

VESTIR LA NACIÓN

COLECCIÓN HISTORIAS DE ARTE

Dirigida por Marcela Gené y Laura Malosetti Costa

REGINA A. ROOT

VESTIR LA NACIÓN

Moda y política en la Argentina poscolonial

Traducción de Horacio Pons



Root, Regina
Vestir la nación. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2014.
280 p.; 22,5x15,5 cm.

Traducido por: Horacio Pons
ISBN 978-987-628-334-2

1. Arte. 2. Historia. I. Horacio Pons, trad. II. Título
CDD 709

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Primera edición en Argentina: octubre de 2014

Esta obra ha contado con el apoyo de The College of William and Mary



© Regina A. Root, 2014

© de la traducción Horacio Pons, 2014

© de la presente edición Edhasa, 2014

Córdoba 744 2º C, Buenos Aires
info@edhasa.com.ar
http://www.edhasa.com.ar

Avda. Diagonal, 519-521. 08029 Barcelona
E-mail: info@edhasa.es
http://www.edhasa.es

ISBN: 978-987-628-334-2

Edhasa S.A. declara de buena fe que ha agotado los recursos para localizar a los derechohabientes de las obras reproducidas, no habiendo sido posible en algunos casos. Solicitamos comunicarse en el supuesto de que los mismos sean identificados.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723

Impreso por Kalifón S.A.

Impreso en Argentina

Realizado con el apoyo del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias del Ministerio de Cultura del GCBA.

FONDO METROPOLITANO
de la Cultura, las Artes y las Ciencias



Buenos Aires
Gobierno de la Ciudad

A mi padre, James R. McDuffie, in memoriam

Índice general

Introducción	11
Capítulo 1. El establecimiento del consenso	37
Capítulo 2. Vestidas para matar	83
Capítulo 3. La moda como presencia	117
Capítulo 4. La escritura de la moda	163
Capítulo 5. En busca del Oasis en la vida	
Moda y emancipación femenina	201
Epílogo	237
Bibliografía	255
Agradecimientos	275

Introducción

En los momentos culminantes de las protestas que recorrían una Argentina ganada por la devastación económica, el 20 de diciembre de 2001, varios destacados escritores esperaban frente a las cámaras de televisión, en la librería Clásica y Moderna de Buenos Aires, el inicio de un acto cultural especial organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación y la Cámara Argentina del Libro. Durante unas cuantas semanas, anuncios televisivos habían promocionado una oferta de “dos libros al precio de uno”, además de la oportunidad de encontrarse con los autores más célebres del país. Como informaría *La Nación*, ningún lector acudió a la cita.¹ Los escritores, entre quienes se contaban Federico Andahazi, Juan Forn, Dalmiro Sáenz, Leopoldo Brizuela, Miguel Vitagliano y Carlos Gamerro, entablaron entonces una charla improvisada sobre los males políticos de su país. Frente a los reporteros, el grupo no tardó en llegar a un consenso, a saber, que la historia de la Argentina parecía tener la estructura de un folletín, o novela en episodios, con una trama que se desplegaba lentamente, capítulo a capítulo, dejando a su lector en suspenso y a veces sumido en la desesperación. “No se puede prever nada, hay que ir viendo capítulo por capítulo. Ojalá algún día se pueda armar la historia completa”, coincidieron.

La elección de la palabra *folletín* para describir la historia argentina era sin duda interesante. En cuanto término decimonónico, evoca la anticuada costumbre del lector que, laboriosamente, cortaba, reunía y armaba un relato compuesto de los episodios serializados de su diario o revista favoritos. El folletín también recuerda el foro mismo donde aparecieron muchas de las ficciones rectoras de la región, como la obra maestra de un intelectual que llegaría a la presidencia de la Argentina, Domingo Faustino Sarmiento: *Facundo, o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Al igual que otras ficciones rectoras del país, este estudio de las prácticas tiránicas del caudillo militar se apropiaba del vocabulario del color y la moda para echar luz sobre la psicología

de la guerra civil en la región rioplatense luego de independizarse de España. En esta obra, el rojo punzó, por entonces un color impuesto por ley, y el poncho de origen indígena del gaucho, representaban a los bárbaros que, a través de la fuerza bruta militar, irrumpían con violencia en las sedes del poder y después procedían a destruir a la oposición política. La aparición de ropas de estilo europeo alude a la minoría perseguida y más “civilizada” que, como Sarmiento, libraba una lucha que si bien era *contra* la dictadura, también era *por* la supremacía interpretativa.² En las páginas de las ficciones rectoras, el lector decimonónico encontraba los fragmentos mismos que aludían al corazón de la Constitución nacional –por elusivas que sus metas pudieran parecer en la época– y acometía la tarea de reunirlos y darles algún tipo de orden lógico. En respuesta a debates ya vigentes en el ámbito de la cultura popular, y propicios para fomentar sentimientos patrióticos, esos fragmentos por momentos contradictorios y cargados de tensiones reflexionaban sobre cuestiones de identidad nacional y tendían a unir a los lectores en una especie de iniciativa de construcción de consenso.

Volvamos a la librería Clásica y Moderna, donde seguía desarrollándose un capítulo. Como expresión de su solidaridad con los manifestantes que arriesgaban la vida en las calles de Buenos Aires y frente a la Casa Rosada, los escritores admitían sentirse perturbados por el hecho de producir e intentar vender sus obras en un momento de crisis. “Si alguien viene a saquear libros”, decía al parecer Juan Forn, “yo le diría *no te lleves uno de Isabel Allende, llevate uno mío*”. Carlos Gamerro estaba profundamente preocupado: “El problema es si después se arma un montaje de imágenes del país viniéndose abajo con otras intercaladas de escritores charlando apaciblemente en una librería. Porque es completamente falso. No estamos en una torre de cristal”. En referencia a la conversación de los autores, *La Nación* agregaba un subtítulo para contextualizar esos temores. El subtítulo recordaba una consigna peronista, “Alpargatas sí, libros no”, que procuraba socavar las actividades intelectuales y privilegiar a la vez los intereses de la clase obrera, tal como se evidenciaban en las alpargatas y overoles ostentados por las masas. En las décadas de 1940 y 1950, durante la primera ola del peronismo, los trabajadores movilizados a menudo hacían alarde de “vestimentas estrafalarias” cuando no estaban “en el lugar de trabajo ni en el

barrio”, escribe Daniel James. Algunos, al identificar a la gente bien, se burlaban de su ropa y peinados elegantes.³ Aunque reunidos en la librería preferida de los intelectuales y de no poca gente bien, los autores presentes en ese acto mediático se alineaban a las claras con las voces del pueblo argentino que ese 20 de diciembre de 2001 exigían una rendición de cuentas a sus dirigentes políticos, a raíz de la corrupción masiva y la devastación económica.

Dalmiro Sáenz, que ese día firmó un solo ejemplar de su *Yo te odio, político*, recordaría a su lector que desde hacía mucho los políticos argentinos se preocupaban más por su imagen y apariencia que por los intereses de sus electores. Carlos Menem, el presidente peronista que en un comienzo ostentaba patillas y ponchos para atraer a las clases trabajadoras, afirmaba en la década de 1980 representar los intereses de todos los ciudadanos. Durante su presidencia, en la década siguiente, sus políticas gubernamentales se inclinaron de manera casi unánime por el Consenso de Washington, sobre todo a la hora de privatizar con fines de desarrollo económico. Menem no tardó mucho en adoptar trajes Versace hechos a medida y jactarse de sus pómulos más levantados y un cuidado implante capilar quirúrgico.⁴ En 1999, a punto de ingresar al siglo XXI, Fernando de la Rúa conquistó a la gente con trajes conservadores que con el tiempo llegarían a representar una actitud pasiva frente al caos. En respuesta a la crisis política de la Argentina, Sáenz se entregaba a un juego de palabras entre *vestidura e investidura*:

Hasta ahora, el traspaso de investidura pareció ser solo un traspaso de “vestidura”. Veníamos de trajes Versace entallados y tornasolados y pasamos a los trajes oscuros y sobrios hechos a mano por un sastre prolijo, que conserva en sus cuadernos las estables y proporcionadas medidas de un cliente confiable, hasta en sus contornos corporales.⁵

En la Argentina se suele asimilar la investidura formal a la entrega de una banda presidencial –con sus franjas celeste y blanca como telón de fondo de un sol amarillo– y un bastón de mando de oro hecho especialmente para cada presidente. Sin embargo, la crisis de diciembre de 2001 condujo después de la renuncia de De la Rúa a una sucesión de cuatro

presidentes provisionales. Los ciudadanos en general, acostumbrados a los trajes a medida de políticos y banqueros, comenzaron a mirar con recelo la ropa de “estatus” en la Argentina. Este tipo de representación no era nuevo. Durante mucho tiempo se había representado a los políticos argentinos como “parásitos de su indumento” en coyunturas históricas anteriores, como cuando Ezequiel Martínez Estrada señalaba que necesitaban vestirse mejor que los ciudadanos que de ordinario usaban su mejor ropa de domingo en el centro. El traje, creía Martínez Estrada, “ha de concordar con nuestro estado económico, con nuestro modo de pensar; no debe concordar simplemente con otros trajes”.⁶ Su particular visión del corazón del distrito bancario de Buenos Aires, con la tienda departamental británica Harrods localizada sobre Florida, una calle peatonal, parecía casi fetichista. Esos mismos lugares donde se vendían artículos de lujo se convirtieron desde entonces en símbolos emocionalmente cargados de exceso que manifestantes armados de martillos destruyeron y saquearon durante la reciente crisis económica, luego de que las instituciones bancarias liquidaran e hicieran humo sus ahorros de toda una vida.

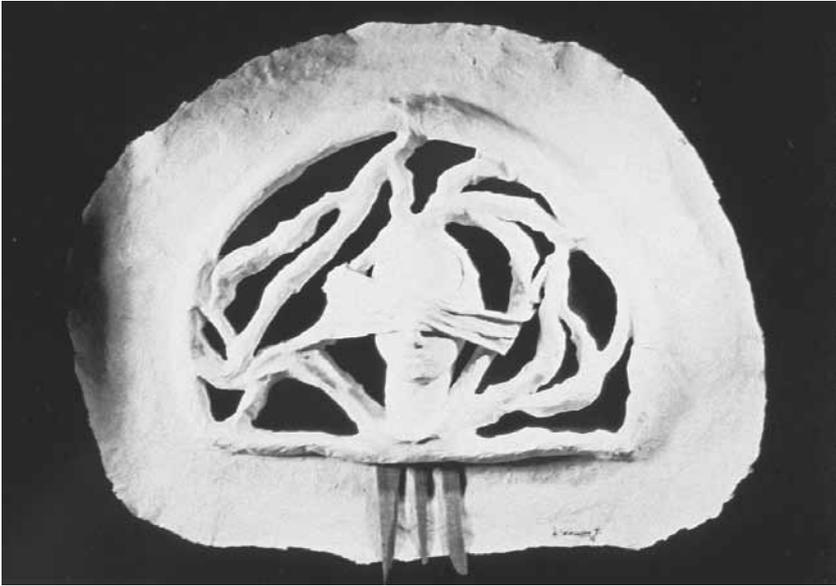
Si el traje siempre había estado implicado en el proyecto de la política nacional, ¿cómo habría que interpretar sus signos durante la crisis? En la década de 1980, una airada canción titulada “Martín Fierro está furioso”, que circuló por Internet, vinculaba en sus versos al gaucho emponchado y al ciudadano argentino común y corriente que padecía la penuria económica en una nación deudora insolvente: en vez de enfrentar la amenaza de la conscripción militar forzada, la versión contemporánea del gaucho era víctima de los bancos, el Fondo Monetario Internacional y resbaladizas figuras políticas que desde hacía mucho habían renunciado a los ideales de su país.⁷ En ese contexto, la ropa de los políticos reflejaba una subordinación a las fuerzas acusadas del despojo político y económico de los otros. En tanto que durante un período de construcción de la nación los estilos europeos habían anunciado la revolución, quienes ahora se atrevían a ponerse una ropa semejante iban contra la tendencia imperante. Mientras algunos sectores de la población se concentraban en combatir las consignas y objetivos neoliberales, y un cambio en la representación de las clases trabajadoras ponía en primer plano a los piqueteros en lugar de los descamisados,⁸ la ficción del consumo lujoso en las carteleras de las

zonas urbanas parecía desgastarse. Tal vez como los autores decimonónicos de los folletines, Dalmiro Sáenz imaginaba un cuerpo político argentino obsesionado con la apariencia y proyectaba una imagen de limitación e incompetencia política. La portada roja de *Yo te odio, político* evocaba así los signos codificados del vestido en el siglo XIX y las violentas oleadas de agitación civil que seguirían a la independencia argentina.

En un momento en que los argentinos están reconsiderando la “fractura de la memoria” que trama el proceso actual de reconstrucción nacional, artistas y autores se han apropiado del vocabulario histórico del color y la moda para reformular los dogmas de la identidad colectiva. La moda, después de todo, puede aportar una vigorosa fuerza visual y narrativa donde situar el cuerpo político. En su carácter de proceso profundamente social, invita a los cuerpos individuales y colectivos a asumir ciertas identidades y, por momentos, a transgredir sus límites. Volcados a la dinámica de la moda y el consenso, algunos artistas contemporáneos han pedido a su público que haga suyas las heridas del pasado de la Argentina, en particular el drama de los “desaparecidos” y el dolor colectivo por las violaciones y abusos contra los derechos humanos cometidos durante la “guerra sucia” (1976-1983) que tuvo como blanco a los propios ciudadanos del país. Los “desaparecidos” son las treinta mil personas⁹ a quienes el régimen militar calificó de subversivas, secuestró y ejecutó, y de cuyo paradero se sabe poco y nada. Al modelar sus obras con tinta, papel, madera, cuerdas, clavos oxidados y otros materiales hallados al acaso, los artistas visuales recuperan la dignidad del sujeto humano cuando transforman los íconos de la moda poscolonial en símbolos de los problemas en torno de los derechos humanos.

Durante la transición a la democracia en la Argentina, María Silvia Corcuera Terán inscribió la política de la memoria en las formas nacionales de vestimenta al comenzar a registrar artísticamente la dinámica de la memoria activa, la identidad colectiva y la vida cotidiana en su Buenos Aires natal. Y, en particular, cuestionó la política de seducción característica del período neoliberal cuando empezó a incorporar a su obra un ícono cultural olvidado, el exuberante peinetón. Usado por las mujeres de las décadas de 1820 y 1830 para distanciarse visualmente de las costumbres españolas, este peine de un

metro de alto y de ancho no tardó en aparecer como un sitio de resistencia en los anales de la poesía popular y la prensa. Como parte del movimiento independentista, se convirtió en un accesorio que las mujeres usaban para afirmar su presencia en público, una suerte de pronunciamiento a la moda contra la vanidad política de los dirigentes del siglo XIX que habían combatido la opresión española pero luego negado a las mujeres su emancipación. En la década de 1990, en un momento en que revistas como *Gente* y *Caras* exhibían el exuberante estilo de vida de ricos y famosos, Corcuera Terán utilizó deliberadamente este ícono del pasado para mostrar a los muertos de la nación y las migraciones y conflictos irresueltos de esta. El arte, según las palabras que la artista atribuye a Jorge Luis Borges, debería ser el espejo que nos revela nuestro propio rostro. Su exposición de 1998, titulada “Voluntad de desmesura”, presentaba a sujetos femeninos vendados e inscritos dentro de los marcos de peinetones con dientes parecidos a clavos. Corcuera Terán imaginó una posible relación con el espectador de las obras, en la esperanza de alentar a sus conciudadanos argentinos a ponerse el pasado e iniciar con ello un proceso de curación colectiva: “Ponételo. Te duele a ti, me duele a mí. Si yo me siento herida, vos también”.¹⁰ Varios años después, la artista invirtió el peinetón y creó un paisaje urbano con arcos y dientes que representan los barcos que, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, traían a los inmigrantes al puerto de Buenos Aires, o torres de apariencia totémica que trepan al cielo desde las fuerzas de la migración global que les sirven de base. El uso de colores amenazantes en estas últimas obras –cuarenta matices de rojo en el caso de una de ellas– basa sus más recientes esculturas en las tensiones fundacionales sobre las cuales suele apoyarse la identidad colectiva argentina: los ideales elitistas de los habitantes urbanos y las fuerzas populistas del campo que se hicieron manifiestas por primera vez durante el régimen de Juan Manuel de Rosas (1829-1852). Para captar las sutilezas de la obra de Corcuera Terán, debemos fijar la mirada como si examináramos las capas de una vestidura sagrada: el espectador tiene que reunir los fragmentos de la memoria histórica y contemplar las figuraciones culturales que pueden haber sobrevivido.



María Silvia Corcuera Terán, *Peinetón*, 1993. Papel, tela, lana; 1,10 x 0,90 x 0,19 m.
Expuesto en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina, 1997.
Cortesía de la artista.

En *La Argentina en pedazos*, el arte del historietista Enrique Breccia representa la violencia de la tiranía por medio del retrato visual de un caballero de estilo europeo que es sorprendido por gauchos vestidos con prendas rojo punzó. Ricardo Piglia, que compiló en 1993 el volumen de ilustraciones de clásicos literarios argentinos, inicia el libro con Breccia y su reenunciación gráfica de un inquietante relato ambientado en la época de Rosas, “El matadero”. A lo largo de su recreación, Breccia usa tinta negra y una combinación de líneas finas y discontinuas para narrar los conflictos civiles de una Argentina emergente. El artista presenta a los carniceros en uniforme, a la vez que bosqueja la apariencia del unitario como para indicar una figura hueca cosificada por los insultos degradantes de los espectadores y la mirada del lector contemporáneo. Las ilustraciones de prácticas vestimentarias rivales tienen, en efecto, una carga política y son significativas. El lector de esta historieta solo encuentra la fuerza del color en las palabras usadas por una multitud que manifiesta su apoyo al autoritarismo, mientras que la moda, en

última instancia, se convierte en algo semejante a la suerte de pronunciamiento desafiante hecho por quienes protestaban contra las dictaduras de mediados de los años setenta y principios de los ochenta, cuando los hombres se aventuraban a llevar el pelo largo y las mujeres usaban minifaldas a fin de plantar cara a los códigos vestimentarios prevalentes. Esta visión contemporánea del matadero, en la cual las huellas de la víctima se esbozan con líneas y sombras lúgubres, expone una especie de epitafio incoloro, no muy diferente a las fotografías en blanco y negro que las Madres de Plaza de Mayo llevan para conmemorar a sus seres queridos desaparecidos por el accionar de los regímenes represivos. A través de una exploración de la vestimenta, la subjetividad y la diferencia, Breccia recuerda.



Enrique Breccia, secuencia de “El matadero”, 1993. Papel y tinta negra. Creada originalmente para Ricardo Piglia (comp.), *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1993, se publicó como ilustración que acompañaba el texto fundacional del mismo título, de Esteban Echeverría. Cortesía del artista.

Con esta fusión de la moda y el consenso en el corazón de la política nacional, probablemente no debería sorprendernos que la ficción histórica, y en especial las historias revisionistas que detallan la vestimenta y los hábitos del período poscolonial, abunden en las estanterías de las librerías argentinas. Un panel organizado en 2001 por la Latin American Studies Association y titulado “Rearticulaciones: la cultura argentina contemporánea y la política de la memoria”, postuló que los efectos del silenciamiento colectivo durante la guerra sucia dificultaron mucho al público la exploración de la dinámica de la memoria activa en un contexto puramente perteneciente al siglo xx.¹¹ Era como si “los argentinos siguieran refiriéndose a su dilema nacional por intermedio del

deseo narrativo de una historia omnímoda”, escribe Francine Masie-
llo.¹² Luis Roniger también lo había confirmado:

Se insistía en que estos acontecimientos se situaran en el contexto de períodos anteriores, relacionados incluso con los momentos fundacionales de esas sociedades. Todo: la conquista europea, la época colonial, la lucha por la independencia, las guerras civiles que la siguieron y los procesos de modernización, podía cuestionarse desde el punto de vista de sus conexiones con un patrón específico de formación social y configuración de la identidad colectiva.¹³

Las representaciones contemporáneas de la indumentaria poscolonial revelan conflictos similares, dado que el objeto histórico encarna un reino del imaginario colectivo aún en proceso de recuperación y enunciación. Según nos recuerda Susana Rotker, la memoria colectiva funciona como una herramienta que obliga “a conformarse con las configuraciones del presente”.¹⁴ Las reconfiguraciones de la moda histórica pueden registrar fracasos y traiciones, como lo hacen las representaciones de estilos para denotar la ausencia en la poesía de Néstor Perlongher¹⁵ o la cronología fragmentada del vestido destinado a una recién nacida que sale a la superficie y vuelve a desaparecer a lo largo de *El vestido rosa*, una novela breve de César Aira.¹⁶ Por otro lado, las rearticulaciones pueden suscitar la esperanza e inducir el cambio, como los accesorios postcoloniales convertidos en juguetes de colores vivos por Corcuera Terán o las perspectivas calidoscópicas de vestimenta e identidad cultural argentina en exposiciones recientes del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). El trabajo de investigadores de muchas disciplinas que desentrañan la historia política de la moda en las Américas tal vez nos lleve a comprobar que la vestimenta siempre estuvo íntimamente conectada a las operaciones de la cultura, la formación identitaria y el cambio social.¹⁷ Las características polivalentes de la vestimenta en la Argentina reflejan sin lugar a dudas el obrar de procesos culturales más amplios.

Según dice Arnold Bauer, en América Latina la cultura material ha sido durante mucho tiempo el dominio de los arqueólogos, aun cuando también se refiere “a la creación de elementos más conocidos como la

alta costura o las bombas de racimo”.¹⁸ Si bien los arqueólogos han exhumado muchos fragmentos de significación cultural, Bauer cree que hemos sido “menos exitosos en la interpretación de su significado, porque el conocimiento que puede expresarse de las piedras tiene un límite”.¹⁹ Por otra parte, las posesiones que podrían haber sido de importancia para los hogares en siglos pasados, como madera y telas, rara vez se encuentran en las excavaciones.²⁰ Cuando se trata de determinar la ubicación de la cultura material latinoamericana, Ross Jamieson insta a los investigadores a cuestionar firmemente sus interpretaciones: no es obligatorio que lo que se descubre en la parte trasera de la casa, por ejemplo, haya sido escondido o desechado.²¹ Otros objetos tal vez nunca se hayan incluido en testamentos u otros documentos de similar naturaleza, porque la época no les atribuía un valor significativo. Al margen de esos obstáculos tangibles, Bauer y Jamieson confirman que la cultura material era en América Latina una parte esencial de la agencia humana y que los individuos definían sus identidades y en ocasiones redefinían su papel en la sociedad en función de sus posesiones.²²

Esos mismos aspectos de “la agencia, la práctica y la actuación” aún tienen que desentrañarse plenamente en el contexto de los estudios de la moda en América Latina.²³ En *The Latin American Fashion Reader*, un grupo internacional de investigadores descubrió que en esa región de la cultura mundial la moda es un proceso cultural en el cual los cuerpos individuales y colectivos asumen, modifican y transgreden determinadas identidades. Para apreciar las cualidades transformadoras de la moda es preciso recordar que el concepto mismo se funda en entramados sociales específicos que son de naturaleza temporal, sensorial y espacial. Hasta hace poco, muchos paradigmas teóricos de los estudios culturales hicieron caso omiso de estos hechos y abordaron la ropa como un elemento “accesorio en las explicaciones simbólicas, estructurales o semióticas”,²⁴ en vez de reconocer el significado que genera. Como explica Karen Tranberg Hansen en su perspicaz revisión del bagaje intelectual global sobre la moda, la ropa y otros aspectos de la cultura material comienzan a aparecer como objetos significativos para la investigación crítica a pesar de complicadas distinciones disciplinarias.²⁵ A menudo, estas complicaciones surgen porque nuestra investigación sobre la moda también registra los lados invisibles de una prenda de vestir, como las condiciones de su producción, venta, uso, circulación y eliminación.