steven, *A new Spanish and English dictionary: collected from the best Spanish authors, both ancient and modern*. En ambos casos prodigo se asocia a lo extraordinario, a una anomalía que desafía el orden de la natura y genera en el individuo emociones como extrañeza, curiosidad y admiración.

<sup>3</sup> La vigésima edición de *Real Academia Española. Diccionario de la lengua española* de 1992 añadía una cuarta acepción que denomina a un individuo dotado de habilidades extraordinarias (Real Academia Española 1992: 1185).

*la moda* (1729) de Fulgencio Afán de Ribera, cuando el autor expresa “has de hacerte de cruces del prodigo ó de lo extraordinario del suceso, dando á entender que lo has creido, poco menos, que artículo de fé; y en caso necesario, y si la mentira lo permite, te has de empeñar en que quieres ir á verlo” (Afán de Ribera, 1887: 25). Este fragmento aconseja al lector fingir cierto asombro ante una historia con el objeto de obtener la confianza de los demás. El prodigo que se menciona corresponde a la definición de algo asombroso y fuera del orden natural, pero que forma un engaño calculado dentro de las artimañas de los pícaros para beneficiarse de la credulidad de los demás.

En *El Gran Teatro del Mundo* (1655), Calderón de la Barca otorgaba una elevación poética al término cuando el Autor hacía su monólogo en el primer acto. La palabra prodigo era una metáfora de la creación del mundo, esto es, de la sinergia perfecta entre la dimensión mundana y la divina. En este auto sacramental el prodigo tenía un vínculo directo con lo divino, donde el “gran Arquitecto” era el responsable del orden y belleza del mundo. De manera similar, la connotación de prodigo como obra del Creador está presente en el relato de Rubén Darío, *La resurrección de la rosa* (1892). En el cuento, la rosa es una maravilla divina con cualidades extraordinarias (habla y perfuma inexplicablemente). Ambas composiciones literarias evidencian la relación inherente entre lo extraordinario y la acción de Dios. En suma, en estos textos el término prodigo actúa como herramienta literaria desde la cual se exploran tensiones entre lo terrenal y lo eterno, lo material y lo trascendente que permiten al individuo comprender el orden superior.

### **Comedias de magia: El prodigo como herramienta narrativa**

La concepción de un mundo impregnado de lo extraordinario invita a examinar la noción de prodigo en la cultura escenográfica del Renacimiento y el Barroco. Dentro de este contexto, los aparatos escenográficos desempeñaron un papel esencial en la transfiguración de la realidad cotidiana. Para que sucedieran dichos cambios en la escena, el papel de tramoyistas e ingenieros fue definitivo. En la corte de Felipe IV destacan las intervenciones de Cosme Lotti para comedias como la *Selva sin amor* (1627) de Lope de Vega o *El mayor encanto, amor* (1637) de Calderón de la Barca. No obstante, de acuerdo con Ermanno Caldera, los espectáculos paralitúrgicos de la Edad Media, celebrados en las catedrales, ya hacían uso de maquinarias técnicas como poleas, contrapesos y fuegos artificiales (Caldera, 1983: 12).

Conforme a lo planteado por Julio Caro Baroja, el interés del autor de *La vida es sueño* por la escenografía y la tramoya fue pormenorizándose con el correr de los años, hasta cautivarse tanto por el artificio visual como por el sonoro. Debe subrayarse que las artimañas en las producciones calderonianas eran canales para explorar conflictos filosóficos y existencialistas, que estimulaban la reflexión y la generación de significados profundos (Caro Baroja, 1974: 39-40). Avanzados en el tiempo los dramaturgos del siglo XVIII introdujeron efectos maravillosos en sus representaciones, pero como medios que facilitaban la comprensión del mensaje de la obra. Esta modalidad de la tramoya se emplearía en los corrales de comedia para un público menos docto, donde los efectos visuales y sonoros tenían el propósito de producir mundos ficticios sin ambigüedades (Caldera, 1983: 15-17). En esencia, las comedias de

magia, que en un principio fue un género de entretenimiento para las élites, se populariza y extiende notablemente entre el vulgo con el fin de distraer y divertir<sup>4</sup>.

Para los fines de este estudio, que se interesan en una aproximación hacia el concepto prodigo desde nuevos enfoques, resultan relevantes los recursos escenográficos de las comedias de magia<sup>5</sup>. La tramoya, definida por Baroja como “máquina para figurar transformaciones en el teatro o el conjunto de ellas” (Caro Baroja, 1974: 34), se caracteriza por su mecanismo técnico (oculto al público a veces) que materializa efectos asombrosos. Gracias al entramado de la tramoya, en los siglos XVII y XVIII se producían escenas cargadas de ilusionismo donde estaba latente el binomio realidad y fantasía. A fin de que esto sucediera era necesario el ingenio creativo y técnico de los tramoyistas, es decir, del artificio. Estas puestas en escena, dotadas de verosimilitud y dramatismo, son obra de la interacción entre el artificio, la tramoya y el prodigo: el artificio se sirve de la tramoya como apoyo físico y técnico para generar sorpresa en el público. Sin el artificio, la tramoya no podría producir la narrativa que eleva el impacto emocional del prodigo escenográfico, que fascina al espectador y trasciende la realidad.

De lo previamente expuesto, se infiere que la magia y la escenografía están estrechamente relacionadas. Las historias de magia o de mitologías ofrecían episodios idóneos que necesitaban una puesta en escena extraordinaria para generar asombro y así apoyar la narración. De igual modo, la magia está presente en la tramoya. Giacomo Torelli, tramoyista y escenógrafo italiano del siglo XVII, era conocido como *il grande stregone* (el gran hechicero) (Larson, 1980: 450). El apodo es sugerente y lleva a pensar en la relación entre magia y artificio, que resulta en una ilusión inefable. En *La Cueva de Salamanca*, Juan Ruiz de Alarcón distinguía tres tipos de magia: natural, diabólica y artificiosa. Esta última corresponde a la destreza del “ingenio, o de las manos, obrando cosas con ellas, que engañen algún sentido, y que imposibles parezcan” (de Alarcón, 2013: 63). Por lo tanto, en el pensamiento barroco la habilidad y la maestría técnica manual de generar efectos, que desafían la percepción, era considerada una forma de magia. La artificialidad en las comedias de magia no se limitaba a los cambios de escenas o apariciones y desapariciones de personajes, sino que también residía en los autómatas, seres artificiales cuyo mecanismo les permitía realizar movimientos cotidianos. En *Don Juan de Espina en su patria* (1782) de José de Cañizares, el criado de Don Juan, Cachete, se molesta por el trato de su señor hacia las “doncellas” que realizan tareas domésticas, y que consisten en unas figuras de madera que funcionan como relojes de cuerda (Cañizares, 1782: 13). En efecto, las sirvientas son autómatas<sup>6</sup> que

<sup>4</sup> Las comedias de magia pasaron a ser parte del calendario festivo de carnaval. Durante el siglo XVIII y los albores del XIX, Antonio de Zamora y José Cañizares fueron dramaturgos exponentes de estos entretenimientos. De este último sabemos que su comedia *El anillo de Giges* se escenificó durante el carnaval de 1739.

<sup>5</sup> El uso de recursos sonoros y visuales fue común en otros subgéneros teatrales, en especial, las comedias de magia. A pesar del asombro que generaban, tales medios técnicos fueron objetos de polémica e incluso censurados en el neoclasicismo. Cf. ANDIOC René (1976), La polémica de los Autos Sacramentales, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March, pp. 345 – 379; CALDERA Ermanno (1992), La fórmula de Salvo y Vela, *Las comedias de Magia y de Santos* [Congreso celebrado en Valladolid los días 22,23 y 24 de abril de 1991], editado por Francisco J. Pascual, Madrid, Jucar, pp. 321-349.

<sup>6</sup> Sobre los autómatas, Caro Baroja recupera el elogio de Céan Bermúdez hacia el ingenio de Cosme Lotti en la creación de estos androides: “trazó y pintó Lotti el teatro en que aparecieron excelentes perspectivas [...], por el que pasaban

suscitan sorpresa en los espectadores al exhibir la dualidad de lo vivo y lo inanimado, inherente en ellas.

### **“Pasarela de prodigios”: nuevas propuestas escenográficas en los desfiles de moda actuales**

El auge significativo del teatro realista produjo una disminución de la tramoya en nuestra época y su uso se limitó a géneros como ballets, óperas y pantomimas (Baroja 1974: 225). Sin embargo, el empleo de recursos escenográficos no se circumscribe al ámbito teatral, por el contrario, la tramoya se ha extendido en el tiempo y espacio. Investigadores han analizado los recursos escenográficos de las comedias de magia como precedentes en la evolución de la producción audiovisual (Gómez Alonso, 2002; Cantero García, 2021). En consecuencia, se evidencia un extenso legado en espectáculos, piezas artísticas y eventos donde el empleo de mecanismos de transformación escénica es similar a los aplicados en dichas comedias. Este legado revela una influencia duradera de la práctica escenográfica en el desarrollo de los medios audiovisuales contemporáneos. Rafael Gómez Alonso identifica como precedente del cine la transformación<sup>7</sup> escénica que introdujo la comedia de magia de mediados del siglo XVIII.

En lo relativo al ámbito de la moda, en los recursos escenográficos de los desfiles inmersivos se reconocen elementos típicos de las comedias de magia. Las primeras presentaciones de moda, denominadas *openings*, tomaban elementos del teatro y más tarde de la danza, el circo y el cine para componer la escena donde se mostrarían los vestidos (Stark, 2018: 11). Diversas autoras han abordado la relación del teatro y de la moda, quienes la consideran como componente relevante en el desarrollo histórico del desfile (Finamore, 2010; Evans, 2013; Stark, 2018; Halliday, 2022). Desde esta perspectiva, el estudio de Gilles Lipovetsky es de interés, dado que su análisis traza una analogía entre la evolución de la moda contemporánea y las transformaciones en la escena teatral moderna. En *L'Empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes* (1987), Lipovetsky examina las similitudes entre la adquisición y la trasgresión de los elementos del teatro por parte de escenógrafos contemporáneos y la recuperación de forma irónica y libre de elementos del pasado por los diseñadores de moda. Ambos campos (moda y teatro) se definen por ser espacios de experimentación donde la multiplicidad de expresiones tiene cabida. Asimismo, las presentaciones de moda actuales se aproximan al lenguaje escénico contemporáneo, y se distancian del “efecto pódium”, característico de los *show room* de las tiendas de moda de comienzos del siglo XX. Años más tarde, Lipovetsky y Jean Serroy en *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste* (2013) analizan la evolución del desfile de moda como forma de presentación escénica para generar deseos y placer estético. La articulación

---

figuras autómatas, representando con mucha gracia y verdad a las que transitan (Caro Baroja 1974: 39). Sus palabras enfatizan la gracia y la verosimilitud de los movimientos de entes artificiales.

<sup>7</sup> La prefiguración directa del lenguaje visual cinematográfico se encuentra en la dimensión técnica y mecánica que genera ilusiones de cambios y movimientos. Conforme a Gómez Alonso, la representación en perspectiva, los mecanismos de movimiento y la luminotécnica fueron recursos que prefiguraron los medios para el montaje cinematográfico como el travelling o los fundidos de imágenes (Gómez Alonso 2002: 90).

de la moda y el teatro se manifestó con especial claridad en las pasarelas promovidas por los grandes almacenes norteamericanos durante el siglo XX<sup>8</sup>, donde las últimas tendencias parisinas se exponían en escenarios ambientados que incluían luces, música y decorados temáticos.

El vínculo entre el teatro y los desfiles de moda se centra en la adopción de recursos propiamente teatrales (iluminación, decorados y disposición espacial). Tanto las pasarelas en las *maisons*, las presentaciones en los grandes almacenes y las galas temáticas organizadas por *couturiers* demuestran que los desfiles de moda fueron concebidos y consumidos como espectáculos escénicos a finales del siglo XIX y XX. Es importante destacar que en el nuevo milenio las investigaciones han trasladado este planteamiento al presente con la interpretación de los desfiles contemporáneos (Duggan, 2001; Geczy y Karaminas, 2019; Kollnit y Pecorari, 2022). En el presente las pasarelas son interpretadas como performances y *happenings* debido a rasgos como la interactividad con el público. A este respecto, existe una relación entre el teatro y los desfiles de moda que ha sido pasada por alto y que resulta de interés en este estudio: la tramoya de las comedias de magia y de santos como claro antecedente de las escenografías inmersivas de los desfiles de moda.

Los nuevos avances ingenieriles de las últimas dos décadas han permitido producir puestas en escenas que sumergen al público en realidades oníricas, fantásticas o de pesadillas. Esto es fruto de un lenguaje híbrido entre diversas disciplinas que interactúan para configurar la pasarela. Desde finales del siglo XX, el diálogo de la moda con otras disciplinas se ha extendido y comprende las ingenierías, la tecnología digital, las artes escénicas, la ecología, entre otras. El desfile de Thierry Mugler de otoño-invierno 1984, el cual celebraba el décimo aniversario de la firma, se posiciona como primer exponente donde hay un uso novedoso de la “tramoya” en los desfiles. Cuando esta presentación casi llegaba a su fin, Pat Cleveland descendió del techo embarazada de seis meses como si fuera una *Madonna*<sup>9</sup>. La modelo, en una entrevista para *Vogue*, reveló su experiencia y explicó el funcionamiento del sistema de descendimiento: “they hooked me up to this *contraption* in the ceiling [...] he [Thierry Mugler] put me up there in this harness for the rehearsal and I lived through it. It attached under your arms and under your bottom, like a parachute”. Tal descripción remite a las maquinarias empleadas en las comedias de magia y de santos para los vuelos fantásticos o celestiales a través de cuerdas y poleas. Resulta interesante el empleo de la palabra *contraption*, cuya traducción al castellano es artefacto o artilugio. El término evidencia el vínculo del artificio con la magia antes detallado, puesto que un ingenio que se mantiene oculto desata un efecto fantástico (una pseudo-teofanía).

---

<sup>8</sup> Un estudio detallado sobre la incorporación de elementos teatrales en los primeros desfiles de moda puede encontrarse en: TROY Nancy J. (2003), *Couture culture: A study in modern art and fashion*. Massachusetts Institute of Technology; TROY, Nancy J. (2001), The Theatre of Fashion: Staging Haute Couture in Early 20th-Century France, *Theatre Journal*, 53(1), pp. 1-32; EVANS, Caroline (2013), *The mechanical smile: modernism and the first fashion shows in France and America 1900-1929*, New Haven, Yale University Press.

<sup>9</sup> Para visualizar esta escena accédate al siguiente recurso: TRUMP MODELS. "Pat Cleveland for Thierry Mugler 1984" [Video]. [https://www.youtube.com/watch?v=Gw9T2\\_kceVM&t=8s](https://www.youtube.com/watch?v=Gw9T2_kceVM&t=8s) Subido por el canal, 29 de agosto 2014.

Marion Hume detalla este prodigo técnico como “a brave, deranged declaration that fashion designers and even ordinary mortals need not be confined by the gravity of planet earth” (Hume, 1995). Las palabras de Hume incitan a los diseñadores de moda a crear situaciones que produzcan en el espectador sensaciones extra-cotidianas. Esta tendencia alcanzará su mayor esplendor durante las dos décadas del siglo XXI con los avances en la tecnología. Desde el inicio del nuevo milenio diversas casas de moda han colaborado con profesionales de diferentes ámbitos para el diseño y la construcción de la escenografía de sus pasarelas. Ese diálogo origina puestas en escena que envuelven al público y a los modelos. Elementos como luces en movimiento, sonidos inmersivos, trajes y aparatos ocultos abandonan la idea del desfile como un cuerpo fijo e inalterable; ahora se define por su carácter procesual, su inmediatez y su capacidad de transformación. Atendiendo a la teoría de la escenografía expandida, para Rachel Hann los elementos escenográficos imposibilitan considerar la escenografía como un componente físico (*set*). En cambio, la puesta en escena genera atmósferas y afectos, que sumergen al público y maniquíes en lo que Hann denomina proceso de orientación de lugar (*orientating traits of scenographics*) (Hann, 2019: 71). Dicho de otro modo, los aspectos materiales (textura o volumen), los cuerpos inmateriales (luz, humo, sonido u olores), la dimensión temporal y la cualidad extraordinaria de los aparatos (transformar el espacio o modular giros y sorpresas en la escena) “encantan” la atención y las emociones de los individuos para situarlos de forma precisa en un momento, lugar y commoción. En este punto converge la estética de la atmósfera de Gernot Böhme. Aquello que va a dirigir la percepción es la atmósfera, un cuerpo cuasiobjetivo o intraobjetivo que existe en el espacio, se siente de forma colectiva y afecta a los cuerpos presentes. En esta misma línea, Böhme afirma que las atmósferas se crean a través de la práctica escenográfica:

The matter looks different if approached from the side of production aesthetics, which make it possible to gain rational access to this "intangible" entity. It is the art of the stage set which rids atmospheres of the odour of the irrational. Here, it is a question of producing atmospheres. (Böhme 2013)

La escenografía no aspira a crear imágenes visuales de un emplazamiento explícito, sino que, fundamentalmente, quiere producir la sensación de estar en ese ambiente. En consecuencia, prevalece la dimensión sensorial y afectiva en el diseño y ejecución de la puesta en escena. Joslin McKinney y Philip Butterworth (2009) consideran la escenografía como una práctica compleja, temporal y multisensorial que interviene de forma organizada y sincrónica en el espacio donde tiene cabida el evento o hecho. Para construir el ambiente se utilizan diversos medios, entre los cuales destacan:

architectonic structures, light, projected images, sound, costume and performance objects or props. These elements are considered in relation to the performing bodies, the text, the space in which the performance takes place and the placement of the audience. (McKinney y Butterworth 2009: 4)

La nueva conceptualización de la escenografía<sup>10</sup> (trazada por los estudios de la escenografía expandida y la estética de la atmósfera) se evidencia al examinar los desfiles de moda del siglo XXI. Como parte de las sinergias que definen el siglo XXI, la revolución tecnológica e informática impulsó propuestas escenográficas innovadoras, donde se fusionan medios digitales, interactivos y tradicionales. Dentro de este marco, los mecanismos técnicos son cruciales en la creación de atmósferas y la orientación afectiva. Sus efectos sorprendentes suscitan momentos de asombro, extrañamiento y maravilla, al actuar en la dimensión emocional, corporal y sensorial.

El factor que impulsa la integración de las tecnologías en la moda en el nuevo milenio es una cuestión ideológica, simbólica e histórica, según Caroline Evans (Evans 2023: 275). Diseñadores de finales de los años 90 y principios del 2000 incorporaron el progreso tecnológico en sus trabajos en aras de impulsar un proyecto utópico que se dirigía hacia un nuevo futuro. Gracias al avance técnico, los diseñadores pretendían eliminar el pasado y generar una reinvención. Entre los autores que menciona, la investigadora y profesora Hussein Chalayan se posiciona como adalid de este movimiento: "whereas designers who merely fetishise technological novelty can think only forwards, others, like Chalayan, take modernist style and inflect it with historical trauma and complexity" (Evans, 2023: 296). La aplicación tecnológica en el trabajo de Chalayan tendrá como foco principal las prendas de vestir. Para ilustrar, en el desfile de la colección primavera-verano 2007, *One Hundred and Eleven*, creó prendas de vestir que cambiaban su diseño y forma automáticamente. Esto se consiguió mediante la incorporación de microchips y un sistema de palancas y poleas escondido en el interior de las piezas (fig. 1).

Así pues, la incorporación de un sistema de alta tecnología en la indumentaria hace del cuerpo un mecanismo automatizado de nuestros deseos y necesidades. En palabras de Bradley Quinn "the design of the dress is imbued with technologies that make interaction efficient, productive, and empowered, akin to the machine-like principles of controlled automation" (2010: 268).

---

<sup>10</sup> La conceptualización de la escenografía como disciplina que favorece al estudio de los aspectos sensoriales y afectivo se apoya en las siguientes referencias bibliográficas: Böhme Gernot (2017), *Atmospheric Architectures. The Aesthetic of Felt Spaces*, Londres y Nueva York Bloomsbury Academic; Borch Christian (ed.) (2014), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, Basilea, Birkhäuser. McKinney Joslin y Palmer Scott (eds.) (2017), *Scenography Expanded an Introduction to Contemporary Performance Design*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Methuen Drama; Rosen, Astrid von y Kjellmer Viveka (2021), *Scenography and Art History: Performance Design and Visual Culture*, Londres, Bloomsbury Visual Arts.

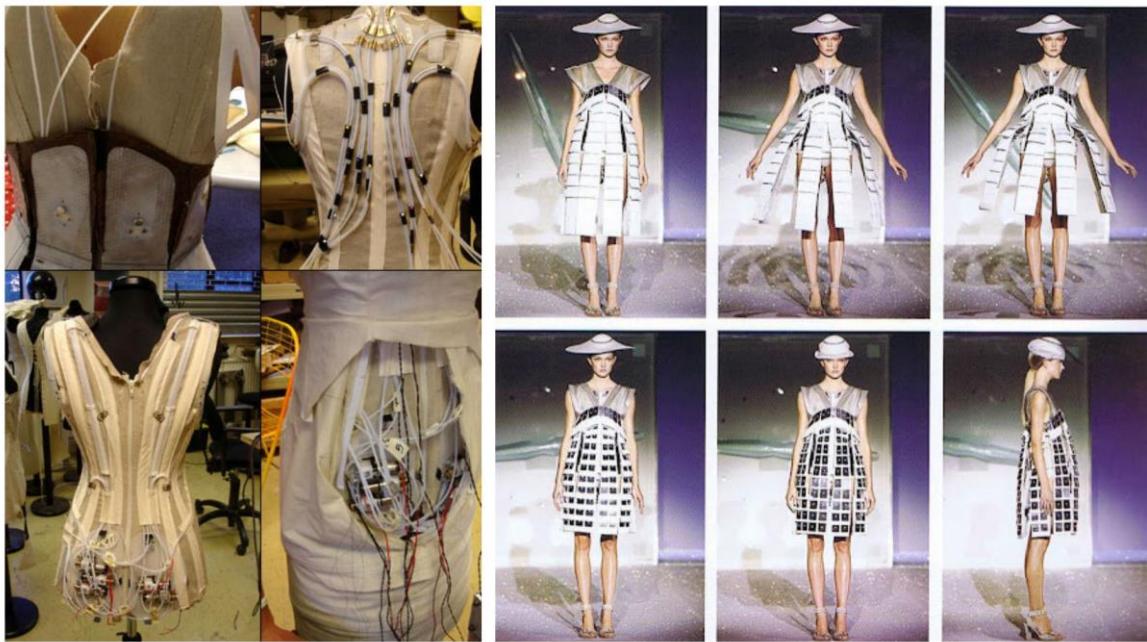


Fig. 1 *Izquierda.* Mecanismo interno del vestido. Pieza realizada con la colaboración de Adam Wright Studio. *Derecha.* Secuencias de la metamorfosis del vestido “New look” durante el desfile de Chalayan primavera-verano 2007. Fuente: Adam Wright Studio

En las comedias de magia del siglo XVIII, el acto de investidura es un momento de gran relevancia para el personaje. La indumentaria se posiciona como gestor de los poderes, dado que en tales comedias el cambio de ropa (o la adquisición de un artefacto mágico) era el rito por el que el personaje adquiría sus facultades sobrenaturales. Resulta factible entablar analogías entre la investidura y la mutabilidad de los trajes de los desfiles del siglo XXI. El porqué subyace en la tramoya que posibilita el cambio de vestimenta del futuro mago. De manera similar, cuando se procede a la metamorfosis de la ropa, como las mostradas en el desfile de Chalayan, la textura y el color cambian completamente por medio de un mecanismo, y le confiere al individuo propiedades automáticas. Este acontecimiento puede considerarse un prodigo escénico que muestra de forma visible la transfiguración del modelo. Joaquín Álvarez Barrientos (1992) considera la proclamación del mago como una de las dimensiones que configura el binomio apariencia-realidad de las comedias de magia (Álvarez Barrientos, 1992: 347). Ante la teatralización del fenómeno, la ilusión que genera el artificio se sumerge en el juego de la apariencia y el público acepta su verosimilitud. En la actualidad, dicha dicotomía es generada en las pasarelas por portentos como el “vestido inteligente” (*smart-dress*). Aunque el público reconoce un posible razonamiento científico, tecnológico o ingenieril que explica la cinética de la ropa, se aferra a la idea de percibir un “milagro tecnológico”. Sobre esta base, la inmersión del público no se debe a una crédula aceptación, sino a un pacto de convenciones implícito.

A lo largo de los dos primeros decenios del siglo XXI varias casas de moda han seguido la estela de Hussein Chalayan y han colaborado con especialistas para crear prendas de vestir transformables. Durante la Semana de la Moda de París de la temporada primavera-verano 2023, la firma francesa Coperni sorprendió a los espectadores

cuando una sustancia fue rociada por el cuerpo semidesnudo de Bella Hadid hasta adquirir la forma de un vestido midi blanco (fig. 3). La materia pulverizada era un tejido en aerosol compuesto por microfibras líquidas inventada por el Dr. Manel Torres<sup>11</sup>. Un año más tarde, en la temporada otoño-invierno de la Semana de la Moda de París 2023, Kunihiko Morinaga para su firma Anrealage convirtió el Théâtre de la Madeleine en un laboratorio-atelier. Por primera vez Morinaga incorporó un hardware fotocrómico en diversos tejidos como pieles sintéticas, encajes o telas jacquard para producir un cambio de color y estampado en las prendas de vestir en el instante en que dos tubos de luz ultravioleta pasaban por ellas (fig. 2). La pasarela fue una clara metáfora del diálogo entre el artificio y la percepción humana, dado que antes de la aparición de los tubos, los modelos salían a escena en pareja mientras que sonaba *El bolero de Ravel*. Esta primera parte del desfile estaba acompañada por el silencio incómodo de los espectadores, que evidenciaba un desconcierto colectivo y la espera de un suceso asombroso. Cuando los tubos ultravioleta descendieron, el teatro se llenó de aplausos que celebraban la reinvención del desfile, cuyo fin se interesaba, desde ese momento, en la performatividad y la comunión de la alta tecnología con la moda.



Fig. 2 Izquierda. Momento de la “confección” del vestido en el desfile de Coperni primavera-verano 2023. Derecha. Cambio de color y patrón de la indumentaria durante el desfile de Anrealage otoño-invierno 2023. Fuente: Izquierda. Fotografía de Luca Tombolini para *The New York Times* // Derecha. Fotografía de Dominique Maitre para *WWD*.

La capacidad de generar asombro y estímulos sonoros, olfativos, táctiles y visuales a los espectadores no se limita al artificio y virtuosismo de la indumentaria, también, se hacen evidentes en los efectos de otros artefactos que integran la escenografía de la pasarela. Es pertinente considerar la descripción que realizó Sarah Mower para *Vogue*

<sup>11</sup> Moda, tecnología, ciencia y performance crearon un momento cautivador y único, el cual ha pasado a ser objeto de interés por instituciones dedicadas al diseño como el Instituto Marangoni, ante la innovación escénica. Bianchi Clementina, (19 de octubre 2022) Is Bella Hadid's Coperni spray-on dress a tech revolution?, *Instituto Marangoni*. <https://www.istitutomarangoni.com/en/maze35/game-changers/is-bella-hadids-coperni-spray-on-dress-the-sign-of-a-tech-revolution>

sobre el ambiente del desfile de John Galliano otoño-invierno 2009: “John Galliano struck out on his own into the frozen wastes of Russian-Balkan folklore for Fall. [...] the models were walking in some fairy-tale tunnel” (Mower, 2009). La frase evoca un paisaje gélido<sup>12</sup> habitado por princesas, un ambiente de fábula que envolvió a los modelos y al público (fig. 3). El “hechizo sensorial” se intensificó por el túnel de nieve que se creó a partir de microburbujas e iluminación láser. Su artífice, el escenógrafo Alexandre de Betak, aseguró que ingenió este túnel inmaterial con el objeto de dar forma al concepto de Galliano: *Ukrainian virgin brides* (Betak, 2014). La habilidad y destreza extraordinaria de Alexandre de Betak consiste en transmutar conceptos en escenarios inmersivos. Su virtuosismo le ha conferido el título de “multidisciplinary wizard” (Anaya, 2013) o “the fashion Houdini” (Viseu s.f.), alias que retrotraen al de Giacomo Torelli y a la relación entre artificio, tramoya y prodigo. En lo relativo al desfile de Galliano, la combinación de estos tres aspectos resultó en una realidad alternativa. Mower identificó ese ambiente como un “theater, escapism—the creation of a parallel fantasy world upon which the concerns of “fashion” barely impinged” (Mower, 2009). La incisión en el escapismo se debe al contexto histórico en el que se enmarcó el desfile, la Gran Recesión de 2008. Como sucedía en las comedias de magia, los efectos sensoriales y el encantamiento de los aparatos técnicos transformaron las preocupaciones globales en experiencias sensoriales tangibles. Las sutiles e imperceptibles máquinas que dieron forma al túnel fantástico convirtieron la pasarela en un “trampantojo”, un espejo distorsionador de la cotidianidad que mostraba solo aquello que podría ser y no aquello que es.



Fig. 3 Georgina Stojilovic al final del desfile como “Ukrainian virgin brides”. Fuente: Marcio Madeira para *Vogue Runway*

<sup>12</sup> El frío se explicitaba en los tejidos metalizados y la ornamentación metálica de brillo plateado y gélido. Por otro lado, el maquillaje de las modelos hacía parecer que sus pestañas hubieran sido congeladas por la escarcha y la nieve.

En algunas ocasiones, las escenografías de los desfiles de moda no tejen mundos de ensueño o de fantasía, también oscilan en realidades fantasmales o apocalípticas. Un exponente de este último tipo fue el desfile de Balenciaga otoño-invierno 2020, que Sarah Mower describió como “biblical apocalyptic scenario” (Mower, 2020). La presentación inició con un giro sensorial; mientras que el suelo de la pasarela y las primeras filas de los asientos estaban cubiertos por agua, sobre las cabezas de los modelos había una pantalla LED de grandes dimensiones, donde se mostraban imágenes de calamidades atmosféricas (fig. 4). Para este desfile, el director creativo de la firma, Demna Gvasalia colaboró con la empresa china INFiLED. La pantalla LED, de 1000s2m, fue llamada lienzo impresionante (INFiLED s.f.) y las imágenes proyectadas en ella cobraron realismo cuando se reflejaron en el espejo líquido del suelo. Modelos con túnicas largas, cuellos de clérigos o con prótesis parecían caminar sobre marejadas o atravesar un fuego infernal de forma impasible. Esta actitud de los modelos acentuaba su condición sobrenatural y la del escenario.

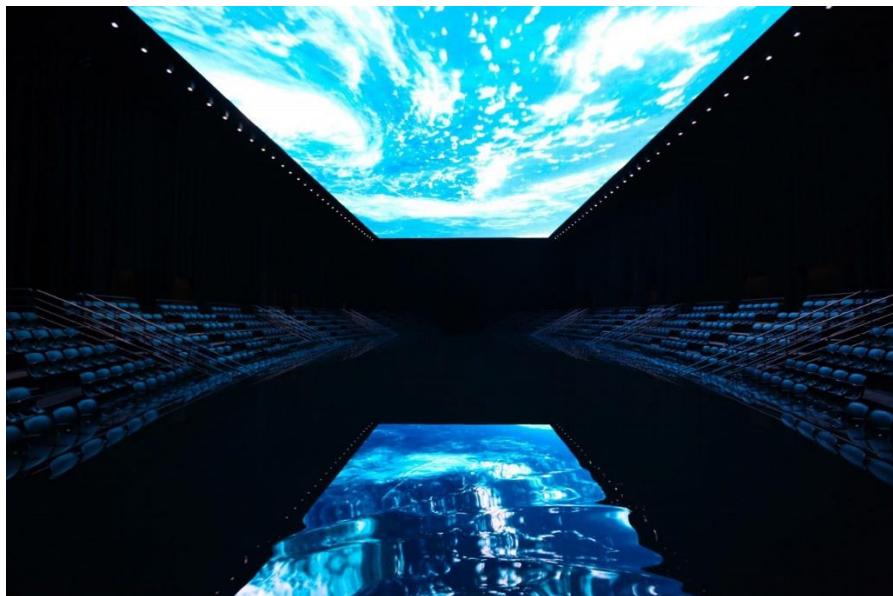


Fig. 4 Imagen de la escenografía del desfile de Balenciaga otoño-invierno 2020. Fuente: Ryan Jefferson Hays en Behance

Los desfiles mencionados a lo largo de este artículo evidencian la asociación inherente del artificio (proyección, construcción y desarrollo minucioso de los signos y estímulos de una escenografía) con la maquinaria técnica para generar un momento de maravilla, que arrastra al público a otras realidades. Un poder de la escenografía que no se limita al fraude o al tosco espectáculo de fenómenos o elementos de la naturaleza y de la realidad circundante. Contrariamente, el prodigo se basa en la concatenación de trucos perceptivos que reconfiguran la relación del individuo con el mundo y ellos mismos.

### Más allá de la definición tradicional: la expansión del término prodigo

Los términos empleados en los ensayos de los desfiles de moda, los llamados *fashion show review*, cumplen un papel fundamental en la revisión de conceptos tradicionales

como el de prodigo. Estos textos recaban en los testimonios de los invitados al evento y ofrecen descripciones de las escenografías según la vivencia del redactor.

Sarah Mower en su ensayo del desfile de Chalayan otoño-invierno 2007 utilizó la expresión coloquial “too sloppily, being dubbed futurism” (Mower, 2006) para definir el suceso mágico-tecnológico que vaticinaba el nuevo porvenir. El talento deslumbrante de Hussein Chalayan y su innovación tecnológica era esencialmente el presagio de una nueva etapa de la moda. El desfile de Coperni fue percibido paralelamente como un instante breve e hipnótico: “the whole process lasted around *seven minutes* and came at the end of a show that had already *given plenty of great runway*” (Leitch, 2022). Luke Leitch, el redactor del artículo para *Vogue Runway*, tras asistir a la singular transmutación del vestido – que pasó de un estado líquido a ser un cuerpo tangible en forma de atuendo – recurrió a la metáfora “fashion alchemy, conjured by Coperni” (Leitch, 2022) para resaltar la cualidad aparentemente inexplicable del fenómeno. En su análisis del desfile de Anreleage, Leitch retomó el lenguaje figurado con el fin de explicar la “Morinaga’s magic” (Leitch, 2022). Ambas descripciones ponen el acento en la magia artificial como principio explicativo de las manifestaciones extraordinarias del siglo XXI.

En la pasarela de John Galliano otoño-invierno 2009 y la de Balenciaga otoño-invierno 2020 se ha identificado una notable inclinación hacia la creación de escenografías que se adentran en el ámbito de lo fantástico. Los paisajes imposibles, las atmosferas oníricas y los seres fabulosos de estas presentaciones de moda resuenan en la memoria colectiva y generan un impacto estético en el espectador. Igualmente, la escenografía como elemento inmersivo y evocador se hace latente en el vocabulario poético utilizado en los *fashion show review*. Así, la pasarela de Galliano se identificó como un cuento de hadas, donde “models were walking in some fairy-tale tunnel” (Mower 2009). Frente a la fábula de Galliano, el público en la presentación de Balenciaga otoño-invierno 2020 vivió “a hellishly ominous” (Mower, 2020).

Estos textos redactados por periodistas de *Vogue*<sup>13</sup> construyen narrativas del asombro y ayudan al lector a conocer las realidades escenográficas figuradas de la moda<sup>14</sup>. En

<sup>13</sup> La revista de moda se fundó en 1892 y desde entonces es una fuente referente en este ámbito. Diana Vreeland y Anna Wintour están entre sus editores más influyentes. Actualmente, la revista se distribuye por 16 países y cuenta con su versión digital. En su plataforma *Vogue Runway* accedemos a las reseñas de expertos, los análisis detallados y las fotografías de las colecciones mostradas en las Semanas de la Moda. En todas sus traducciones, *Vogue* cuenta con contenidos únicos gracias al acceso privilegiado que tiene a eventos y ceremonias como la *MET Gala*. En definitiva, su trayectoria histórica, alcance global, contenido exclusivo y omnipresencia en acontecimientos de la moda, culturales y sociales convierten a esta revista en la fuente ideal para extraer aquellos términos que describen el asombro humano. El prestigio de *Vogue* ha sido estudiado en investigaciones como leemos en MILLER Sandra y MCNEIL Peter (2021), *Fashion Journalism. History, Theory, and Practice*. Bloomsbury Academic; CRISTÓFOL RODRÍGUEZ, Carmen, CABEZUELO LORENZO, Francisco y PANIAGUA Rojano, Francisco (2017), “VOGUE magazine adaptation to the new digital context of fashion journalism”, *Doxa Comunicación* (24), pp. 57 – 75; BARTLETT Djurdja, COLE Shaun y ROCAMORA Agnès (eds.) (2013), *Fashion Media: Past and Present*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Academic.

<sup>14</sup> Roland Barthes, pionero en la aplicación de la semiótica al fenómeno cultural de la moda, abordó el análisis de las descripciones textuales de la vestimenta (o indumentaria). El semiólogo francés publicó en 1967 *El sistema de la Moda*, una obra clave donde diferenció entre el vestido-imagen (la prenda captada visualmente en fotografía o dibujo) y el vestido-escrito (la misma prenda traducida a palabras). Barthes centra su estudio en el vestido-escrito, al ser su función la de significar y no las finalidades prácticas o estéticas inherentes al vestido real (como proteger o

realidad, son relatos representativos de escenografías que se vinculan con lo futurista, lo mágico, lo onírico y lo inmersivo. Neologismos, figuras retóricas evocadoras y narrativas participativas actúan como sinónimos de prodigo, al designar creaciones que trascienden la realidad, sorprenden a los sentidos y desafían las expectativas. En esta investigación, los recursos literarios, estilísticos y narrativos permiten revisitar la noción de prodigo. A tal efecto acudimos a la visión sistemática del cuadrado semiótico. En los últimos años, dicho diagrama ha sido utilizado en análisis de textos literarios, relatos y en la publicidad con el objeto de identificar los *semas*<sup>15</sup> tácitos. En nuestro estudio, el esquema se posiciona como medio para delimitar un campo semántico desde el cual se identifican nuevos matices del concepto prodigo.

Desde el enfoque semiótico de Algirdas J. Greimas, el cuadrado semiótico es el esquema que ilustra las articulaciones y el sentido de la lógica de una categoría semántica. La estructura goza de un carácter dinámico ante el recorrido que realizan los términos opuestos (*S<sub>1</sub>* y *S<sub>2</sub>*), que son representados horizontalmente. Este movimiento horizontal es llamado “contrariedad”, el cual es necesario para la afirmación de los conceptos contrapuestos: ambos se necesitan para definirse. Cada uno tiene una trayectoria diagonal que se dirige hacia los nuevos términos que surgen de la negación de los conceptos opuestos (*No S<sub>1</sub>* y *No S<sub>2</sub>*). Este proceso es denominado “contradicción”. El recorrido del cuadrado semiótico finaliza con la “implicación”, es decir, la proyección de los subterminos hacia los primeros (*No S<sub>1</sub> → S<sub>2</sub>* y *No S<sub>2</sub> → S<sub>1</sub>*), según un movimiento en vertical. Para el presente cuadrado semiótico (fig. 5) se toman como ejes opuestos a los *semas* “inmersión” y “objetivación”. Conviene añadir que los vocablos se han escogido conforme a la teoría de la escenografía expandida. Dentro del marco de los desfiles de moda, los elementos escenográficos envuelven al público en una atmósfera que los eleva de lo cotidiano y orienta sus emociones. Por ende, los *semas* son rasgos relativos a la experiencia, donde “inmersión” remite a la absorción emocional y sensorial que vive el público en la pasarela y “objetivación” hace referencia a la mirada práctica y funcional de la indumentaria. Asimismo, cada vértice se completa con los recursos literarios, estilísticos y narrativos extraídos de los ensayos de *Vogue Runway* sobre los desfiles del siglo XXI, analizados previamente (fig. 6).

---

adornar). En una revista de moda, los pies de foto o descripciones (es decir, el vestido-escrito asociado al vestido-imagen) se convierten en el instrumento central que organiza la percepción del lector y transmite información concreta sobre la Moda. El autor de la *Cámara Lúcida* estableció una distinción crucial entre Moda (con mayúscula) y moda (con minúscula): mientras que la moda designa las tendencias pasajeras y efímeras (una *fad*), la Moda es el sistema, la institución, la estructura y el lenguaje propio que rige esas tendencias. En base a esto, la semiótica de la moda desarrollada por Barthes es de interés directo para el presente análisis, dado que consultamos y analizamos las reseñas de moda publicadas en *Vogue Runway*. Estos textos se componen típicamente de un vestido-imagen (la fotografía del desfile) y un vestido-escrito, que consiste en la descripción de la colección y de la escenografía. En el marco de una investigación sobre la afectividad escenográfica, tales descripciones textuales se vuelven fundamentales. Conforme a la lógica de Barthes, el texto no se limita a reconstruir la apariencia visual, sino que las palabras vehiculan el carácter inmersivo y el potencial afectivo inherentes a la escenografía.

<sup>15</sup> A. J. Greimas y J. Courtés en el *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979) denominan *semas* como: “la unidad mínima de la significación (comparable al rasgo pertinente o rasgo distintivo de la Escuela de Praga)” (Greimas y Courtés 1990: 348).

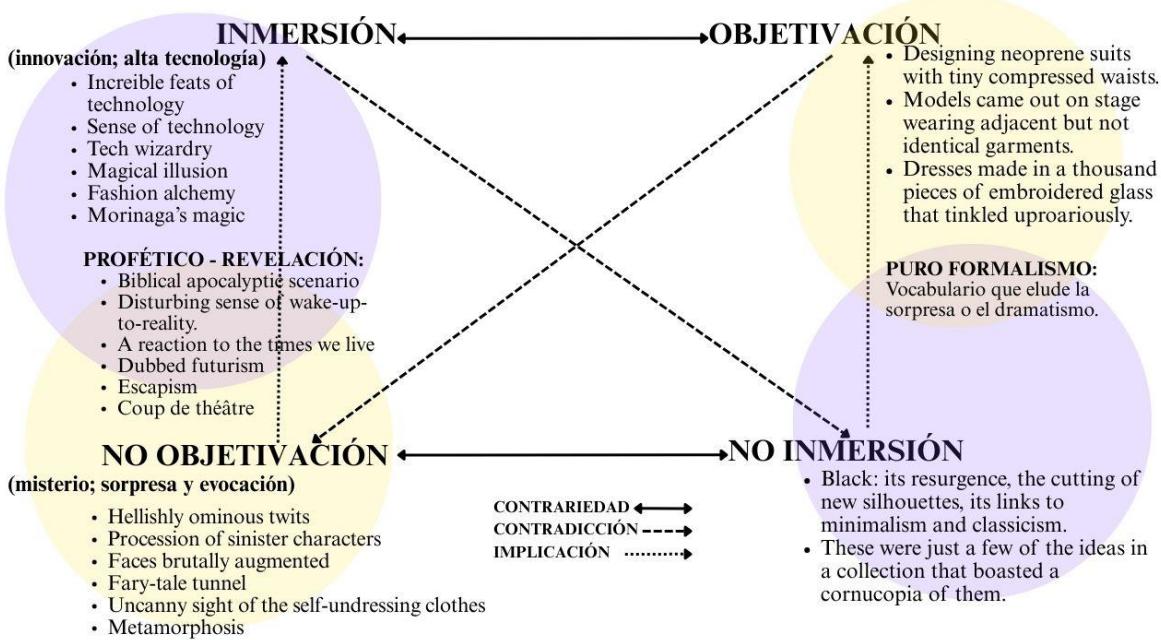


Fig. 5 Cuadrado semiótico. El concepto-objeto del cuadrado es “prodigo” y sus semas son “inmersión” y “objetivación”. Fuente: Cuadrado elaborado por la autora.

Desfile	Autor/a del artículo de <i>Vogue</i> y fecha	Recursos literarios, estilísticos y narrativos
Chalayan primavera-verano 2007	Sarah Mower (2006)	Incredible feats of technology; uncanny sight of the self-undressing clothes; a disturbing sense of wake-up-to-reality; dubbed "futurism"; tech wizardry
John Galliano otoño-invierno 2009	Sarah Mower (2009)	Magical illusion; escapism; fairy-tale tunnel
Balenciaga otoño-invierno 2020	Sarah Mower (2020)	Hellishly ominous; procession of sinister characters; faces brutally augmented; biblical apocalyptic scenario; black: its resurgence, the cutting of new silhouettes, its links to minimalism and classicism; designing neoprene suits with tiny compressed waists
Coperni primavera-verano 2023	Luke Leith (2022)	Dresses made in a thousand pieces of embroidered glass that tinkled uproariously; these were just a few of the ideas in a collection that boasted a cornucopia of them; fashion alchemy
Anreleage otoño-invierno 2023	Luke Leitch (2023)	Coup de théâtre; models came out on stage wearing adjacent but not identical garments; Morinaga's magic; metamorphosis

Fig. 6 Tabla de las frases dispuestas en el cuadrado semiótico. Se indica el desfile, el autor y la fecha y el recurso literario, estilístico o narrativo. Fuente: Tabla elaborada por la autora.

Si iniciamos la interpretación del cuadrado de izquierda a derecha, el sema “inmersión” incumbe a expresiones que detallan los efectos ocasionados por el artificio tecnológico y/o científico. Mientras que, el sema “objetivación” remite a la acción de observar a algo o alguien de forma imparcial. Desde esta posición, el segundo sema comprende frases

que describen la funcionalidad y la materialidad de la ropa de las colecciones. En lo relativo a su contradicción, “no objetivación”, es la tensión originada entre la imagen ordinaria de un objeto/persona y su apariencia alterada en la pasarela debido a una mutación. Dicha tensión obliga al espectador a aprehender nuevamente elementos, cuerpos, objetos y formas, pero desde la sorpresa y el enigma. Por esa razón, se han incluido en este eje enunciados que aluden a lo onírico y lo inquietante. En la implicación “no objetivación → inmersión”, las frases describen atmósferas envolventes que sumergen al público en mundos sensoriales, narrativos y afectivos. A través del lenguaje fundamentado en el asombro, desciframos la falta de interés del público por descubrir el “cómo” o el “por qué” de esas realidades. En otros términos, el espectador acepta la experiencia vivida con ingenuidad y sin sospechar una impronta artificial humana. En esa “implicación” se enmarcan recursos alegóricos que formulan la sensación de estar ante una anunciaciόn misteriosa del futuro, un prefacio de lo venidero.

En el lado derecho del cuadrado identificamos un lenguaje funcional, donde las expresiones de la experiencia “no-inmersiva” describen la atención objetiva y crítica hacia las prendas de un público que es ajeno al ambiente y se mantiene distante al entorno. Finalmente, en la implicación de “no inmersión → objetivación”, las frases destacadas son descripciones que eluden el dramatismo o la sorpresa, ya que el interés reside en el funcionalismo de las prendas de vestir.

A partir del análisis del cuadrado semiótico identificamos zonas semánticas no contempladas explícitamente en la conceptualización del término prodigo. En el contexto de la moda, dicho término se expande para incorporar el impacto emocional del público en los desfiles de moda, el cual es fruto de la “tecnο-magia” (la confluencia del artificio técnico con la alta tecnología para producir efectos ilusorios) y la “transmutación onírica” (atmósferas delirantes que distorsionan la realidad). Estos matices enfatizan que el prodigo es también un acto escenográfico-tecnológico, donde la tecnología punta apoya y da forma al ingenio creativo del diseñador y del *show producer*. De tal unión (moda y tecnología), la pasarela se convierte en un laboratorio de innovación efímera que propicia una experiencia participativa inmanente. Al estilizar y transmutar referentes de la realidad inmediata, el portento produce un extrañamiento en el público, quien asocia la nueva sensación de estar en el mundo a modo de profecía, por lo tanto, el prodigo actúa como “anunciación futurista”<sup>16</sup>.

## Reflexión final

Lejos de la viralización o la espectacularidad, los desfiles de moda activan una dimensión atávica en el individuo: el asombro por lo insólito y la pulsión por crear, inventar y transformar la materia. Ello evoca la persistencia del asombro en la actualidad. Con la incorporación de artefactos y artificios, el desfile de moda se comporta como un espacio umbral entre la cotidianidad y lo insólito. Con estos desfiles

<sup>16</sup> Es oportuno indicar el vínculo de esta connotación, puesto que remite a la raíz etimológica latina de prodigo (*prōdīgīum*), “a prophetic sign, token, omen, portent, prodigy, in a good and (more freq.) in a bad sense” (Scafie ATLAS s.f.).

inmersivos, la moda deja su papel como generadora de necesidades y se convierte en creadora de universos efímeros. Cada pasarela, en vez de acentuar la novedad o exclusividad de las piezas mostradas, da coherencia a la realidad construida. De manera análoga, los espectadores no son observadores, por el contrario, son agentes activos de ese mundo paralelo y se sienten parte de él.

La realidad inmersiva conceptualiza a las pasarelas como espacio vivo donde lo imaginario invade la realidad presente y la reconfigura en cada instante. En este contexto, el prodigo, como herramienta estética, transforma la percepción del ambiente e invita al cuestionamiento del orden natural. Además, este fenómeno revela nuevas formas de asombro en lo cotidiano: hardware que cambia la materialidad de tejidos, vestidos que transforman sus diseños automáticamente o trampantojos que simulan fenómenos naturales.

En los desfiles inmersivos contemporáneos, la tramoya es la simbiosis de la moda con la ciencia, la ingeniería y el arte de forma simultánea. Los mecanismos técnicos expanden la experiencia más allá de lo visual para estimular el tacto, el oído, el olfato y la cinestesia. En conexión con la experiencia sensorial, la dimensión afectiva orienta nuestro estado de ánimo y lo perceptual se eleva a lo vivencial.

## BIBLIOGRAFÍA

AFAN DE RIBERA Fulgencio (1887), *Virtud al uso y mística a la moda*, Madrid, Dirección y Administración.

ÁLVAREZ BARRIENTOS Joaquín (1992), Apariencia y realidad en las comedias de magia dieciochesca, *Las Comedias de Magia y de Santos*, *Las comedias de Magia y de Santos* [Congreso celebrado en Valladolid los días 22,23 y 24 de abril de 1991], editado por Francisco J. Pascual, Madrid, Júcar, pp. 342 – 349.

ANDIOC René (1976), La polémica de los Autos Sacramentales, *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March, pp. 345 – 379.

BARTLETT Djurdja, COLE Shaun y ROCAMORA Agnès (eds.) (2013), *Fashion Media: Past and Present*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Academic.

BARTHES RONALD (1978), *Sistema de la Moda* [Trad. Joan Viñoly], Barcelona, Editorial Gustavo Gili. [Trabajo original publicado en 1967]-.

BÖHME Gernot (2013), The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmospheres, *Ambiances*.

BÖHME Gernot (2014), “The theory of atmospheres and its applications”, *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts*, 15 (15), pp. 93-100.

BÖHME Gernot (2017), *Atmospheric Architectures. The Aesthetic of Felt Spaces*, Londres y Nueva York Bloomsbury Academic.

- BORCH Christian (ed.) (2014), *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, Basilea, Birkhäuser.
- CALDERA Ermanno (1983), "Sulla 'spettacolarità' delle commedie di magia", *Teatro di magia*, Perugia, Bulzoni Editore.
- CALDERA Ermanno (1992), La fórmula de Salvo y Vela, *Las comedias de Magia y de Santos* [Congreso celebrado en Valladolid los días 22,23 y 24 de abril de 1991], editado por Francisco J. Pascual, Madrid, Jucar, pp. 321-349.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro (1999), *El gran teatro del mundo*, Ciudad de México, FCE Fondo de Cultura Económica.
- CANTERO GARCIA Víctor (2021), "La comedia de magia como espectáculo audiovisual: el caso de Don Juan de Espina, de José de Cañizares, *Lectura y Signo. Revista de Literatura*, 16, pp. 9 – 11.
- CAÑIZARES José de (2008), *Don Juan de Espina en su patria: primera parte/ de un ingenio*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [Publicación original: Valencia, Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga, 1782.]
- CARO BAROJA Julio (1974), *Teatro popular y magia*, Madrid, Ediciones de la Revista Occidente.
- CARO BAROJA Julio (1992), Magia y escenografía, *Las Comedias de Magia y de Santos, Las comedias de Magia y de Santos* [Congreso celebrado en Valladolid los días 22,23 y 24 de abril de 1991], editado por Francisco J. Pascual, Madrid, Jucar, pp. 11 – 24.
- CRISTOFOL RODRIGUEZ, Carmen, CABEZUELO LORENZO, Francisco y PANIAGUA Rojano, Francisco (2017), "VOGUE magazine adaptation to the new digital context of fashion journalism", *Doxa Comunicación* (24), pp. 57 – 75.
- DARIO Rubén (3ºed) (2022), *Cuentos completos*, Ciudad de México, FCE - Fondo de Cultura Económica, 2022.
- DUGGAN Ginger Gregg (2001), "The Greatest Show on Earth: A Look at Contemporary Fashion Shows and Their Relationship to Performance Art", *Fashion Theory*, 5 (3), pp. 243 – 270.
- EVANS Caroline (2013), *The mechanical smile: modernism and the first fashion shows in France and America 1900-1929*, New Haven, Yale University Press.
- EVANS Caroline (2023), *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, New Heaven, Yale University Press.
- Finamore, Michelle Tolini (8<sup>th</sup> ed.) (2010), *Fashion Shows, The Berg Companion to 1<sup>st</sup> Edition*, editado por Valerie Steele, Oxford, Bloomsbury Academic, pp. 306 – 309.
- GECZY Adam y KARAMINAS Vicki (2019), *Fashion Installation. Body, Space and Performance*, Londres, Bloomsbury Visual Arts.
- GOMEZ ALONSO Rafael (2002), "La comedia de magia como precedente del espectáculo fílmico", *Historia y Comunicación social*, 7, pp. 89 – 107.

- GREIMAS Algirdas Julien y COURTES Joseph (1990), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Editorial Gredos.
- GREIMAS Algirdas Julien y FONTANILLE Jacques (2ºed) (2002), *Semiótica de las pasiones. De los estados de la cosas a los estados de ánimo*, Buenos Aires, Siglo XXI editores y Benemérita Universidad de Puebla.
- HALLIDAY Rebecca (2022), The Fashion Show and/as Theatre, *The Fashion Show Goes Live. Exclusive and Mediatized Performance*, Nueva York, Bloomsbury Publishing, pp. 24 – 48.
- HANN Rachel (2019), *Beyond Scenography*, Oxon y Nueva York, Routledge.
- KOLNITZ Andrea y PECORARI Marco (2022), *Fashion, Performance & Performativity. The Complex Spaces of Fashion*, Londres, Bloomsbury Visual Art.
- LARSON Orville. K (1980), “Giacomo Torelli, Sir Philip Skippon, and Stage Machinery for the Venetian Opera”, *The Johns Hopkins University Press*, 4, pp. 448 – 457.
- LIPOVETSKY Gilles (1996), *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- LIPOVETSKY Gilles y SERROY Jean (2014), *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- MCKINNEY Joslin y BUTTERWORTH Philip (2009), *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MCKINNEY Joslin y PALMER Scott (eds.) (2017), *Scenography Expanded an Introduction to Contemporary Performance Design*, Londres y Nueva York, Bloomsbury Methuen Drama.
- MILLER Sandra y MCNEIL Peter (2021), *Fashion Journalism. History, Theory, and Practice*. Bloomsbury Academic.
- OUDIN César (1607), *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, París, Marc Orry.
- PEREZ GALDOS Benito (1899), *Doña Perfecta*, Madrid, Obras de Perez Galdós.
- QUINN Bradley (2010), Intelligent Textiles: The Future of Fashion, *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion: Global Perspectives* Joanne B. Eicher y Phyllis G. Tortora (eds.), Oxford, Berg, pp. 267–275.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1737), *Real Academia Española. Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992), *Real Academia Española. Diccionario de la lengua*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ROSEN, Astrid von y KJELLMER Viveka (2021), *Scenography and Art History: Performance Design and Visual Culture*, Londres, Bloomsbury Visual Arts.

RUIZ DE ALARCON Y MENDOZA, Juan (2013), *La cueva de Salamanca*, Alicante y Barcelona, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Institut del Teatre [Publicación original: Madrid, por Iuan Gonçalez, a costa de Alonso Perez, 1628]

STEVENS John (1706), *A new Spanish and English dictionary: collected from the best Spanish authors, both ancient and modern*, Londres, George Sawbridge.

TROY Nancy J. (2001), "The Theatre of Fashion: Staging Haute Couture in Early 20th-Century France", *Theatre Journal*, 53 (1), pp. 1-32.

TROY Nancy J. (2003), *Couture culture: A study in modern art and fashion*, Boston, Massachusetts Institute of Technology.

## WEBGRAFÍA

ANAYA Suleman (12 de julio de 2013), Alexandre de Betak, Fashion's Wizard Producer. *Business of Fashion*. Recuperado de <https://www.businessoffashion.com/articles/workplace-talent/the-creative-class-alexandre-de-betak-fashion-show-and-event-producer/>

BETAK Alexandre de (2014) Alexandre de Betak: ecco come disegno sogni (in passerella), *Design@large*. Recuperado de <https://www.designatlarge.it/dior-michael-kors-viktor-rolf-shows-betak/> "Entrevistado por Laura Traldi"

CLEVELAND Pat (2 de mayo 2023), I Went to the Met Gala as Madonna in 1984. *Vogue*. Recuperado de <https://www.vogue.com/article/met-gala-first-person-pat-cleveland-as-madonna-eighties-thierry-mugler-show-1984> "Entrevistada por Laird Borrelli-Persson"

HUME Marion (25 de marzo 1995), Thierry Theory, *Independent*. <https://www.independent.co.uk/life-style/thierry-theory-1612630.html>

INFLED PROJECT (s.f.), *Balenciaga - 2020 Winter Fashion Show*. <https://www.infiled.com/projects/balenciaga-2020-winter-fashion-show/>

LEITCH Luke (2023), Anrealage. *Vogue*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2023-ready-to-wear/anrealage>

MOWER Sarah (2009), John Galliano Fall 2009 Ready-to-Wear. *Vogue*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2009-ready-to-wear/john-galliano>

SCAFIE ATLAS (s.f.), Prōdigium, [https://atlas.perseus.tufts.edu/dictionaries/entry/urn:cite2:scaife-viewer:dictionary-entries.atlas\\_v1:lat.ls.perseus-eng2-n38556/](https://atlas.perseus.tufts.edu/dictionaries/entry/urn:cite2:scaife-viewer:dictionary-entries.atlas_v1:lat.ls.perseus-eng2-n38556/)

VELASCO Agustín (5 de enero 2009), Tecnomoda: una mirada al futuro, *20minutos*. <https://www.20minutos.es/noticia/440831/0/tecnomoda/agustin/velasco/>

VISEU Mariana (s.f.) Alexandre de Betak. The Fashion Houdini. *Metal*. <https://metalmagazine.eu/en/post/alexandre-de-betak-the-fashion-houdini-mariana-viseu>