

---

INVESTIGACIÓN  
PRÁCTICAS CORPORALES CONTEXTUADAS Y LA  
TRANSFORMACIÓN DE LA MODA EN UN RELATO<sup>[1]</sup>



*CONTEXTUAL BODILY PRACTICES AND THE TRANSFORMATION  
OF FASHION INTO A STORY*

---

Milagros Rojo Guiñazú<sup>[2]</sup>  
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina  
mrojoguinazu@comunidad.unne.edu.ar

**Gramma**

vol. XXXVI, núm. 75, 2025  
Universidad del Salvador, Argentina  
ISSN: 1850-0153  
ISSN-E: 1850-0161  
Periodicidad: Bianaual  
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 24 julio 2025  
Aprobación: 15 agosto 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2605582016/>

**Resumen:** En el presente artículo de investigación, se indaga en las representaciones de la indumentaria en la obra de Eduarda Mansilla de García *Recuerdos de viaje* (1882) desde una perspectiva simbólica y discursiva. A partir del concepto de «cuerpos vestidos» (Entwistle, 2002), se analiza cómo la moda funciona como mediadora entre la subjetividad individual y las estructuras sociales, manifestando género, clase, ideología y pertenencia cultural. Lejos de ser un mero ornamento, la vestimenta en el relato viático de Mansilla organiza el tiempo social, marca la transición entre espacios y momentos; a la par, proyecta identidades. En esta experiencia *yankee* de Mansilla, se destaca el rol de su mirada como narradora, entendida como una lente estética y sociológica que interpreta críticamente las formas de vestir en el contexto de la Modernidad. De esta manera, la moda se configura como un relato cargado de sentidos, que participa en la construcción de la subjetividad y en la representación de las transformaciones culturales del siglo XIX.

**Palabras clave:** cuerpos vestidos, moda, relato, prácticas vestimentarias, siglo XIX.

**Abstract:** *This research article investigates the representations of clothing in Eduarda Mansilla de García's work, Recuerdos de viaje (1882), from a symbolic and discursive perspective. Based on the concept of "dressed bodies" (Entwistle, 2002), the article analyzes how fashion functions as a mediator between individual subjectivity and social structures, manifesting gender, class, ideology, and cultural belonging. Far from being a mere ornament, clothing in Mansilla's travel narrative organizes social time, marks the transition between spaces and moments, and simultaneously projects identities. In Mansilla's yankee experience, the role of her gaze as a narrator is highlighted, understood as an aesthetic and sociological lens that critically interprets forms of dress in the context of Modernity. In this way, fashion is configured as a narrative laden with meaning, which participates in the construction of subjectivity and in the representation of the cultural transformations of the 19<sup>th</sup> century.*

**Keywords:** *clothed bodies, fashion, narrative, clothing practices, 19<sup>th</sup> Century.*

«Las ricas tienen los defectos inherentes al medio social en que viven, a esa necesidad de mujer desocupada de emplear sus ocios y de sacrificar a la diosa moda, inflexible minotauro que devora seres humanos, bajo todas las formas» (Mansilla de García, 2011, p. 147)

## INTRODUCCIÓN

En *Recuerdos de viaje*<sup>[3]</sup> (en adelante, *RDV*), la escritora argentina Eduarda Mansilla<sup>[4]</sup> piensa la indumentaria, y todo lo que circula en torno a ella, desde la dialéctica de «cuerpos vestidos» (Entwistle, 2002), que transitan por el espacio social y que muestran formas de comportamiento, costumbres, hábitos, tradiciones y posiciones ideológicas. De este modo, la vestimenta, que puede analizarse pragmáticamente, se redimensiona desde un plano simbólico como la expresión de valores y de marcas culturales<sup>[5]</sup> (Zambrini, 2010).

El devenir de la moda lleva a pensar en el surgimiento de la sociedad moderna en Europa, así como en los cambios sociohistóricos, políticos y culturales que, tal como ha observado la autora a lo largo de su vida, transformaron la esfera social a partir de la llegada de la Modernidad. Por ello, este artículo no se centrará en las indumentarias enunciadas en *RDV* como objetos en sí mismos, sino en los significados que adquieren en el marco del discurso.

## FIGURACIONES DE LA MODA EN LA ESCRITURA DE EDUARDA MANSILLA

Frédéric Monneyron (2006, p. 18) sostiene que la moda surge en Europa en el siglo XIX como reflejo de una sociedad que pone al individuo como eje de la vida. Bienestar y comodidad son premisas iniciales. Tal como plantea Hollander, «las prendas son objetos hechos de tela que transmiten mensajes cuyo poder va más allá que el mensaje que transmiten las prendas en sí mismas» (1978, p. 2).

La moda se trata, desde la visión de Goldwaser Yankelevich (2015), de una práctica ligada a la incorporación de lo novedoso que se opone a la costumbre. La distinción entre repetición conservadora e imitación inesperada implica una serie de criterios que orientan qué elementos del pasado se retoman o se descartan, en función de las exigencias del presente y la proyección hacia un futuro inevitablemente transformado.

Desde esta perspectiva, en *RDV*, Eduarda Mansilla retoma reflexiones sobre la moda que, si bien se inscriben en una tradición de pensamiento europeo asociada al surgimiento de la sociedad moderna, se extienden también hacia las formas de sociabilidad y los valores culturales observados en la Norteamérica del siglo XIX. Las prácticas vestimentarias que describe no pueden pensarse por fuera del entramado sociocultural que las produce, ya que reflejan tanto una estética específica como un modelo de organización social (Laver, 1989). Si bien la escritora no explicita una diferenciación social tajante a través de los atuendos que describe, su relato se inscribe en una perspectiva situada: transcurre en ámbitos propios de los sectores sociales privilegiados a los que ella misma pertenecía —una elite letrada y cosmopolita, formada en códigos culturales europeos y con acceso a circuitos de sociabilidad refinados tanto en América como en Europa— y se concentra en ellos. Desde esa posición, y mediante observaciones sutiles, Mansilla da cuenta de ciertos cambios incipientes en la sociedad decimonónica que comienzan a incidir en las prácticas del vestir. Estas prácticas revelan, a la vez, formas de cohesión interna y mecanismos de diferenciación entre los distintos grupos sociales representados en la obra. En este sentido, la moda se configura como un sistema que simultáneamente exhibe y protege la pertenencia de clase, operando como un lenguaje social codificado que marca distancias simbólicas (Lipovetsky, 1994; Saulquin, 1990).

Un ejemplo significativo de esta articulación entre vestimenta y estructura social se encuentra en el capítulo XIX, donde gestualidad, comportamiento e indumentaria se combinan para construir una imagen acabada de un tipo femenino característico de la sociedad *yankee*. A partir de la valoración de una cualidad denominada *fast*, Mansilla configura un cuerpo vestido cuya apariencia y modos de estar en el mundo condensan los códigos del espacio social estadounidense:

*Fast* es término intraducible y que mucho se usa en Estados Unidos. *Fast* es la muchacha que con frecuencia cambia de traje y de *beau*; *fast* es la que inventa modas estafalarias y *fast* es adjetivo menos encomiástico que despreciativo. Literalmente *fast* es *ligero*; pero, todos sabemos que las Lenguas por lo general son filosóficas y como tal, un tanto misteriosas. (Mansilla, 2011, p. 185)

A partir de este rasgo, Mansilla se detiene en las Miss Duncan para aclarar que no tenían «nada de *fast* en el atavío, [...], todo era modesto y armonioso», lo que derivaba en un *look* «sin *style* o *chic*» (Mansilla, 2011, p. 185). Así, perfila una fisonomía femenina *yankee* que, por su sencillez y provincialismo distinguido, capta particularmente su atención. Atuendo y gestualidad se ensamblan para ofrecer un marco completo de estas figuras que elige destacar:

Lo repito, las Miss Duncan no eran *fast* y en el cuadro sencillo en el cual se movían quedaban primorosamente, con sus *bandós* lacios, sin encrespar, moda favorita de la época, sus vestidos grises sin crinolina ni volados, y sus puños y cuello de hilo lisos también, que se armonizaban perfectamente con su mirar reservado y sus modales fáciles. (Mansilla, 2011, pp. 185-186)

La expresión «moda favorita de la época» introduce un breve análisis de las características puntuales del peinado y de la vestimenta. En los peinados, sobresalen los «bandós lacios, sin encrespar», es decir, cabellera lánguida en las sienes, uno de los sellos distintivos del estilo femenino en el Romanticismo. En cuanto a los trajes, se observa la ausencia de crinolina y de volados, así como puños y cuellos de hilo lisos. Es decir, las mujeres referidas no llevan miriñaque ni armador<sup>[6]</sup>, elementos propios de la moda victoriana del XIX. Se trata, entonces, de telas sencillas, sin capas ni ornamentos, lo que refuerza la sobriedad y reserva.

Desde una perspectiva más amplia, la sociología clásica del siglo XIX entendió la moda como un fenómeno revelador de la lucha social y de la estratificación entre los diversos sectores. Autores como Spencer (1947) y Simmel (1961) señalaron que la moda estaba atravesada por las dinámicas de imitación y diferenciación social. Dichos mecanismos resultaron funcionales para el desarrollo del sistema capitalista al favorecer el consumo (Simmel, 1961). Esta lógica se replicó en distintos contextos del mundo occidental, como en la Argentina, donde la elite porteña constituyó un ejemplo paradigmático de su aplicación.

Algunas perspectivas de análisis de Foucault (2002)<sup>[7]</sup> sobre el disciplinamiento de los cuerpos, retomadas por Zambrini (2010), encuentran un campo de aplicación en la historia de la moda. En este sentido, el corsé femenino<sup>[8]</sup>, ampliamente utilizado en el siglo XIX, constituye un ejemplo elocuente de la manera en que los cuerpos de las mujeres eran moldeados por normas sociales que operaban como dispositivos de control y opresión. El uso de esta prenda no solo configuraba la silueta corporal, sino que también estaba asociado a valores morales que legitimaban ciertas formas de presentación femenina. Así, los cuerpos adquieren significados dentro de un entramado discursivo que los regula y jerarquiza (Zambrini, 2010, p. 138).

En *RDV*, Mansilla ofrece descripciones de diversos estilos femeninos, entre ellos el de las Miss Duncan, y más adelante, el de otras mujeres *yankees*, cuyas particularidades en el vestir revelan distintas formas de regulación corporal. Los trajes femeninos mencionados marcan la silueta mediante el uso del corsé, los miriñaques y los grandes escotes, dispositivos que restringen y modelan el cuerpo según las normas de la época (De Sousa Congosto, 2007).

Además de las prendas estructurales, destaca el uso de una gran variedad de adornos y accesorios en la indumentaria femenina: plumas, moños, flores, capas superpuestas de telas, tocados elaborados, sombreros, zapatos y botas de tacón. En las mujeres *yankees*, por ejemplo, se observa una diferenciación del vestuario según el momento del día, como la «*toilette* de paseo», que excluye el escote, aunque este sea común en el traje de baile europeo. Como puede observarse en la Figura 3, la «*toilette* de paseo» acentúa el recato del cuerpo femenino. A esto se suma el uso intenso del maquillaje, elemento que la autora asocia con la clase social y la edad, marcando una diferencia con respecto a las normas francesas:

La mujer *Yankee* es por lo general más atractiva en *toilette* de paseo, y como lo sabe, evita el escotarse, siempre que es posible. Delgada, muy delgada, generalmente, carece de esa gala escultural que el traje de baile forzosamente revela. Se pinta mucho, con exceso, usa y abusa del colorete más que las Francesas, pues el *maquillage* es exclusivo en Francia a cierto nivel social o a esa edad terrible denominada en todas las lenguas con el adjetivo benévolo, *cierta*. (Mansilla, 2011, p. 135)

Las descripciones de Mansilla enfatizan la importancia de los objetos accesorios —abanicos, guantes, chales, carteras, aros—, que refuerzan una estética femenina asociada con lo ornamental. Según Zambrini (2010), estos elementos no son meramente decorativos, sino que configuran identidades de género en relación con un ideal de feminidad. En esta línea, Corujo Martín (2018) plantea que el accesorio, como objeto situado en la frontera entre el cuerpo y el mundo material, condensa significaciones culturales heterogéneas. Lejos de su carácter periférico, funciona como un dispositivo cultural que establece una relación dialéctica y resignificante entre sujeto y objeto. Desde esta perspectiva, Mansilla construye una relación cuerpo-indumentaria que se manifiesta como una práctica corporal situada, a partir de la cual las identidades se vuelven socialmente legibles.

La diferenciación de géneros en el vestir se articula en *RDV* a través de la descripción de prácticas, estilos y objetos asignados al universo femenino. La lógica del adorno, la regulación de la silueta y el uso de accesorios son signos de un sistema simbólico que organiza las identidades de género. En este sentido, puede pensarse, con Bourdieu (1998), que las prácticas del vestir constituyen *habitus* que reproducen estructuras de poder, mientras que Simone de Beauvoir (1969) ya había advertido que «no se nace mujer, se llega a serlo» en un marco de construcción social que moldea los cuerpos y sus significaciones.

El mundo social que presenta la escritora es aquel en el que el cuerpo femenino es objeto de una constante visibilización y control. Las reglas sobre cuándo y cómo usar ciertas prendas o adornos revelan no solo un orden estético, sino una jerarquía de género que distingue y separa lo masculino de lo femenino, reforzando roles sociales bien definidos.

Una de las características salientes de las modas femeninas representadas en el siglo XIX es el uso de prendas que restringen el movimiento corporal —corsés, miriñaques y crinolinas—, las cuales operan como dispositivos materiales del orden simbólico. Desde una perspectiva que articula los aportes de Foucault y de De Beauvoir, puede leerse en estas prendas una forma de disciplinamiento sobre el cuerpo femenino: lo regulan, lo ornamentan y lo modelan según ideales estéticos que refuerzan su diferencia respecto del cuerpo masculino<sup>[9]</sup>. No obstante, en el texto de Mansilla, estas restricciones no implican una exclusión absoluta del espacio público, sino que se inscriben en una lógica de visibilidad controlada: las mujeres circulan por espacios sociales como bailes, recepciones y galas, donde el vestido se convierte en un vehículo de lucimiento, distinción y emulación. Así, más que señalar una reclusión pasiva, la moda femenina aparece como un sistema complejo que, si bien reproduce jerarquías de género, también habilita formas de actuación social en contextos regulados (Zambrini, 2016; Bourdieu, 1998).

En esta lógica, el campo del diseño textil y de la indumentaria hereda una tradición que históricamente ha privilegiado valores asociados a lo masculino —como la funcionalidad o la neutralidad formal— y ha tendido a desvalorizar prácticas ligadas a lo femenino, asociándolas con la frivolidad o lo superfluo. Sin embargo, tal subordinación no se da únicamente en relación con lo masculino, sino también dentro de un sistema de regulación y reconocimiento intragénero: como la misma Mansilla sugiere en varios pasajes de su obra, las mujeres se visten y adornan no solo (ni principalmente) para atraer la mirada de los hombres, sino para ser vistas, evaluadas o admiradas por otras mujeres. En ese sentido, la moda opera como un dispositivo complejo que organiza jerarquías y legitimidades tanto dentro del campo femenino como en relación con los mandatos patriarcales más amplios. Tal como señala De Beauvoir: «los tacones altos, los corsés<sup>[10]</sup>, miriñaques, verdugados<sup>[11]</sup> y crinolinas<sup>[12]</sup> estaban destinados menos a acentuar el talle del cuerpo femenino que a aumentar su potencia» (De Beauvoir, 1969, p. 83; citado en Moreyra, 2018, p. 514).

Dado que el vestir puede interpretarse como un hecho social y semiótico, en *RDV* las vestimentas y modas se configuran como actos de comunicación de las identidades sociales. Revestimos y adornamos nuestros cuerpos para interactuar con otros en un contexto social más amplio, por ende, lo hacemos de acuerdo con códigos y valores construidos culturalmente respecto de cómo debe ser la apariencia de una persona en el plano social.

Desde una perspectiva fenomenológica, el cuerpo es el lugar desde el cual se experimenta el mundo y, al mismo tiempo, aquello que se ofrece a la mirada ajena (Merleau-Ponty, 1945). Esta doble dimensión perceptiva convierte el atuendo y la corporalidad en medios de expresión significativos de las fisonomías humanas. En *RDV*, Eduarda Mansilla parece poner en juego esta idea al destacar cómo los cuerpos vestidos —incluido el propio— participan en los vínculos sociales y en los circuitos de sociabilidad (Martínez Barreiro, 2004), al tiempo que proyectan imágenes significativas dentro del entramado del relato. Así, la autora no solo centra su atención en el atuendo de los otros, sino que ella misma se inscribe como figura visible en la escena narrada: utiliza las formas del vestir no solo para describir el entorno que observa, sino también como recurso para modelar su propia figura en el texto.

La mirada de los otros puede ser un punto de diferenciación. La Eduarda que desentona por su atavío en ese panorama es la representación de la mirada del otro, que estudia los cuerpos vestidos, las modas y los espacios por donde se mueven las mujeres *yankees*. Las prácticas corporales contextualizadas son objeto de la percepción de los demás en el espacio social, en *RDV* siempre en relación con el contexto estadounidense<sup>[13]</sup>:

Las *ladies* estaban todas, sin excepción, vestidas de baile, salvo que los corpiños eran subidos; pero no les faltaban ni encajes, ni joyas, ni mucho menos flores artificiales en la cabeza... Confieso que sentí cierto malhumor al verme tan modestamente ataviada. (Mansilla, 2011, pp. 166-167)

Reconocemos un estereotipo de estética femenina en la descripción de la autora. Esos «cuerpos vestidos» con trajes de baile, encajes, joyas y adornos son textos de la cultura visual norteamericana. Regina Root (2014) señala que los códigos vestimentarios permiten a autores y a espectadores leer a personas o grupos. Y, de hecho, Eduarda, con su mirada viajera, los lee<sup>[14]</sup>.

La escritura de la moda en *RDV* revela una conciencia aguda del modo en que las prendas de vestir participan en la construcción de identidades. Mansilla no se limita a describir atuendos, sino que señala cómo ciertos elementos del vestir adquieren significados específicos dentro de un sistema simbólico que regula tanto la percepción externa como la autopercepción. En este punto, se entrecruzan la mirada del otro, el juicio social y la construcción reflexiva de una imagen de sí. La ropa no solo comunica; también anticipa y condiciona las interpretaciones que los demás proyectan sobre el cuerpo vestido.

Esta dinámica puede pensarse desde la noción de «performatividad», entendida como el acto reiterado mediante el cual el sujeto encarna una identidad socialmente inteligible a través de gestos, atuendos y conductas. En este sentido, la moda funciona como un lenguaje cuidadosamente orquestado, donde cada prenda despliega sentidos de acuerdo con una lógica cultural. Tal como lo señala Root (2014), retomando a Barthes, el grupo «a la moda» construye su ideología al asignar función y valor a un objeto textil en sí mismo neutro. Este mecanismo es evidente en la percepción que la narradora tiene de sí misma cuando registra el modo en que los otros la miran: «reconozco, por mucho que me duela, que el elemento femenino fijaba en mí esas miradas frías y rápidas que comprendemos desde luego las mujeres y que significan en buen castellano: ¿Quién es este *caché*?» (Mansilla, 2011, p. 167).

La vestimenta se convierte entonces en una estrategia identitaria: lo que se elige, cómo se porta, y cuándo se exhibe, todo remite a una puesta en escena del yo. Así lo expresa Mansilla en un pasaje cargado de autorreflexividad: «pensé en la sencillez de mi traje, que al fin soy *lady*; y casi volví a aplazar la partida para otra ocasión. Pero [...] me planté valerosamente mi sombrero, empuñé el paraguaita [sic], mi inseparable compañero» (Mansilla, 2011, p. 183). En este gesto cotidiano, se evidencia cómo la vestimenta es también una forma de agencia, una herramienta que permite posicionarse en el mundo social desde una identidad negociada y performada.

El sombrero y el paraguaita<sup>[15]</sup> que Mansilla menciona con insistencia no son meros accesorios decorativos, sino extensiones materiales del sujeto que median entre su interioridad y el espacio público. Aunque habitualmente considerados elementos periféricos, estos objetos adquieren en *RDV* un valor simbólico central: protegen, acompañan y permiten a la narradora «salir al mundo», como si facilitaran su inserción en un entorno ajeno y potencialmente hostil. En este gesto, el accesorio se revela como un dispositivo cultural significativo, cargado de sentidos de género y clase, que contribuye a la construcción de una identidad situada.

Desde la perspectiva de Corujo Martín (2018), los objetos como sombreros, paraguas o bolsos funcionan como interfaces entre el cuerpo y la cultura: articulan un vínculo dinámico entre sujeto y objeto, permitiendo resignificaciones recíprocas. En Mansilla, esa relación cobra una dimensión performativa: son precisamente esos elementos los que le otorgan la confianza necesaria para ocupar un lugar en el espacio social. Así, la moda y sus detalles aparentemente menores condensan operaciones complejas de identidad, género y pertenencia.

En línea con lo que propone Goldwaser Yankelevich (2015), la moda puede entenderse como una práctica discursiva que articula no solo concepciones sobre el género —incluidas tanto la feminidad como la masculinidad—, sino también proyecciones políticas y culturales más amplias. En este sentido, *RDV* ofrece una mirada que va más allá de lo anecdótico: a través de la descripción de usos y costumbres en boga, Mansilla ensaya una lectura crítica de los modelos femeninos disponibles en la sociedad estadounidense del siglo XIX, al tiempo que proyecta, de modo más o menos explícito, sus implicancias sobre el incipiente proyecto de nación argentina. Néspolo (2014) sostiene que Eduarda analiza la sociedad *yankee* a fin de cuestionar, de manera mediada, las excelencias del proyecto civilizador vernáculo y sus implicancias industriales. Aunque no siempre explícito, el contraste entre la sofisticación del vestir norteamericano y las costumbres argentinas sugiere una crítica velada al utopismo local: la moda se convierte en un indicador de un modelo de progreso y una sociedad que la elite argentina anhela o debate

Siguiendo a Hallstead (2004), quien analiza cómo los cuerpos femeninos fueron manipulados simbólicamente en función de proyectos políticos masculinos, y a Moreyra (2014), que señala la carga ideológica de la vestimenta como marcador de clase, género y estatus, es posible leer en las elecciones descriptivas de Mansilla un gesto que no dista de ser neutral. Al retratar a las *yankees* —delgadas, excesivamente maquilladas, diferenciadas por la *toilette* de paseo o el vestido de baile—, cabe preguntarse si la narradora busca distanciarse de ese modelo o, por el contrario, si en su relato se insinúa una identificación parcial, una apropiación simbólica de ciertos rasgos modernos.

La ambivalencia en el tono —que oscila entre la ironía, la fascinación y la crítica— sugiere que su mirada no se reduce a una oposición simplista entre lo propio y lo extranjero. Por el contrario, se advierte en su escritura una tensión interna que compromete su posicionamiento como mujer letrada, viajera y observadora de las transformaciones culturales. En este marco, la moda opera como una clave de lectura privilegiada para comprender los modos en que la autora representa y negocia su lugar frente a los discursos de género y nación.

Desde esta perspectiva, advertimos en el enfoque de Mansilla que el uso de la moda y de los adornos, principalmente los femeninos, habilita una valoración positiva de la civilización estadounidense (Hallstead, 2004). Estas representaciones, ya sean escritas o visuales, vehiculizan un mensaje ideológico y revelan las relaciones de poder que se entranan entre el cuerpo, real y simbólico, y las fuerzas discursivas hegemónicas en un momento histórico dado (Entwistle, 2002, p. 21).

En *RDV*, Mansilla da cuenta de una sensibilidad decimonónica que vinculaba estrechamente el «parecer» —la apariencia, el vestido, los modales— con el «ser», es decir, con la esencia moral de la mujer. Este imaginario cultural entendía que una mujer virtuosa debía reflejar su interioridad a través del recato, la sobriedad y la modestia exterior. En este marco, la femineidad se definía por la apariencia: las prácticas del vestir, la gestualidad o incluso la elección de telas y colores funcionaban como signos sociales de clase, educación y virtud. Mansilla, sin embargo, tensa esta relación estereotipada entre cuerpo y carácter. Por un lado, muestra una aguda capacidad de observación sobre el vestir femenino y reconoce en la moda una herramienta de construcción identitaria. Por otro, al situarse a sí misma como narradora reflexiva, culta y viajera, desplaza el sentido común que asocia el cuidado de la apariencia con la superficialidad o el desinterés por lo público (Alonso Benito, 2005). En este sentido, cuestiona la oposición entre ser y parecer: prueba que el gusto por la moda o la estética no impide una actitud crítica y comprometida frente a la cultura, la política y la condición social de la mujer.

Considerada como una forma de interacción social, la moda puede entenderse también como un vehículo de intercambio no verbal, susceptible de múltiples interpretaciones (Knapp, 1992, p. 15), en función de diversos factores, como el perfil de quien lo porta, la ocasión, el lugar, la compañía o el estado de ánimo. En efecto, para nuestra autora las prendas permiten conocer aspectos generales de una persona, su estilo de vida y sus características; tienen la capacidad de transmitir valores y mensajes tanto individuales como colectivos. De allí que la moda funcione como un componente de socialización.

En este sentido, el universo de la moda en *RDV* contribuye a una mejor comprensión de la estructura social norteamericana, sus jerarquías y sus roles. Asimismo, favorece la constitución de identidades, tanto individuales como colectivas: la de las yankees, pero también la de la propia Eduarda. La indumentaria influye, por lo tanto, en la manera en que cada uno se percibe y es percibido; dicho de otro modo, en cómo la autora se ve a sí misma, cómo es vista por las norteamericanas y, en paralelo, cómo puede ser interpretada por sus compatriotas (Sánchez-Contador Uría, 2016).

En la obra reconocemos la irrupción de la moda femenina como parte de los fenómenos decimonónicos y finiseculares<sup>[16]</sup>. Alude a la difusión de la prensa de modas de la mano de las *reporters yankees*. Asimismo, se destaca la proliferación de las grandes tiendas departamentales como nuevo espacio público para la mujer. Estos componentes van delineando los espacios de la ciudad moderna<sup>[17]</sup> y remiten a la incipiente introducción del colectivo femenino en el proyecto de la Modernidad y en el campo cultural e institucional. Se anuncia un leve desprendimiento del modelo patriarcal de «ángel del hogar», para abrir paso al paulatino establecimiento de la «mujer nueva», un paradigma social alternativo que completará su definición a principios del siglo xx. Desde el postulado de que la imagen de la mujer sirve al debate acerca de la construcción de la nación moderna, Mansilla se acopla a la noción de feminización de la moda, frente a lo que Flügel (1964) llama la «gran renuncia masculina» para aludir a la sobriedad de la indumentaria masculina frente a los excesos y recargamientos de la femenina.

Para profundizar en la dimensión filosófico-sociológica de la moda moderna, puede recurrirse a dos textos paradigmáticos que articulan el vestir con los rasgos distintivos de la Modernidad. En *El pintor de la vida moderna* (1863), Charles Baudelaire —precursor en vincular moda y experiencia moderna— interpreta la moda femenina como reflejo cabal de los valores estéticos del momento. Según su planteo, la moda encarna «lo efímero, lo fugitivo y lo contingente», tres rasgos que capturan idóneamente la naturaleza volátil y transitoria de los tiempos modernos. En una línea convergente, Georg Simmel, en *La filosofía de la moda* (1904), concibe la moda como expresión del deseo inagotable de novedad, del impulso por lo desconocido y del dinamismo característico de la vida urbana. En su mirada, las formas cambiantes y fragmentarias del vestir constituyen una manifestación concreta del ritmo y de las tensiones propias de la Modernidad.

A partir de lo expuesto, puede conjeturarse que Mansilla, en *RDV*, valora la moda como una fuerza sociocultural íntimamente ligada a la dinámica de la Modernidad. La insistencia en «estar al día» que observa tanto en las mujeres yankees como en las de su patria materializa, en su escritura, el concepto de «narrativa de futuridad» que impregna la retórica de la Modernidad latinoamericana (Corujo Martín, 2018). En este contexto, la moda —en especial la de origen europeo— contribuye a consolidar una imagen de homogeneización, normalización y unificación sociocultural. Así, en *RDV*, Modernidad y moda se articulan dentro de un modelo que no deja de ser eurocéntrico, etnocéntrico y elitista.

En este marco, la representación de las mujeres norteamericanas pone en escena ciertos rasgos que se presentan como distintivos: bellas, coquetas, a la moda y cubiertas de *bijoux*; el exceso —en las vestimentas y en los adornos— aparece, en sus palabras, como una marca valorada por ellas como símbolo de distinción:

Vestidas con las modas de París, en extremo exageradas, como ocurre siempre en el exterior, resplandecían las Newyorkesas entre tules esponjosos, deslumbrantes de pedrería. En Estados Unidos hay joyas muy bellas, y a pesar de los altísimos precios que por ellas se pagan, las *Yankees* tienen muchas alhajas. Entonces, especialmente, el furor eran *the bijoux*, pues más o menos, según sus medios, todas las reinas de la moda pretendían imitar a la rubia Eugenia, la soberana que más joyas haya tenido en el mundo. (Mansilla, 2011, pp. 178)

Las mujeres americanas tenían adoración por Eugenia<sup>[18]</sup>, adoración compuesta de una mezcla muy humana de envidia y de este pensamiento falaz: «Si Luis Napoleón me hubiera conocido a mí, yo, y no Eugenia, sería hoy Emperatriz» (Mansilla, 2011, pp. 178-179).

Como señala Simmel (1962), la coqueta quiere agradar<sup>[19]</sup>; su deseo de seducir imprime a su conducta un tono particular que la lleva a emplear múltiples recursos, desde sutiles estímulos espirituales hasta las manifestaciones más explícitas. En *RDV*, la moda —como rasgo de civilización que, según Néspolo (2014), subraya la belleza femenina— y la coquetería se configuran como componentes clave en la construcción de ciertas identidades. Mansilla los modula con atención, especialmente al subrayar las miradas evaluativas entre mujeres, que acceden a la moda no tanto para agradar al público masculino como para competir o medirse entre sí.

Este mecanismo aparece retratado en diversas escenas del relato. Durante un viaje en barco, observa lo siguiente: «Un grupo de niñas engalanadas, que durante la travesía nos habían divertido mucho con su charla incesante e inofensiva coquetería, recibió sobre la cubierta a los recién llegados» (Mansilla, 2011, p. 48). Y en una visita escolar: «Chiquillas había en *the school* que revelaban ya una disposición marcada para esa coquetería sui generis que Sardou ha pintado con maestría» (Mansilla, 2011, p. 174).

Las niñas, con su «inofensiva coquetería»; las muchachas, «tan coquetas, tan provocantes»; todas son objeto de una mirada viajera que, al mismo tiempo que describe, califica. La obra traza una diferenciación generacional que resulta clave para la configuración de estos sujetos femeninos. Lojo (2011) ha señalado cómo Mansilla percibe con extrañeza la presencia de niñas vestidas como adultas, lo que implica una coquetería que desborda los límites etarios esperados. Si bien no se trata de una sexualización de las infancias, estas descripciones dan cuenta de ciertas prácticas del vestir propias del universo *yankee*, que llaman la atención de la narradora y contribuyen a la construcción de una otredad femenina moderna, precoz y, en cierto modo, artificiosa.

En línea con lo expuesto, reconocemos que, en *RDV*, la moda es un espectáculo y un sistema semiótico (Hallstead y Root, 2016). Los intelectuales y escritores argentinos del XIX exponen que este juego perturba el orden cultural (Hallstead y Root, 2016). El consumo aparece, en *RDV*, como un marcador privilegiado de la identidad de clase. En este relato donde la moda funciona como hilo conductor, la coquetería y la belleza se erigen en atributos indispensables para configurar una imagen femenina dotada de particularidades significativas.

Parafraseando a Francine Masiello (2022), cabe preguntarse lo siguiente: ¿cómo se narra la historia de una nación cuando quien la recuerda es una mujer? En su memorial de viaje, Eduarda incorpora plenamente la cultura material de su tiempo: vestidos, telas, corsés, cremas y cosméticos. Aquello que visten las *yankees* —y que ella misma porta— constituye la forma en que el sensorio femenino entra en contacto con un momento cultural atravesado por los signos de la Modernidad. El cuerpo siente, percibe y, desde allí, ensaya un discurso que se articula a partir de los datos materiales de la experiencia cotidiana (Masiello, 2022). Como sugiere Peter Gay (1984), el siglo XIX puede leerse como una «batalla de percepciones»; Mansilla lo registra con una aguda intensidad sensorial:

El lujo me envolvió en sus efluvios cálidos y penetrantes, la atmósfera mezclada de perfumes artificiales naturales, oprimió mi respiración; la luz despiadada del gas, en toda su fuerza, me produjo el deslumbramiento vertiginoso que las ondas sonoras de la música danzante parecen acrecentar y mis nervios adquirieron esa tensión especial que podría denominarse la neurosis de las fiestas y que no carece de cierto *mordente* penoso. (Mansilla, 2011, p. 177)

Este pasaje condensa una experiencia típicamente moderna: la mujer que observa se deja afectar, se siente desbordada por la espectacularidad del entorno. Pero ese deslumbramiento no está exento de fisuras. La mirada de Mansilla oscila entre la fascinación por el ritmo vertiginoso del consumo y la incomodidad que le genera esa lógica espectacularizada. El lujo la envuelve, pero también la oprime; la modernidad la atrae, pero a la vez la fatiga. En esa tensión se inscribe su escritura, donde el cuerpo deviene punto de contacto, pero también de resistencia, frente a un mundo en transformación.

Este pasaje condensa una experiencia típicamente moderna: la mujer que observa se deja afectar, se siente desbordada por la espectacularidad del entorno. Pero ese deslumbramiento no está exento de fisuras. La mirada de Mansilla oscila entre la fascinación por el ritmo vertiginoso del consumo y la incomodidad que le genera esa lógica espectacularizada. El lujo la envuelve, pero también la oprime; la modernidad la atrae, pero a la vez la fatiga. En esa tensión se inscribe su escritura, donde el cuerpo deviene punto de contacto, pero también de resistencia, frente a un mundo en transformación.

La forma en que las mujeres se ven a sí mismas —y son vistas— constituye un elemento esencial para pensar en la construcción de perfiles identitarios. Como señala Berger (1972), el acto de verse implica tanto una interiorización de la mirada ajena como un modo de autopercepción. En Mansilla, la coquetería se revela como una forma de estar en el mundo, un gesto social que no solo apunta a agradar, sino también a automodelar una imagen personal y colectiva.

En este sentido, resulta significativa la descripción que ofrece de su atuendo en el baile en honor de los príncipes de Orleans, celebrado por el banquero Phelps —magnate de la Quinta Avenida—: «en traje voluminoso y complicado de baile, con ligeros zapatitos de raso, elevados sobre tacos» (Mansilla, 2011, p. 175). El detalle de los zapatos, más allá de su aparente minucia, adquiere un valor revelador. Como indica Saca Llamba (2019), los accesorios son fundamentales en la composición del vestuario, ya que modulan el sentido que se transmite con cada prenda. En el universo descrito por Mansilla, la moda de las *yankees*, junto con sus accesorios y peinados, se distinguen por la exuberancia, la demasía y lo pomposo:

Mi sorpresa, al ver llegar a esas elegantes a la mesa del almuerzo, cubiertas de joyas, no tuvo límites. Medallones, zarcillos, brazaletes, cadenas, relojes, anillos relucientes, nada les faltaba, finos o falsos, alternando los brillantes, con los diamantes de Alaska que no son sino vidrio preparado, según tengo entendido y no engañan a nadie. (Mansilla, 2011, p. 124)

Estos elementos, lejos de ser anecdóticos, forman parte de un entramado simbólico que articula el gusto, la clase y el género. La mirada de Mansilla —precisa, irónica, a veces admirada y otras, crítica— da cuenta de una sensibilidad moderna que percibe en la moda un lenguaje complejo, hecho tanto de signos visibles como de tensiones culturales invisibles.

El cuadro sintético que ofrece de las mujeres norteamericanas se condensa en una imagen recurrente: «cubiertas de joyas». En esta descripción se advierte cómo los accesorios no son meros complementos, sino vehículos de sentido. Siguiendo a Corujo Martín (2018), podría pensarse que el sujeto enunciador negocia allí prácticas identitarias a través del adorno, revelando hasta qué punto la fisonomía femenina está atravesada por lo material. Así, la moda opera como superficie de inscripción de una subjetividad en diálogo con su entorno.

En el complejo posicionamiento que la autora asume frente a la moda *yankee*, se desliza una sospecha persistente: tras la alternancia armónica de colores y texturas, subyace un imperativo de consumo que el capitalismo consolida como mandato (Néspolo, 2014). Pensar el vestir, como práctica social y corporal contextualizada, exige atender tanto a sus dimensiones discursivas como a sus implicaciones representacionales. En efecto, el cuerpo vestido no se sustrae a las relaciones de poder: por el contrario, se encuentra atrapado en ellas. Comprender este fenómeno supone captar la dialéctica constante entre el cuerpo y el yo, entre exterioridad e interioridad, entre lo socialmente exigido y lo subjetivamente apropiado.

En *RDV*, los cuerpos femeninos de las *yankees* no solo se visten: performan. Hay una pose (Molloy, 2012), un gesto que se reitera como exceso. Estas fisonomías necesitan «performatizarse» ante los otros para consolidar su identidad social (Baldasarre, 2021)<sup>[21]</sup>, lo cual hace de la vestimenta un ritual de afirmación pública. La moda, como legítimo territorio de lo femenino, se convierte, a lo largo del siglo XIX, en un campo normativo que impone su marca tanto en el cuerpo propio como en el de las otras (Baldasarre, 2021).

Profundizar en la diada moda-femineidad permite observar la fuerza reguladora que adquiere esta relación. Las mujeres porteñas —coquetas, elegantes, atentas al vestir— participaban también de este juego de ver y dejarse ver, en el que la mirada propia y la ajena se entraman con igual peso (Baldasarre, 2021, p. 259). En ciertos pasajes de *RDV*, Mansilla centra la atención precisamente en la vestimenta como signo de distinción y marcador del estatus social de las *yankees* (Baldasarre, 2021), sin que pasen desapercibidos los espacios que enmarcan dichas *performances*: hoteles, barcos, escuelas, salones de baile.

Estos escenarios no son neutros. La autora los presenta como plataformas bidimensionales, en términos de Lotman (1979), donde se configura una tensión entre el yo femenino y un ellos que representa lo otro cultural. Así, la identidad aparece como una instancia individual que, sin embargo, se construye a partir del contraste con la alteridad. El sujeto de la enunciación (Mansilla) se diferencia de las *yankees*, pero al mismo tiempo necesita de su reconocimiento. Su voz contiene elementos de lo socialmente compartido, por eso establece un vínculo con sus lectoras rioplatenses, a quienes interpela como semejantes. Desde esa perspectiva, se siente parte de un grupo al que reconoce como propio, en oposición a las norteamericanas, que operan como figuras de contraste.

En definitiva, el vínculo entre moda y cultura se constituye como el mecanismo a través del cual Mansilla configura lo que Barthes (1978) denomina «el efecto de la moda»: no una simple descripción de atuendos, sino la creación misma de la moda como fenómeno social y discursivo (Nelson Best, 2019).

Tal como hemos analizado, Eduarda expone que la versión estadounidense de *the lady* respondía al modelo de lo deseable: era hermosa, pero también valoraba el confort y la conveniencia. En esta caracterización se advierte una transformación en las formas de entender la femineidad, que empieza a definirse no solo por el aspecto, sino por las prácticas de consumo. En efecto, Mansilla señala cómo la moda adquiere un peso creciente en la configuración de las identidades de género. Según John Harvey (1995), dentro de las nuevas clases medias, el hombre vestido de negro encarnaba la productividad económica y la fuerza, tanto física como

intelectual; en contraste, la mujer preocupada por la moda representaba lo emocional, lo ocioso y, por tanto, lo excluido del poder. En esta lógica, el consumo femenino aparece como rasgo distintivo, y se vincula estrechamente con una femineidad ritualizada y normada (Nelson Best, 2019). La propia Mansilla lo sintetiza con mordaz lucidez: «Las ricas tienen los defectos inherentes al medio social en que viven, a esa necesidad de mujer desocupada de emplear sus ocios y de sacrificar a la diosa moda, inflexible minotauro que devora seres humanos, bajo todas las formas» (Mansilla, 2011, p. 147).

La mirada que ofrece sobre las prácticas vestimentarias *yankees* permite apreciar cómo, al ser traducida a la escritura, la moda se convierte en un objeto cultural autónomo (Barthes, 1978). En *RDV*, la moda no funciona como mero decorado del relato, sino como un operador ideológico que estructura la mirada de la autora y permite el despliegue de una narrativa moderna de sí. Entre la seducción del lujo y la incomodidad ante la ostentación, Mansilla construye una autorrepresentación atravesada por los códigos de vestir, las percepciones del cuerpo y la performatividad femenina en el espacio público. La moda, en este sentido, se transforma en una lente para leer no solo a las otras, sino también para ensayar una subjetividad que se piensa a sí misma en diálogo con los debates de su época: la condición de la mujer, las tensiones entre lo público y lo privado, y los ideales civilizatorios vinculados a la construcción de la nación. Al contrastar la elegancia estadounidense con las costumbres locales, Mansilla proyecta un modelo de refinamiento y modernidad que, implícitamente, interroga los modos en que se configura lo nacional desde una perspectiva femenina, cosmopolita y letrada.

#### CONCLUSIÓN

En *RDV*, la moda y el vestir mantienen una estrecha relación con las identidades femeninas que se presentan. Las prendas no operan únicamente como ornamentos, sino como dispositivos que regulan el tiempo social: marcan el paso de un momento del día a otro y ordenan el tránsito de lo íntimo a lo público, de lo informal a lo formal, de lo diurno a lo nocturno (Steele, 2017). Los atuendos que Mansilla describe cumplen una función temporal y social precisa, acompañando las convenciones que estructuran el ritmo cotidiano en los espacios urbanos modernos. Así, el vestir no solo refleja una identidad, sino que la produce y la ancla en un tiempo y un lugar específicos, haciendo del cuerpo vestido una inscripción visible de los discursos que lo atraviesan.

Al mismo tiempo, las vestimentas que Eduarda elige destacar actúan como una forma de expresión de la subjetividad. El cuerpo vestido, tanto el propio como el ajeno, comunica pertenencia, distinción, género, clase y posición. Los elementos del decorado corporal —vestidos, tocados, guantes, accesorios— operan como artefactos culturales que median entre la individualidad y las estructuras sociales. La ropa deja de ser un simple recubrimiento para convertirse en un vehículo de representación simbólica: lo que se porta sobre el cuerpo revela elecciones estéticas y posicionamientos ideológicos. En este sentido, el vestir es un lenguaje codificado que proyecta identidades y construye sentido.

El «ojo *chic*» de Mansilla, como lo denomina Sosa (2022), opera como una lente estética y sociológica que examina lo visible, selecciona lo relevante y delata la sensibilidad cultural de la narradora-autora. Este ojo no es ingenuo: observa con agudeza y con juicio, ejerce una forma de vigilancia cultural que evalúa, clasifica y reacciona frente a las formas de la moda y sus implicancias simbólicas. Así, la moda en *RDV* no es solo un fondo decorativo, sino una superficie cargada de significados, un campo en el que se cruzan afectos, estructuras de género y relatos de época. La mirada de Mansilla, profundamente estética, se despliega como una herramienta crítica: describe, se deja afectar, pero también interpreta. Y en esa operación se pone en juego no solo la representación de las mujeres *yankees*, sino también la autoconstrucción de la narradora como sujeto moderno, consciente de su posición y de su gesto escritural.

## REFERENCIAS

- Alonso Benito, L. E. (2005). *La era del consumo*. Siglo xxi.
- Baldasarre, M. I. (2021). *Bien vestidos. Una historia visual de la moda en Buenos Aires 1870-1914*. Ampersand.
- Barthes, R. (1978). *El sistema de la moda*. Editorial Gustavo Gili.
- Baudelaire, C. (1863). *The painter of modern life and other essays*. Phaidon Press.
- Beauvoir, S. de (1969). *El segundo sexo*. Aguilar.
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1998). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo xxi.
- Corujo Martín, I. (2018). *Accesorios de moda femenina: género, modernidad e identidad nacional en el siglo xix Ibérico y Latinoamericano*. [Tesis de doctorado, Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Georgetown University]. ProQuest. [https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/1051978/CorujoMartin\\_georgetown\\_0076D\\_14084.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/1051978/CorujoMartin_georgetown_0076D_14084.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Cosgrave, B. (2005). *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Gustavo Gili.
- Edwards, L. (2017). *How to read a dress: A guide to changing fashion from the 16th to the 20th Century*. Bloomsbury Publishing.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós.
- Flügel, J. C. (1964). *Psicología del vestido*. Paidós.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Siglo xxi.
- García-Mansilla, D. (1950). *Visto, oído y recordado*. Guillermo Kraft Limitada.
- Gay, P. (1984). *Education of the Senses. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*. W W Norton & Co Inc.
- Goldwasser Yankelevich, N. (2015). La moda y sus figuras de mujer: tópicos para leer a Domingo Sarmiento en momentos fundacionales de la nación en Argentina. *Revista Civilizar, Ciencias Sociales y Humanas*, 15(29), 59-72. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1657-89532015000200005](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-89532015000200005)
- Hallstead, S. (2004). Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional. *Revista Iberoamericana*, lxx(206), 53-69. [https://www.academia.edu/9711233/Pol%C3%ADticas\\_vestimentarias\\_sarmientinas\\_tempranos\\_ensayos\\_sobre\\_la\\_moda\\_y\\_el\\_buen\\_vestir\\_nacional](https://www.academia.edu/9711233/Pol%C3%ADticas_vestimentarias_sarmientinas_tempranos_ensayos_sobre_la_moda_y_el_buen_vestir_nacional)
- Hallstead, S. y Root, R. (Comps.). (2016). *Pasado de moda. Expresiones culturales y consumo en la Argentina*. Ampersand.
- Harvey, J. (1995). *Men in black*. Reaktion.
- Hollander, A. (1978). *Seeing through Clothes*. Viking Press.
- Knapp, M. (1992). *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*. Paidós.
- Laver, J. (1989). *Breve historia del traje y la moda*. Cátedra.
- Lipovetsky, P. (1994). *El imperio de lo efímero*. Anagrama.

- Lojo, M. R. (2007). Eduarda Mansilla, la traducción rebelde. *Feminaria*, (30/31), 97-99. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/eduarda-mansilla-la-traduccion-rebelde/html/e7472ac4-4d81-4d6d-9dbf-4e23439cf804\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/eduarda-mansilla-la-traduccion-rebelde/html/e7472ac4-4d81-4d6d-9dbf-4e23439cf804_2.html)
- Lojo, M. R. (2011). Eduarda Mansilla: entre la barbarie yankee y la utopía de la mujer profesional. En E. García de Mansilla, *Recuerdos de viaje* (pp. 11-379). Buena Vista Editores.
- Lotman, I. (1979). *Semiótica de la cultura*. Cátedra.
- Lugones, L. (1905). *Los crepúsculos del jardín*. Centro Editor de América Latina.
- Mansilla de García, E. (2011). *Recuerdos de viaje* (1882). Buena Vista Editores.
- Martínez Barreiro, A. (2004). La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas. *Papers. Revista de Sociología*, (73), 127-152. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v73n0.1111>
- Masiello, F. (2002). Memoria de archivo. En L. Arnés, N. Domínguez y M. J. Punte (Dir.), G. Batticuore y M. Vicens (Coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. Mujeres en revolución. Otros comienzos* (pp. 929-942). Edivim.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
- Molina, H. B. (2011). Introducción. En E. García de Mansilla, *Cuentos* (1880) (pp. 9-88). Corregidor.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia editora.
- Monneyron, F. (2006). *50 respuestas sobre moda*. GC.
- Moreyra, C. (2014). La ropa, lo masculino y lo civilizado. La vestimenta de los hombres en Córdoba (Argentina), Siglo xix. *Temas Americanistas*, (33), 88-112. [https://www.academia.edu/10116457/La\\_ropa\\_lo\\_masculino\\_y\\_lo\\_civilizado\\_La\\_vestimenta\\_de\\_los\\_hombres\\_en\\_C%C3%B3rdoba\\_Argentina\\_siglo\\_XIX](https://www.academia.edu/10116457/La_ropa_lo_masculino_y_lo_civilizado_La_vestimenta_de_los_hombres_en_C%C3%B3rdoba_Argentina_siglo_XIX)
- Moreyra, C. (2018). Cuerpos vestidos. Indumentaria femenina en Córdoba (Argentina) siglo xix. *Arenal, Revista de Historia de las Mujeres*, 25(2), 501-527. [https://www.academia.edu/38149277/Cuerpos\\_vestidos\\_Indumentaria\\_femenina\\_en\\_C%C3%B3rdoba\\_Argentina\\_siglo\\_XIX](https://www.academia.edu/38149277/Cuerpos_vestidos_Indumentaria_femenina_en_C%C3%B3rdoba_Argentina_siglo_XIX)
- Nelson Best, K. (2019). *El estilo entre líneas. Una historia del periodismo de moda*. Ampersand.
- Néspolo, J. (2014). Eduarda Mansilla: modernidad y moda. *Oltreoceano*, 8(12), 65-79. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28791>
- Néspolo, J. (2015). Ficciones precursoras de Eduarda Mansilla. En E. Mansilla de García, *Creaciones* (1883) (pp. 9-76). Corregidor.
- Root, R. A. (2014). *Vestir la Nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Edhasa.
- Saca Llamba, V. A. (2019). Accesorios de moda: entre la deconstrucción y la identidad [Trabajo final de grado]. Universidad Técnica de Ambato.
- Sánchez-Contador Uría, A. (2016). La identidad a través de la moda. *Revista de Humanidades*, (29), 131-152. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5659421>
- Saulquin, S. (1990). *La moda en la Argentina*. Emecé.

Simmel, G. (1961). *Cultura femenina y otros ensayos*. Espasa Calpe Mexicana.

Simmel, G. (2008). *De la esencia de la cultura*. Prometeo.

Sosa, C. H. (2022). Let's go to Yankeeland! Eduarda Mansilla y sus *Recuerdos de viaje* (1882): una mirada disonante en el 80 argentino. *El hilo de la fábula*, 20(23). <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/210822>

Sousa Congosto, F. de (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. ISTMO.

Spencer, H. (1947). *Principios de Sociología*. Saturnino Calleja.

Steele, V. (2017). *Fashion Theory. Hacia una teoría cultural de la moda*. Ampersand.

Zambrini, L. (2010). Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. *Nomadias*, (11). <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15158>

Zambrini, L. (2016). De diseñadoras, diseñadores y diseños. Reflexiones desde una perspectiva de género. *Revista Iconofacto*, (11), 100-110. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/85284>

## FIGURAS

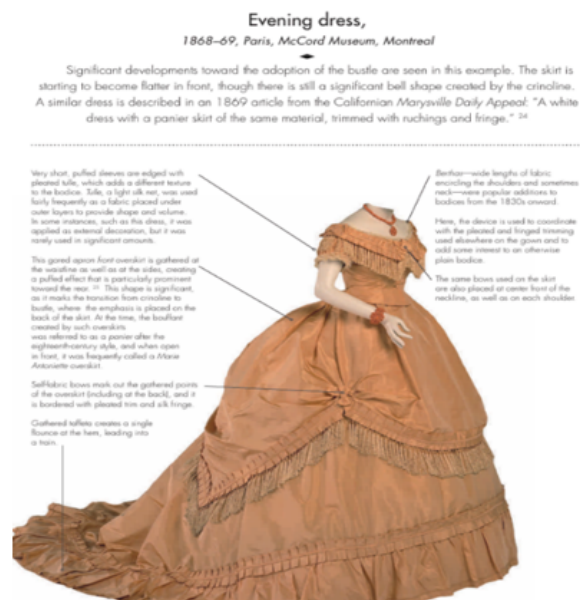


Figura 1

Figuras 1

*Nota.* Vestido de tarde de tafeta de seda (c. 1876, Australia)<sup>[22]</sup>; Vestido de noche (1868-69, Paris)<sup>[23]</sup>.



Figura 2

Figura 2

*Nota.* De izquierda a derecha: El miriñaque de 1838, 1862 y 1863 en *La Moda Elegante* (1868)<sup>[24]</sup>; el Corsé. *La Moda Elegante* (1865); Briales con verdugados cosidos a la falda. H. 1470-1480<sup>[26]</sup>; Crinolina de jaula, Inglaterra (c. 1865)<sup>[27]</sup>.

## Silk taffeta promenade dress, 1870, American, Los Angeles County Museum of Art

This was a period in which clothing modification for sports started to become more widely seen. This first image analysis of the chapter is an example of the very small changes that were permitted for active wear: in this case, the absence of any kind of train—an unusual sight at the start of the 1870s.



Figura 3

### Figura 3

Nota. Ejemplo de «Toillete de paseo» de tafeta de seda (1870)<sup>[28]</sup>

## NOTAS

- [1] Este artículo es una adaptación de un segmento correspondiente al capítulo 1, apartado 2, “*Self-fashioning* y automodelaje en *Recuerdos de viaje*”, de la tesis doctoral titulada *La construcción de la imagen femenina a través del discurso de Eduarda Mansilla* en *Recuerdos de viaje* y en *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. La tesis fue defendida en octubre de 2024, bajo la dirección de María Amelia Arancet Ruda (UCA-CONICET), en el marco del Doctorado en Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA).
- [2] Profesora y licenciada en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Doctora en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina (UCA). Contacto: mrojoguinazu@comunidad.unne.edu.ar
- [3] En 1882 se publica en formato de libro, por primera vez, *Recuerdos de viaje*. Sin embargo, la autora realiza entregas preliminares de artículos periodísticos en *El Nacional*.
- [4] Eduarda Damasia García ha sido una mujer de múltiples talentos; fue escritora, periodista, dramaturga, primera autora del género infantil en la Argentina, cantante y compositora musical. Nació el 11 de diciembre de 1834 en Buenos Aires. El 20 de diciembre de 1892, después de una no muy larga vida viajera (Lojo, 2007), fallece a los cincuenta y ocho años en su ciudad natal a causa de una enfermedad cardíaca. Sus restos se encuentran en el panteón familiar del Cementerio de la Recoleta (Buenos Aires) (Molina, 2011).
- [5] Ver Figura 1.
- [6] Miriñaque, crinolina y armador son términos que aluden a una forma de falda amplia que se usaba debajo de la ropa. Ver Figura 2.
- [7] Foucault no relaciona su teoría con la moda y las prácticas del vestir.
- [8] El corsé fue una prenda que se utilizaba para estilizar y moldear la figura femenina. Ver Figura 2.
- [9] Laura Zambrini (2016, p. 103) complementa esta idea acerca de lo femenino y lo masculino al destacar que tareas tales como la costura, la confección, el tejido y el bordado, entre otras, son actividades que mayoritariamente han sido relacionadas con el universo femenino. De hecho, estas prácticas fueron consideradas durante mucho tiempo atributos morales necesarios de toda buena esposa, madre y ama de casa.
- [10] Si bien el corsé se usaba desde el siglo xvi, fue modificándose su desarrollo. Ya en el siglo xviii se había convertido en una pieza de arte, a pesar de que «bajo una seductora apariencia, se escondía un verdadero instrumento de tortura. Las ballenas rígidas de los corsés se forraban con áspero algodón natural. A pesar de ser causantes de múltiples daños (esquirlas, lesiones de hígado o desplazamiento de costillas) [...]. También se consideraban un símbolo de posición social: su uso impedía a las mujeres hacer esfuerzos excesivos e indicaba que eran miembros de una clase ociosa. Los corsés se hacían de raso, sedas bordadas y sedas brocadas. Las mujeres trabajadoras llevaban un corselete de cordones» (Cosgrave, Bronwym, 2005, p. 183). Las mujeres no se librarán del corsé hasta iniciado el siglo xx. Dos importantísimos modistos, Paul Poiret y Madeleine Vionnet, cada uno por su parte, se adjudican ese mérito (Cosgrave, Bronwym, 2005, p. 220).

- [11] El verdugado era un tipo de saya de la indumentaria femenina cortesana que se usó a partir del siglo xvi. Estaba formado por un armazón de alambres de madera o ballenas, o de aros forrados y cosidos por su parte externa, creando un cuerpo cónico. Ver Figura 2.
- [12] Ver Figura 2.
- [13] La sociología orientada a los estudios del vestir ha incorporado las categorías fenomenológicas de tiempo y espacio, precisamente para visualizar cómo la experiencia de cuidar y presentar el cuerpo está social, espacial y temporalmente constituida (Entwistle, 2002; Martínez Barreiro, 2004).
- [14] Regina Root (2014) indica que los estilos singulares revelan las tensiones de la transición política y muestran que las operaciones de la cultura, la ciudadanía y el cambio social estarían ligadas con la indumentaria.
- [15] Destacamos el uso de estos dos diminutivos en el fragmento, puesto que revelan un rasgo escriturario de la autora, aunque se haga evidente con mayor intensidad en los relatos que forman parte del álbum *Creaciones* (1883). Néspolo sostiene que «la obsesión miniaturizante de Eduarda, evidenciada en el uso aberrante de diminutivos y en la exploración de todas las figuraciones de lo menor, recoloca los conflictos inherentes del ámbito cultural y societario en su matriz lúdica y balsámica. Eduarda escribe como quien juega, danza, vibra y cotillea. Fragmenta, tergiversa, miniaturiza el pasado y el presente, para seguir solo el capricho de su Fantasía que, en su caso, es otra dimensión gozosa de lo Real» (2015, pp. 61-62).
- [16] Corujo Martín (2018) explora las intersecciones entre moda, cultura material y género. Aprecia que los estudios de moda se caracterizan por incorporar disciplinas heterogéneas (historia, filosofía, antropología, estudios culturales, estudios de género, estudios de medios de comunicación), lo que deriva en concebir la moda como un campo interdisciplinario, polifacético y global. Por ello, este trabajo nos concede enfatizar la importancia sociocultural, estética y política del accesorio, es decir, un objeto material que puede convertirse en la base de una lectura mucho más amplia.
- [17] Por ejemplo, la película *La edad de la inocencia* (1993), de Martin Scorsese, se basa en la novela homónima, de 1920, de la escritora norteamericana Edith Wharton. En este filme se exhibe lo que Eduarda Mansilla alude como «la historia de la vida privada» de Nueva York en 1870. La obra de Edith Wharton se publica en la revista *Pictorial Review* entre julio y octubre de 1920. Posteriormente, sale en forma de libro de la mano de Appleton and Co., tanto en Nueva York como en Londres. Resulta sugestivo que Eduarda destaque su visita a esta librería, Appleton and Co., durante sus estadías en el país del norte. En la película de Scorsese, hay una atenta mirada focalizada en los atuendos y en los accesorios de los personajes, en particular los femeninos. Vestidos de baile, de teatro, de eventos sociales diurnos y nocturnos, de paseos. Sobresale la atención puesta en los vestidos, las alhajas, los guantes, los peinados, los escotes y los vestidos con Berta. Esto guarda estrecha vinculación visual con las prácticas vestimentarias descritas por Mansilla en *RDV*.
- [18] En *Visto, oído y recordado*, García-Mansilla recupera el episodio en el que Eduarda conoce a la emperatriz, Eugenia de Montijo, y que transcribimos aquí por su valor: «Cuando mi madre fue presentada a Eugenia de Montijo por el introductor de embajadores —quien casualmente había desempeñado el cargo de secretario de la legación en Francia en tiempos de Rozas, las señoras del Cuerpo Diplomático recientemente incorporadas, con el fin de saludar a la soberana, avanzaban hacia Eugenia en dos filas paralelas. La hija, entonces soltera, del ministro Balcarce, Pepita, pasó primero, y el introductor anunció en esta forma: —La señorita Balcarce, hija del ministro de la Confederación Argentina. Tocóle seguidamente el turno a mi madre, pero Mr. Feuillet des Conches, al nombrarla agregó: —Es hija del general Mansilla. La emperatriz, sonriendo, le tomó

entonces ambas manos y le dijo: —¡Eduardita! Por favor, escriba a su padre de usted, para decirle que desde que se ha marchado, no nos divertimos en las Tullerías. Después de aquello, el matrimonio recibía invitaciones para todas las fiestas íntimas de palacio, pero entiendo que, a mi padre, hombre austero y discreto, aun cuando fuese sonriente y de genio afable, no le gustaba para su joven esposa un medio tan descocadamente frívolo como lo era el de la corte» (1950, pp. 63-64).

- [19] Leopoldo Lugones, en el poemario *Los crepúsculos del jardín* (1905), escribe un poema que nos parece muy significativo: «A tus imperfecciones». A continuación, transcribimos un breve fragmento: «Amada mía, sé imperfecta / a despecho del canon adusto, / y evita en la maceta de tu buen gusto / la terca rigidez de la línea recta. / En tu valiosa calidad de pepita / hay una pompa de imperio, / y en tus ojos de romántico misterio / todo el furtivo encanto de una cita. / Más no fueron Julieta y Margarita / en su jardín y en su cementerio. / Sin tus moños, tus papillotas, / tus ballenas, tus festones, / la crespita futilidad de tus capotas, / adorables pruebas de tus imperfecciones: / tu cuerpo, a tan dulce tiranía sumiso, / diera a tu gracia exótica de pavana, / la insipidez un tanto provinciana / de Eva en el Paraíso...” (Lugones, 1905, p. 43). En este mismo poemario, encontramos otro poema muy oportuno, «La coqueta».
- [20] «Los accesorios son el complemento de un atuendo que se los utiliza para proteger, ocultar, como un símbolo de identificación o en ayuda al usuario a ordenar y transportar objetos útiles en su diario vivir. Uno de los más usuales en las mujeres son los bolsos por la facilidad de su uso y la comodidad en la propietaria, en un inicio se los utilizaba para llevar labores de costura y uno que otro artículo, pero con el paso del tiempo y dado que la moda evoluciona su función no se ha visto afectada, pero sí el diseño de esta» (Saca Llamba, 2019, p. 1).
- [21] Este vestirse para sí y para los demás como *performance* nos permite observar esos actos como parte del proceso de construcción identitaria (Baldassarre, 2021).
- [22] Powerhouse Museum, Sydney. Fuente: Edwards, Lydia, 2017, p. 103.
- [23] McCord Museum, Montreal. Fuente: Edwards, Lydia, 2017, p. 90.
- [24] Fuente: <https://historiadeltraje.blogspot.com/search/label/26>
- [25] Fuente: <https://historiadeltraje.blogspot.com/search/label/26>
- [26] El festín de Herodes, Pedro García de Benabarre, Barcelona, ©Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona. Fuente: <https://opusincertumhispanicus.blogspot.com/>
- [27] Los Angeles County, Museum of Art. Fuente: Edwards, 2017, p. 83.
- [28] Los Angeles County Museum of Art. Fuente: Edwards, Lydia, 2017, p. 100.

## AmeliCA

### Disponible en:

<https://portal.amelica.org/amei/amei/journal/260/2605582016/2605582016.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en [portal.amelica.org](http://portal.amelica.org)

AmeliCA  
Ciencia Abierta para el Bien Común

Milagros Rojo Guiñazú[2]

PRÁCTICAS CORPORALES CONTEXTUADAS Y LA  
TRANSFORMACIÓN DE LA MODA EN UN RELATO<sup>[1]</sup>  
*CONTEXTUAL BODILY PRACTICES AND THE TRANSFORMATION OF  
FASHION INTO A STORY*

*Gamma*

vol. XXXVI, núm. 75, 2025

Universidad del Salvador, Argentina

[revista.gramma@usal.edu.ar](mailto:revista.gramma@usal.edu.ar)

**ISSN:** 1850-0153

**ISSN-E:** 1850-0161