

Modistas



Modistas

© Lorena Pérez, 2026

Derechos exclusivos mundiales de edición en todas las lenguas

© Grupo ILHSA S. A. para su sello Editorial El Ateneo, 2026

Patagones 2463 - (C1282ACA) Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 4943-8200

editorial@elateneo.com - www.editorialelateneo.com.ar

Dirección editorial: Marcela Luza

Gerencia editorial: Marina von der Pahlen

Edición: Magalí Corraró

Edición interna: Juliana Palermo

Producción: Pablo Gauna

Coordinación de diseño: Marianela Acuña

Armado de interior: Claudia Solari

1ª edición: agosto 2026

ISBN 978-950-02-1806-1

Impreso en Arcángel Maggio – División Libros,
Lafayette 1695, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en agosto de 2026.

Tirada: 3000 ejemplares

Libro de edición argentina.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Pérez, Lorena

Modistas / Lorena Pérez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : El Ateneo, 2026.

224 p. ; 24 x 17 cm.

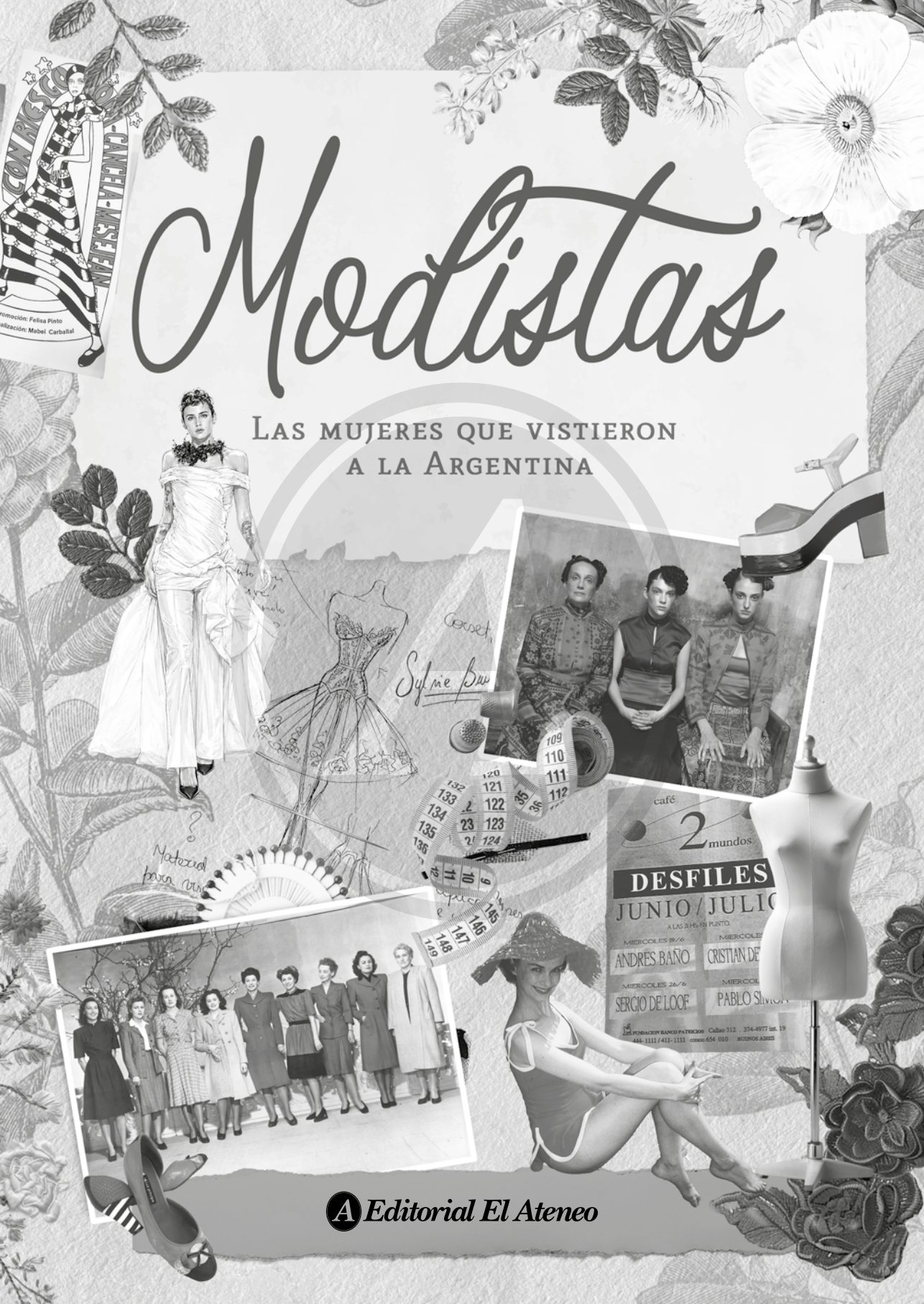
ISBN 978-950-02-1806-1

1. Moda. 2. Ensayo. 3. Industria Textil. I. Título.

CDD 746.14

Para la inclusión de las imágenes en este libro, se han llevado adelante las gestiones pertinentes a fin de obtener las autorizaciones necesarias. En caso de que alguna atribución hubiera quedado involuntariamente excluida, expresamos nuestras disculpas de antemano.

El editor se reserva todos los derechos sobre esta obra. En consecuencia, no puede reproducirse total o parcialmente por ningún método de reproducción existente o por existir incluyendo el gráfico, electrónico y/o mecánico (como ser el fotocopiado, el registro electromagnético y/o el almacenamiento de datos, entre otros), sin el expreso consentimiento de su editor, Grupo Ilhsa S.A. (Ley n° 11.723).



CON RIESGO
CANCELA-MISEM

Promoción: Felisa Pinto
Realización: Mabel Carbajal

Modistas

LAS MUJERES QUE VISTIERON
A LA ARGENTINA



A Editorial El Ateneo



ÍNDICE

Introducción. El manifiesto del espejo	9
Capítulo 1. La arquitectura de la distinción (1950)	15
La capital de la elegancia: Buenos Aires y el espejo de Europa....	16
Las casas de moda: El rito del salón	24
Capítulo 2. El estallido de la libertad (1960-1970)	37
Identidades en tensión: Artistas en la moda.....	38
Cuando la vanguardia se cruzó con la moda: Escenas del Di Tella	47
El laberinto de las musas: Rosita Bailón y la Galería del Este	48
Escenas de una revolución estética pos Di Tella.....	51
La audacia de las “boutiqueras” y el desembarco de Elsa Serrano.....	59
Capítulo 3. El poder y el artificio (1980).....	63
Cruces en la pasarela: <i>Prêt-à-porter</i> vs. alta costura	65
El ascenso del vestuario para la mujer trabajadora.....	69
El reinado de las <i>boutiques</i>	72
El <i>under</i> porteño y la construcción de una identidad disidente ...	79
Capítulo 4. La academia y la calle (1990)	93
FADU y el nacimiento de la carrera de Diseño de Indumentaria....	95
El grito de la moda joven: Entre el diseño y la urgencia de la calle	104
Generación MTV	108
Cartografía del nuevo consumo: De la Galería Larreta a Palermo Viejo	112

Capítulo 5. El umbral de un nuevo siglo (2000)	117
El diseño como marca.....	120
BAFWeek como la nueva herramienta del diseño emergente.....	125
La búsqueda de la originalidad como bandera	127
Zapateras: romper la horma.....	136
Capítulo 6. La reconfiguración del sistema (2010)	143
Disrupción digital y nuevos negocios.....	144
El surgimiento del nuevo diseño argentino	148
Roqueras: Las creadoras que transformaron el escenario en pasarela	157
Ética y estética: El plan de las diseñadoras para una moda sustentable	168
Capítulo 7. El presente interrumpido (2020)	179
Los nuevos nombres de la moda que emergen en el cambio de década	182
El refugio textil y la crisis del sistema	192
Marcas mencionadas	193
Bibliografía	207
Artículos periodísticos	209
Entrevistas personales	210
Archivos personales e institucionales	216
Créditos de las imágenes	219
Agradecimientos	221
La autora	223



*A Maxi y Mateo, mi amor con ustedes.
Siempre.*

INTRODUCCIÓN

EL MANIFIESTO DEL ESPEJO



¿Alguna vez te detuviste a pensar por qué se elige esa prenda y no otra al empezar el día? ¿O cuántos de los hitos que definen tu silueta diaria se le atribuyen, en realidad, a las manos de una mujer?

Existe una grieta silenciosa en el relato oficial de la moda. Mientras la historia ensalzaba los vestidos de ensueño ideados por hombres para ser admirados como objetos de contemplación, había una estirpe de creadoras resolviendo el vestuario para la mujer en movimiento.

¿Quién escribe, entonces, la historia de la moda? Hombres y mujeres compartieron visiones y territorios, pero las creadoras femeninas inyectaron una dosis necesaria de practicidad en el acto de vestirse, una intuición creativa que brota de la vivencia íntima del propio cuerpo.

Sin embargo, lo que trasciende a través de las décadas se sigue contado, predominantemente, desde una lente masculina. *Modistas* llega para hacer las paces con ese vacío y reescribir la memoria. Este libro propone una nueva forma de ver y de mostrar. Relata la evolución de la moda en Argentina a partir de un guardarropa diario que privilegió la función por sobre el ornamento, lejos de esa elegancia que el canon social se encargó de perpetuar.

Al evocar décadas pasadas y vestuarios simbólicos, la memoria suele traicionarnos invocando primero el nombre de un modisto, pero las mujeres tienen el derecho ganado de ocupar el espacio que les corresponde, sus aportes exigen el mismo reconocimiento. Históricamente, tuvieron menor visibilidad como líderes o empresarias: recibían menos atención por sus triunfos y ocupaban roles subordinados en la narrativa oficial.

Frente a este escenario, diversas camadas de diseñadoras estuvieron en marcha. Hoy, con el impulso de la cuarta ola del feminismo, la moda se revela como un ideario estético liberador: fueron las mujeres quienes sacudieron las estructuras del sistema y pusieron en crisis el concepto decorativo del vestir. Desde entonces, la interpelación permanece abierta. El trabajo diario continúa erosionando los estereotipos de belleza hegemónicos.

Esta manera de pensar la moda atravesó mi propio recorrido, pero en 2016 cobró otra dimensión cuando fui seleccionada para viajar a Medellín y participar en el taller “Mujeres perdidas, otras mujeres” en la Fundación Gabo. La experiencia fue guiada por la escritora estadounidense Judith Thurman, cuyas columnas en *The New Yorker* ya habían despertado en mí un interés profundo por sus perfiles de creadores y creadoras, abordados siempre con una mirada integral. De ella aprendí que el trabajo de las mujeres podía leerse como una categoría de análisis política, laboral y estética.

Durante las sesiones, Thurman reconstruyó la evolución del vestir. Explicó que hasta el siglo XIX hombres y mujeres eran igual de vanidosos con el vestuario, pero con la llegada del capitalismo empezó la división tajante. La “gran renuncia masculina” asignó al hombre la seriedad del traje de negocios, mientras que la mujer quedó relegada a la esfera doméstica. Para las mujeres

de clase media y alta, su papel fue reducido a una especie de gueto: criaturas inútiles, de valor puramente ornamental como esposas.

En ese núcleo conceptual, encontré la confirmación de una búsqueda que ya estaba presente en mi escritura. Más que un cambio de dirección fue la toma de conciencia de una práctica que desarrollaba desde que inicié mi proyecto editorial Blocdemoda.com en 2006. En más de veinte años como periodista, cubriendo semanas de la moda, ferias internacionales y realizando viajes de investigación, comprendí la necesidad de integrar naturalmente el trabajo de las mujeres como una categoría de la que apenas se hablaba, o que, cuando se hacía, estaba teñida de superficialidad.

Como *outsider* del sistema, siempre observé con distancia la cultura visual de las grandes producciones y esa fascinación casi ciega por el culto de la imagen o las prendas llamadas “sublimes”. Para mí, la belleza aparecía según cómo las prendas quedaban puestas y cómo resolvían la vida de quien las vestía. Así comencé mi primer circuito sobre las zapateras, un reporteo sobre la transformación de un oficio que históricamente lo manejaban los hombres, en el que visité fábricas y talleres buscando lo que se escondía detrás de la producción.

Si algo entendí a través de la lectura y de mi formación, es que cada década inicia con un cambio ya revelado en la anterior. *Modistas* es el resultado de la línea de investigación “Mujeres vestidas por mujeres”, iniciada en 2011, becada luego por el Fondo Nacional de las Artes, en 2022.

Este libro ofrece una reflexión crítica sobre las pioneras que fundaron las primeras casas de alta costura en Buenos Aires y las artistas que cruzaron su oficio con la moda. Desde la visión austríaca de Fridl Loos hasta la explosión sensorial del Instituto Di Tella con Mary Tapia, Dalila Puzzovio y Delia Cancela. En las siguientes páginas, se explora el ascenso de la moda *boutique*; desde la mística de Rosita Bailón hasta las “boutiqueras” de los años ochenta, figuras relegadas a los márgenes de la historia oficial que, sin embargo, construyeron modelos de negocio envidiables. También se analizan las primeras marcas jóvenes de los ochenta y los noventa, diseñadas por manos femeninas.

Vale la pena recordar que la identidad fundacional de Palermo Viejo, mucho antes de su proyección global, se construyó a través de la gestión de las mujeres. Ellas fueron piezas clave en el desarrollo del diseño de autor, es momento de redescubrir su producción desde una perspectiva renovada.

Mi tarea se despliega en la intersección entre el periodismo y la investigación, mi rol como archivista y mi formación como historiadora del arte. Esta hibridez me permite abordar el objeto de estudio con un compromiso documental que inscribe estas prácticas en las crónicas que construyo. No busco privilegiar una disciplina sobre otra, sino hacerlas converger para situar el diseño en su contexto histórico e interpretar sus subjetividades.

La investigación se construyó con el siguiente ecosistema de fuentes:

- **Entrevistas en profundidad:** A partir de un diálogo sostenido a lo largo de los años con las protagonistas, fue posible realizar un seguimiento cercano de sus trayectorias y comprender la evolución real de su trabajo.
- **Mapeo de campo:** Visitas a fábricas, talleres, seguimiento de investigaciones previas y el estudio de archivos institucionales y personales.
- **Las “del costado de la foto”:** Aquellas personas que ayudan a reconstruir temporadas, acontecimientos, o que fueron clientes y amigos del personaje de mi interés, fundamentales para recuperar la historia donde el documento oficial falta.
- **Curaduría histórica de fotografías:** El análisis de la fotografía de registro en pasarela para entender cómo se exhibían las colecciones, prestando especial atención a las mutaciones de la silueta y a los detalles que definen el eje de mi trabajo.

Cuando la noción de tendencia perdió vigencia surgió un guardarropa atemporal impulsado por diseñadoras locales, una propuesta que dialoga en simultáneo con las prácticas de otras creadoras en el mundo. De este modo, el vestirse para los demás se transformó en un acto de identidad propia que, lejos de aislar, invita a conectar con lo colectivo.

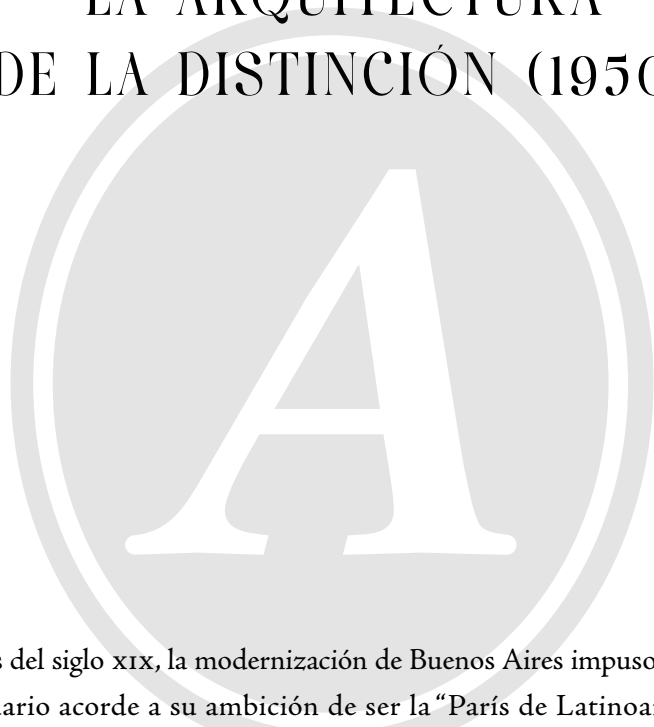
Mi deseo es que estas páginas funcionen como un espejo retrovisor: solo al distinguir con nitidez las siluetas que nos precedieron, podremos comprender la naturaleza de nuestra propia armadura cotidiana. Más allá de rescatar historias y nombres del olvido, busco descifrar las tensiones de nuestro presente para intuir hacia dónde se desplazará nuestra identidad en los años por venir. Al final del día, este libro es una invitación a descoser el relato heredado y empezar a leer, entre puntada y puntada, la historia que llevamos puesta.





CAPÍTULO 1

LA ARQUITECTURA DE LA DISTINCIÓN (1950)



A finales del siglo XIX, la modernización de Buenos Aires impuso un cambio de vestuario acorde a su ambición de ser la “París de Latinoamérica”. La apariencia se convirtió en una estrategia de identidad estatal y, además, disciplina social: cada costura debía comunicar el progreso de la república en ascenso.

El período transformó la raíz de la producción. El modelo tradicional del sastre y la modista artesanal comenzó a convivir con la escala de la era industrial. La irrupción de grandes tiendas por departamentos, como Gath & Chaves y Harrods, introdujo el *prêt-à-porter* (también llamado *ready-to-wear*), una moda funcional basada en la producción en serie y la venta por talles que

reemplazó a la costura a medida. Este movimiento convirtió la compra en un espectáculo público definido por la seducción de las vidrieras y democratizó el acceso a las novedades europeas.

En la cima de la jerarquía, las **casas de moda** operaban como filtros culturales. Sus oficialas viajaban a Europa para decidir qué faceta del canon francés se adaptaba al mercado local, administrando la legitimidad y el *bon ton* (“buen tono”) frente a la estandarización industrial.

El engranaje se sostenía en el trabajo de sastres y modistas, quienes recibían los figurines importados por las damas de la alta sociedad para replicar las líneas parisinas. Era un público habituado a los viajes, las compras europeas y las visitas de comisionistas que cruzaban el Atlántico para tomar pedidos personalizados.

El ideal francés encontró su traducción obligatoria en la geografía rioplatense. Esas adaptaciones locales terminaron definiendo **la identidad porteña** (Balasarre, 2021).

La capital de la elegancia: Buenos Aires y el espejo de Europa

Buenos Aires, en su tránsito vertiginoso de gran aldea a ciudad cosmopolita, mostraba en el vestir una forma de estar en la urbe. Así se fue consolidando como un faro de sofisticación regional, donde las casas de moda y los grandes almacenes convivían con modistas y sastres, oficios tan nobles como necesarios que aún hoy permanecen en la cartografía de una ciudad ya plenamente internacional.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Argentina se convirtió en el destino de artistas y creativos que buscaban refugio ante la devastación del conflicto que asolaba Europa. En ese vacío de poder estético, Buenos Aires se alzaba como una ciudad elegante y moderna, con la firme vocación de integrarse a la vanguardia y el pensamiento de su época.

Para comprender la densidad de este momento histórico, resulta revelador revisitar el libro *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949). Esta obra, un hito esclarecedor en los estudios sobre la condición femenina, aborda las exigencias de la sociedad y la finalidad de las modas sobre la mujer:

La falda es menos cómoda que el pantalón, los zapatos de tacón alto entorpecen la acción de caminar; los vestidos y los zapatos menos prácticos, los sombreros y las medias más frágiles son precisamente los más elegantes; puede el indumento disfrazar el cuerpo, deformarlo o moldearlo, pero, en todo caso, lo entrega a las miradas (p. 515).

Queda claro que la moda presupone un observador, un juez externo. La practicidad y la funcionalidad siempre estuvieron presentes en el horizonte del diseño, pero lo que se transformó fue el lugar de la mujer en el tejido social. Las modistas y diseñadoras fueron las que hicieron avanzar de forma significativa la idea del vestir acorde a las necesidades y el rol real de cada época.

Siguiendo la tesis del semiólogo Yuri Lotman (1999), la moda “se nutre no de la seguridad personal, sino de la duda sobre su propio valor”. **La vestimenta fue la herramienta usada por la élite porteña para parecerse a Europa, especialmente a París,** y se percibe en los recortes temporales de esta historia como una constante: el igualarse como síntoma de identificación.

Esta tendencia hoy transita de manera simultánea con los modos de vestir propios, gestados por diferentes camadas de diseñadores que buscaron adaptar, con la novedad de la creación, ese famoso original que a su vez intenta copiar el espíritu de la inspiración surgido en el Renacimiento.

Preguntas como “¿en qué te inspiraste?” o “¿quién es tu musa?” atraviesan toda la historia de la moda occidental, citando las necesidades y deseos que incumben al acto performático de vestir. **Vestirse es un acto esencialmente público. Es la mirada colectiva la que valida la relevancia y el método por el cual el individuo mide su valor ante el ojo ajeno.** Este ejercicio se fue transformando con los cambios sociales, económicos, culturales y políticos.

El recorte temporal de la presente historia inicia a partir de la década de los cincuenta. En estos años se definió la noción moderna de elegancia y se gestó un guardarropa con piezas acordes a la necesidad. Fue un período donde se privilegió una visión de belleza dictada por modistos hombres, relegando la gestión de las mujeres en la vestimenta a un segundo plano.

Además, el proceso funcionó como la antesala al ingreso de un actor que hasta ese momento no había tenido voz: la juventud, un grupo que buscó diferenciarse del vestir de sus padres en medio de las revoluciones experimentadas en la década de 1960 y el auge del consumo masivo.

Entre París y Nueva York

El cuerpo femenino siempre fue un espacio de disputa. En el plano de la moda, era el territorio donde el modisto desplegaba su imaginación. En esta época, el que revivió la alta costura de posguerra fue Christian Dior, que pensó en adornar a la mujer como una flor. Así nació la silueta Corolle, debut en su colección del 12 de febrero de 1947 y bautizada como *New Look* por la editora Carmel Snow (Rowlands, 2005).

Se cuenta que cuando Snow se comunicó con la redacción de Harper's Bazaar en Estados Unidos para dictar su columna, acuñó el término por la fascinación de lo que veía. Lo cierto es que Carmel trabajó incansablemente para posicionar a Dior mucho antes de que el modisto presentara su primera colección en la Avenue Montaigne, tal como se relata en su autobiografía (1956).

La autoridad de Dior se basó en la disciplina y la obediencia a la forma. Sus colecciones se componían de siluetas dramáticas y geométricas. Así de nostálgico en la estética, era un vanguardista en su visión de la moda.

La *haute couture* (alta costura) como código entrena al cuerpo y la mujer se somete a ella. Un vestido adornado era la prueba documental del éxito social y económico de la dama que lo lucía. El hombre ya había abandonado el ornamento en su vestimenta a partir de lo que se llamó "la gran renuncia masculina"

(Flügel, 1930), pero mantuvo con firmeza el poder sobre la moda dentro de la industria, así como en lo doméstico.

El clima europeo de posguerra reforzó en Buenos Aires la tensión entre lo local y lo importado, ya visualizado en las décadas previas. Desde las etiquetas hasta los figurines, predominaba la idea de que si era extranjero, era mejor, aunque las adaptaciones locales nunca dejaron de existir.

La moda estadounidense de posguerra evolucionó hacia un estilo distintivo liderado por diseñadores neoyorquinos. A finales de la década de 1940 y principios de 1950, estos creadores buscaron un “look americano” basado en prendas informales y fáciles de llevar. Diseñaron trajes y conjuntos con la silueta de reloj de arena característica de la época (cuerpo ajustado, hom-

bros estrechos y cintura ceñida), bajo una lógica de usabilidad. “El chic americano”, anunció Vogue en 1957, adoptando un término francés para reconocer la capacidad de Nueva York de competir con París.

Si retrocedemos a mediados del siglo XIX, el cambio en la silueta femenina se aceleró bajo los dictados de diseñadores varones, que establecieron un

ELEANOR LAMBERT: ESTRATEGIA, PODER Y CONSAGRACIÓN

A lo largo de 75 años de carrera, la publicista Eleanor Lambert posicionó a los diseñadores de Estados Unidos en el mapa global. Fundó la semana de la moda para proteger a la industria durante la guerra y lanzó los premios COTY (1942), predecesores de los actuales galardones del CFDA (1962). En 1948 presentó “La fiesta del año” para recaudar fondos en el Museo Metropolitano de Arte, evento que se convirtió en la “MET Gala” bajo la curaduría posterior de Diana Vreeland y Anna Wintour. El gran golpe de efecto de Lambert ocurrió en 1973 con “La batalla de Versalles”, una gala benéfica donde seis modistos estadounidenses vencieron a los franceses en su propio terreno y derrocaron la hegemonía parisina. Además, Lambert fue mentora del estilo de Jackie Kennedy; ante las críticas de la prensa por el uso de moda francesa, gestionó la crisis y propuso a Oleg Cassini como diseñador, decisión que consolidó una imagen de primera dama convertida en referente nacional (Thurman, 2009).

menú de tres estrategias de poder: la compresión radical (el corsé), la expansión morfológica (crinolinas y polisones) y la opción más disruptiva: la aceptación de la realidad, dejando que la anatomía hablara por sí misma. **La distintiva y versátil silueta de la década de 1960 fue el último capítulo de un largo ciclo de variaciones de estilo, donde el diseño finalmente comenzó a mirar a la mujer como un actor social en pleno movimiento.** Barthes (1978) sintetiza el cambio del tiempo: “el chic de Chanel nos dice que la mujer ya vivió mientras que en Courrèges se ve que ella va a vivir”.

La década donde la elegancia se volvió arte y función

El siglo xx es un mapa de siluetas donde cada década permite periodizar los cambios sociales. Es el código visual que permite identificar la jerarquía y el espíritu de un momento sin necesidad de palabras.

Si bien la noción de elegancia existía desde la corte de Luis XIV, fue en la década de 1950 cuando este ideal alcanzó su definición más pura y, al mismo tiempo, su mayor desafío. Antes de que los cincuenta terminaran de consolidar estas visiones, el escenario parisino vivió un relevo histórico.

La diseñadora italiana **Elsa Schiaparelli** había pasado los años treinta desafiando las convenciones desde su *boutique* en la plaza Vendôme, siendo pionera en el *prêt-à-porter*, al que llamó *Pour le sport*, y le dio un espacio junto a la alta costura y los talleres. Desobedeció la tradición mediante el uso de cierres de plástico a la vista, materiales sintéticos y diseños como el *wrap dress*. Su estética, ligada a su práctica en el surrealismo, convirtió la moda en un canal para la imaginación junto a Salvador Dalí y Jean Cocteau.

Pero su audacia encontró un límite. El 3 de febrero de 1954, Schiaparelli presentó su última colección. Dos días después, **Gabrielle “Coco” Chanel** marcaba su regreso triunfal, luego de cerrar su casa en 1939 por la Segunda Guerra Mundial. En un mundo de posguerra que ya no buscaba la provocación sino la funcionalidad, Schiaparelli se declaró en bancarrota y cerró,

mientras Coco demostraba que su visión de la elegancia funcional seguía siendo la brújula del siglo xx.

Mientras la mirada masculina de posguerra pretendía descifrar el destino femenino, **Cristóbal Balenciaga** elevó el oficio al estatus de arte desde su taller en París. Instalado allí desde 1937, su producción mantenía la exclusividad: vendía 2.300 prendas a medida al año, con trajes que hoy equivaldrían a 113.000 euros (Cristóbal Balenciaga Museoa). Balenciaga manipulaba el tejido, como el gazar que popularizó en los sesenta, para crear volúmenes que liberaban el cuerpo, y así convertirlo en el soporte de una obra arquitectónica y austeridad absoluta.

En contraste, Chanel lideró un giro funcional que priorizaba el movimiento sobre el decorado. Este cambio no pasó inadvertido para la intelectualidad de la época. Victoria Ocampo (1941), aguda observadora de las estructuras de poder, sintetizó el impacto de la creadora con precisión: “Coco Chanel derribó las vallas que encontró en un mercado, el de los trapos, celosamente defendido por dragones rivales”. Para Ocampo, el mérito de Gabrielle no se basaba solo en la costura, sino en su capacidad para dismantelar un sistema cerrado y vertical, y devolverle así a la mujer la autonomía sobre su propio movimiento.

Como contraparte a esa rigidez, en 1954, Coco reabrió su casa a los 71 años, un retorno que fue tanto un desafío comercial como un manifiesto político. Mientras la prensa francesa la cuestionaba y la estadounidense la aplaudía, ella lanzaba una serie de hitos de funcionalidad: el bolso 2.55 en febrero de 1955, diseñado con cadena para liberar las manos, el traje de *tweed* en 1956 y los zapatos bitono con tira elástica de la *maison* Massaro en 1957. **Chanel buscaba una elegancia que permitiera a la mujer participar en un mundo que aceleraba su ritmo.**

Desde Estados Unidos, **Claire McCardell** consolidaba el *American Look* oponiéndose a lo ostentoso con textiles como el *denim* o telas sintéticas, cuyas formas contemplaban pliegues majestuosos y grandes bolsillos. Empresaria astuta en la Séptima Avenida, **McCardell observaba a las mujeres en las calles para crear soluciones.** Así nacieron sus piezas intercambiables y el