
Baldasarre, María Isabel. 2021. *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Buenos Aires: Ampersand, 383 pp.

Gisela Paola Kaczan

El último libro de María Isabel Baldasarre viene a iluminar algunas de las múltiples historias de los cuerpos vestidos y sus representaciones, a través de la búsqueda de significados en las prácticas de producción y de consumo, los deseos de componer la apariencia y las formas de comunicarla, los mecanismos de regular las corporalidades y los imaginarios sobre los géneros, entre otros. En sus palabras, se ocupa de una “*cultura del vestir*, entendida como un complejo entramado de discursos, imágenes, prendas, maneras de lucirlas, de producirlas, de adquirirlas, de nombrarlas, es decir, se refiere a todo un universo de objetos y representaciones alrededor de una práctica tan primaria y cotidiana como es cubrirse el cuerpo con ropa” (Baldasarre 2021, 12, cursivas en el original).

Desde la mirada que aportan los estudios culturales, se sabe que el cuerpo es, en esencia, la dualidad entre el mundo interior y el contexto exterior; que se constituye como mediador entre el ser individual y el ser social, entre lo privado y lo público, y allí ingresan indefectiblemente las prácticas del vestir. El cuerpo vestido nos integra al mundo, a las relaciones con los otros y al espacio que habitamos (Kaczan 2013). Es signo de inscripción cultural, en la medida en que no hay una única realidad personal para constituir una apariencia corporal, sino que los estímulos y los afectos lo regulan incesantemente.

Por estos lugares circulan los argumentos de la autora que se ubican concretamente en el periodo 1870-1914 en la ciudad capital de Buenos Aires, Argentina. En pleno proceso de modernización, y de transformaciones políticas, económicas, culturales y de crecimiento urbano, fue una etapa promisoria para el desarrollo de las prácticas del vestir en todos sus niveles. Se consolidó un gran mercado consumidor en el que la ropa importada encontró un ámbito ideal para su expansión y para el desarrollo de diversas producciones locales. Según la autora, Buenos Aires se convirtió en un centro de referencia de moda a nivel regional y en un sitio de emulación por su asimilación exitosa de la cultura europea; esto formaba parte de un proceso dual de normalización y modernización (12). Es interesante cómo Baldasarre pone de relieve las condiciones espaciales y sus usos como anclajes de las prácticas y no solo como fondos urbanos donde las cosas suceden¹.

El empleo de fuentes provenientes de la cultura visual es clave en este estudio. Los cuerpos vestidos se ven, se dan a ver, son vistos y, en esta forma de comunicación, las representaciones impresas los perpetúan. La *expertise* de la autora en la historia del arte le permite transitar por el mundo de las imágenes para advertir no solo el nivel de lo visible, sino, también, lo que traspasa el significado. No contribuye a revalidar vestigios físicos de la

¹ Por ejemplo, el hecho de ser una ciudad con puerto le permitió potenciar sus posibilidades comerciales, así como el ingreso y egreso de personas y bienes que repercutieron en la expansión de insumos, profesionales, revistas, entre otros, para beneficiar el crecimiento de la industria del vestir y la moda.

realidad tal cual ha sido; se trata de transparentar las supervivencias², de rastrear en las imágenes para avivar un pensamiento, una ilusión, un imaginario. De ahí que el universo visual que se pone en diálogo sea amplio, a saber: publicaciones periódicas, avisos, viñetas humorísticas, catálogos de tiendas, ítems de indumentaria, manuales de costura y economía doméstica, figurines, fotografías, memorias, guías comerciales, documentos oficiales, entre otros, ubicados entre la seriedad y el humor.

El libro se organiza en seis capítulos que hilvanan los ejes de interés y que transitan, en ocasiones de forma simultánea, de los espacios más públicos y habituales a los más privados y excepcionales.

En el primero, “Una geografía del consumo de moda”, es protagonista el universo que gira en torno a las tiendas departamentales. Se trata de un tipo de comercio modélico, en cuanto “una forma metropolitana y moderna de acceder y comprar prendas de vestimenta, así como de sociabilizar y pasar el tiempo libre” (23). La autora se detiene en algunas tiendas destacadas, como A la Ciudad de Londres, Gath y Chaves, entre otras, para explicar sus espacios físicos y simbólicos, las estrategias de oferta y consumo, y las relaciones establecidas con ciertos lugares de la ciudad. También para señalar la retórica de lo importado y cómo lentamente la producción nacional iría ganando terreno. Los procesos de distinción y sofisticación de la moda permiten desandar una voluntad de emulación y consumo no solo femenina, como imaginario esencializado de su sexo, sino también una voluntad que podía ser practicada por los hombres. Para finalizar este apartado, se marcan las formas de exhibición que alertan la sensibilidad, las vidrieras que exhiben el poder hegemónico de lo visual, las telas que se tocan y activan otros sentidos del cuerpo: vestidos y sentidos en sinergia para el consumo.

El segundo capítulo, “Prácticas del hacer, prácticas del vestir”, inicia con la interpretación de unas fotografías que le permiten a la autora reflexionar sobre la apariencia y sus relaciones con las condiciones sociales de los grupos³. El hecho de desandar algunas de las características de la hechura de los trajes conlleva detenerse en los oficios de modistas, sastres, oficiales, trabajadoras y trabajadores especializados en las múltiples tareas del sector de la confección. Hay una búsqueda por destacar las condiciones de sus trabajos, por ejemplo, las diferencias en las estratificaciones y en los salarios que delineaban desigualdades entre los géneros, hasta anticipar algunas formas de organización gremial. Un apartado está dedicado a las innovaciones tecnológicas, vías para la evolución de la industria textil y la producción masiva, como la estandarización de medidas, la producción de patrones de tallas progresivas y la llegada de la máquina de coser tanto a los talleres como a los hogares. Se abordan los imaginarios sociales en torno al rol de la costura y las labores, no solo como modo de economía en el vestir, sino también con múltiples potencialidades para el mundo femenino. En este sentido, las formas de profesionalización y enseñanza en las academias, de la mano de lecciones en las clases y manuales, cumplieron un papel central en transmitir connotaciones prácticas y morales marcadas por la clase.

En el tercer capítulo, “Moda y cultura visual”, Baldasarre transita la imaginería presente en las revistas ilustradas de la época como uno de los dispositivos que circulaban por la ciudad para expandir las encarnaciones visuales de las modas de forma masiva. Se trató de un tránsito que iba de las producciones europeas, enmarcadas en el ideario de modernidad,

2 Esta noción (creada por Aby Warburg) es desarrollada por Didi Huberman (2005, 17) para dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, de “sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enteradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos”.

3 Nos viene a la memoria el análisis minucioso que John Berger realiza cuando toma en consideración la conformación de la apariencia de grupos de muchachos, en especial sus trajes, para señalar que “la estática fotografía muestra tal vez más claramente que la vida. La razón fundamental por la que los trajes, lejos de disfrazarla, subrayan y acentúan la clase social de quienes los llevan” (2000, 47).

sofisticación y recambio permanente, a las nacionales, con el fin de evaluar el impacto que tuvieron las expresiones gráficas y los mensajes escritos presentes en ellas, y de rastrear con qué discursos contemporáneos establecieron diálogos (136). Se detiene en algunas publicaciones, como *El Correo de Ultramar* y *El Americano*, para deducir las maneras en que esa cultura impresa fue apropiada, replicada o evocada con el objetivo de formar parte de esa modernidad global.

En el cuarto capítulo, “Modelar y disciplinar el cuerpo”, se hace un seguimiento a los diferentes recursos, mecanismos y dispositivos que regularon las formas y los contornos del cuerpo, principalmente femenino, entre 1850 y 1890. Con el objetivo de lograr siluetas que ajustaran algunas zonas y abultaran otras, de acuerdo con un estereotipo físico ligado a los modelos de belleza contemporáneos, objetos como crinolinas, miriñaques, ahuecadores y polisones habitan las páginas de las revistas. Fajas, cuellos y puños condicionaron la postura de los varones y favorecieron el sentido de su masculinidad. El corsé, objeto de erotismo y deseo en la historia del cuerpo femenino, estuvo en el centro del relato. Tenía sus defensores, quienes certificaban los reglamentos de las modas; no parecía ser un tema de discusión, simplemente se usaban. Sin embargo, los detractores hicieron oír sus críticas y rechazos apelando a las incomodidades físicas y los perjuicios para la salud. Si bien se trataba de prendas interiores, dialogaban con la evolución en las modas, los hábitos y modos de comportamiento. Ocultos a las miradas, pero exhibidos en los avisos publicitarios, primero estuvieron en ilustraciones de castos figurines; luego, las fotografías aportaron la materialidad de la carne. Los años posteriores a 1900 marcan una inflexión. El paulatino deseo de una silueta delgada, ágil y flexible fue disolviendo la necesidad de estos implementos.

En el quinto capítulo, “La tiránica y caprichosa moda”, Baldasarre desanda “los discursos contrapuestos sobre la moda como esclavizadora y como agente civilizador de cambio” (253), a través de crónicas escritas y en el terreno del humor. Desde un análisis que considera las diferencias heteronormativas entre los géneros, da cuenta de las construcciones sociales sobre el carácter vacuo, frívolo y pasatista adjudicado a las modas femeninas y, por su parte, el impacto que tuvieron en la apariencia masculina, en los gustos de los varones, no exentos de burlas y polémicas en torno a los “verdaderos” hombres y su vínculo con actividades consideradas poco nobles. En este camino, en un tiempo en el cual se imponía el traje sastre como un lenguaje que identificaba al varón con sus variantes en las diferentes clases sociales, se fue marcando la coexistencia de dos estilos de vestir para las mujeres: el que implicaba una enorme cantidad de tela y ornamentos, y uno alternativo que incorporaba artículos del guardarropa masculino y acabaría con la adopción definitiva del pantalón como prenda exterior. Esta innovación, lejos de ser anecdótica, implicó dotar a la mujer de agencia social; de acuerdo con la autora, el simbolismo del pantalón en la mujer encubría el gran temor a su transformación y, por sobre todo, a la demanda de nuevos derechos y mayor protagonismo en la esfera pública. Se basaba en una íntima convicción de la importancia que la construcción de la apariencia tenía para el carácter y el ser público de una persona. Resulta sugestivo cuando Woolf apunta que, “si hubieran usado trajes iguales —hombres y mujeres—, no es imposible que su punto de vista hubiera sido igual” ([1928] 1937, 138). El capítulo termina con el rol de las modas en los diferentes espacios de sociabilidad que frecuentaban sobre todo los grupos más encumbrados, como las calles comerciales, los espacios de diversiones y cultura, los lugares de ocio veraniegos y el aire libre.

En el sexto y último capítulo, “Moda y cultura de la celebridad”, se iluminan los personajes de las artes escénicas y las relaciones entre indumentaria, apariencia, fama, respetabilidad y su opuesto. Siguiendo el eje trazado líneas arriba sobre las relaciones entre apariencia y género, la autora se concentra en las poses e indumentos utilizados por estos personajes para forjar su apariencia y la afirmación del género, así como para jugar con ellas y tergiversarlas. Así como las convenciones del vestir pretenden transformar la carne en algo

reconocible y significativo para una cultura y están ligadas con la visibilización e identificación de los géneros (Entwistle 2002), el teatro daba la posibilidad de travestirse, “escapar de los códigos del decoro y moverse entre márgenes que no eran los pautados por la sexualidad heteronormativa. De esta manera existía una vinculación muy estrecha entre la transgresión del código indumentario del género y las prácticas sexuales desviadas” (Baldasarre 2021, 341). La voluntad de parecer otro mediante una apariencia diferente de la propia produjo una abundante literatura en el periodo estudiado. Los parámetros genéricos del vestir y la representación del género tuvieron un poder central para caracterizar lo “femenino” y lo “masculino”. Había espacio para quienes quisieran transgredirlo, y para ello estaban los actores, las actrices y los transformistas. Son interesantes las conexiones entre fama e imagen, como en el caso de la Bella Otero. Su fotografía se imprimía en las cajitas de fósforos, lo que empoderaba su apariencia y acrecentaba su condición de celebridad. Esto a través de la circulación pública de un cuerpo en un objeto cotidiano.

Para concluir, las historias relatadas por Isabel Baldasarre son una invitación a seguir indagando en estudios transdisciplinarios que potencien enfoques teórico-metodológicos novedosos, con el propósito de poner en valor producciones de la cultura material que han sido consideradas superfluas y deslegitimadas durante mucho tiempo por la historiografía tradicional, un aspecto para destacar en esta obra. Resulta interesante que los procesos tipológicos, tecnológicos y simbólicos que están detrás de una forma de vestir puedan ser una puerta de acceso valiosa y poco transitada para interpretar las formas en que los aspectos tangibles tejen redes con las transformaciones políticas, comerciales y sociales. Poder descifrar aspectos subjetivos de los grupos, como las relaciones interpersonales, sus comportamientos y sus sensibilidades, que de otro modo quedarían invisibilizados; así como también permiten conocer los múltiples matices que trazan las historias de mujeres y varones del pasado que forman parte de nuestra propia historia.

Referencias

1. Baldasarre, María Isabel. 2021. *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Buenos Aires: Ampersand.
2. Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.
3. Didi-Huberman, Georges. 2005. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
4. Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
5. Kaczan, Gisela Paola. 2013. “Salud, belleza, aire libre. Montaje de la apariencia femenina a orillas del mar (circa 1920-1940)”. *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres* 20 (1): 129-157. <https://doi.org/10.30827/arenal.v20i1.1403>
6. Woolf, Virginia. (1928) 1937. *Orlando*. Traducido por Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Sudamericana.

Gisela Paola Kaczan

Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet), Argentina, y profesora en el Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanos de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. gisela.kaczan@gmail.com