EL TRAJE
FORMA, FUNCIÓN Y ESTILO

Christopher Breward

Traducción de Lilia Mosconi

BUENOS AIRES - MADRID

INTRODUCCIÓN
EL ARTE DEL SASTRE

El traje del caballero es uno de esos símbolos subestimados pero perdurables de la civilización moderna. Durante casi cuatrocientos años, los artistas, los filósofos y los críticos lo han señalado como evidencia de la incesante y transformadora búsqueda humana de la perfección. Su adecuación al propósito, su impecable elegancia y su distinción social lo han convertido en un ejemplo perfecto de la teoría evolucionista y el utopismo democrático plasmados en tela. El arquitecto vienés Adolf Loos, padre del modernismo y ocasional periodista de modas, fue uno de aquellos trajéfilos para quienes la alta sastrería era sagrada. En una serie de breves e influyentes artículos publicados alrededor de 1900, Loos posicionó los objetos cotidianos y la ropa hecha a medida que usaba el caballero de la época como arquetipos del diseño progresista. Examinó los sombreros, los zapatos, la ropa interior y los accesorios en función de las cualidades que los situaban en competencia con la producción inferior de sectores industriales (el vestido femenino) y naciones (Alemania) más "vulgares". Para Loos, el traje era un componente fundamental de la existencia ilustrada, un significante civilizatorio incluso anterior a la choza de Laugier, ese modelo prehistórico del templo clásico (Laugier, 1753). Todo indica que el traje siempre ha estado ahí para recordar al hombre las responsabilidades y recompensas de su rango superior:

> No tengo más que elogios para mi ropa, que en verdad es el atuendo humano más antiguo. Está hecha con los mismos materiales de la capa que usaba Woden, aquel mítico líder nórdico de la "cacería salvaje". […] Es la vestimenta

> primitiva de la humanidad. […] Independientemente de la época y la región del mundo, puede cubrir la desnudez del mendigo sin añadir una nota de extrañeza al tiempo o al paisaje. […] Siempre ha estado con nosotros […] Es la vestimenta de los ricos en espíritu. Es la vestimenta de los autosuficientes. Es el atuendo de aquellos cuya individualidad es demasiado fuerte como para que su expresión requiera de colores estridentes, penachos de plumas o complejas ornamentaciones. Pobre del pintor que expresa su individualidad con ropas de satén, ya que el artista en él se ha rendido a la desesperación. (Loos, 2011: 14-15)

La seria consideración de la vestimenta que circulaba por la Viena artística y literaria de hace un siglo funcionó en un contexto intelectual muy ajeno a las preocupaciones más superficiales del discurso enfocado en celebridades y marcas que floreció en torno al área de la moda en los primeros años del siglo XXI. Las circunstancias sociales, económicas y espaciales que rodean a la confección, la venta, la promoción y el uso de la ropa también han evolucionado de innumerables maneras. Sin embargo, el traje en sí mismo, tal como lo usaba y lo entendía Loos, sobrevive con escasas modificaciones como un artículo de la vestimenta cotidiana y formal en la mayor parte del mundo. Por mucho que sucesivos gurúes hayan pregonado el aparente deceso del traje como parte relevante del atuendo para el trabajo, el ocio y las ceremonias, sus discretos pero ubicuos contornos siguen vistiendo a hombres y mujeres de las ocupaciones más variadas, desde los políticos hasta los agentes de bienes raíces, desde los empleados bancarios hasta los rabinos, desde los abogados defensores hasta los novios de las bodas.

Este libro, mediante el análisis de la omnipresente influencia que ha ejercido el traje en la cultura moderna y contemporánea, intentará honrar la fe de Adolf Loos en su guardarropa; demostrar cómo han emergido las soluciones simples del traje, y cómo persisten y se adaptan sus significados originales para denotar verdades que trascienden la confluencia básica de telas, tijeras e hilo. Esto requiere comenzar por lo básico, por la forma del traje en sí mismo.

Ya sea hecho a medida (adaptado a cada cliente y confeccionado a mano por sastres locales) o *prêt-a-porter* (producido masivamente de acuerdo con talles prefijados, en una red de fábricas –a menudo distantes– donde se trabaja tanto a



2. Adolf Loos, padre del modernismo arquitectónico y paladín del traje a medida, 1904.

mano como a máquina), el traje que conocemos hoy se ajusta a una estructura básica de dos o tres piezas, generalmente de lana o mezcolanza finamente tejida, con una entretela de lienzo, crin y algodón (o algodón sintético) que le da estructura, así como un forro de seda o viscosa. Las telas del traje siempre han sido un elemento esencial de su atractivo, así como un importante indicador de su calidad. La selección de finos estambres, suaves *tweeds* de Sajonia y ásperos Cheviots, *baratheas* comunes, panas militares de Bedford, brillosos velartes, sargas cruzadas de caballería deportiva, corderoy rutinario, franelas elegantes, sargas fuertes, *tweeds* resistentes o caseros y vistosos terciopelos, dicta el color, la textura, el calce, las cualidades táctiles y la longevidad de un traje, y a menudo es lo primero que se considera en el proceso de especificación. La elección del tejido y el dibujo –liso o panamá, *hopsack* o celta, diagonal, Mayo, Campbell o ruso, escocés o salpimienta, cabeza de alfiler, ojo de perdiz, raya Eton, grano de cebada, espina de pez, pata de gallo, cuadros Glen o príncipe de Gales, raya diplomática o tiza– es la clave para definir el carácter de un cliente (Ostick, *ca*. 1950).

El traje suele consistir en una chaqueta abotonada de manga larga con solapas y bolsillos, un chaleco que se usa bajo la chaqueta (en los ternos) y pantalones largos. La simplicidad de su apariencia oculta la complejidad de su construcción, tal como demuestra un reciente estudio comparativo de la sastrería británica e italiana, encargado por el Ministerio de Comercio e Industria de Gran Bretaña:

> La chaqueta de sastrería tiene una estructura intrincada, formada por 40 a 50 componentes [...] Su confección puede involucrar hasta 75 operaciones distintas. El primer paso del proceso productivo es el "marcador": un patrón de acuerdo con el cual los diversos componentes [...] se cortan de la tela. [...] La secuencia de producción se asemeja en principio a la fabricación de automóviles. Primero se hacen las diversas partes, que después se combinan progresivamente hasta el ensamblaje final. Las piezas más pequeñas se hacen antes, o bien paralelamente al frente del cuerpo: entretelas, secciones traseras, bolsillos, cuellos, mangas y forros de las mangas. Los bolsillos y las entretelas se acoplan al frente del cuerpo. Las secciones traseras se unen a los frentes, después los cuellos. Las mangas se forran y después se acoplan al cuerpo. Se agregan ojales y botones. [...] Una



3. Selección de *tweeds*, Anderson & Sheppard, Savile Row, Londres, 2010.

> serie de prensas mecánicas, cada una con una forma moldeada […] se usan para el planchado final de la prenda terminada. (Owen y Cannon, 2003: 38-39)

Sin embargo, la analogía con la cadena automatizada de la fabricación automotriz es engañosa. Tal como explican a continuación los autores del informe, la naturaleza casi sensorial y corporizada del producto implica una atención a las idiosincrasias del traje hecho a la medida del cliente, que es imposible de lograr en un proceso totalmente mecanizado:

> El enfoque predilecto es el sistema de "paquete progresivo", en cuyo marco todas las partes necesarias para la confección de un traje se empaquetan y ensamblan progresivamente. Los operarios se agrupan de acuerdo con la sección de la prenda a la que se dedican, y el trabajo va

> pasando de unos a otros. El sistema tiene la flexibilidad necesaria para lidiar con variaciones entre los trajes, con la capacitación y con el absentismo. (39)

El traje contemporáneo *prêt-a-porter*, entonces, es el producto de un sistema manufacturero ampliamente reconocido y bien ordenado, refinado y democratizado a lo largo del siglo XX por los pioneros de la venta minorista y las marcas internacionales, y presente en los guardarropas de muchos. Su variante hecha a medida aún se fabrica en los estilos tradicionales para una elite minoritaria de Occidente, así como para un público más amplio de Asia y del mundo en desarrollo. Ambas opciones se atienen a un conjunto aceptado de parámetros que satisfacen una necesidad bastante estandarizada y difundida, casi tediosa en la predictibilidad de su forma. Pero las cosas no siempre fueron así. Cuando emergió la propuesta del traje como "conjunto"[1] (como juego armónico de prendas que se usaban juntas, pero no necesariamente estaban hechas de la misma tela) en las ciudades y cortes europeas del siglo XIV, su construcción tendía más a ser una compleja negociación entre las aptitudes del sastre y otros artesanos o artesanas, por un lado, y los gustos y deseos del cliente, por el otro. Las posibilidades de variación eran infinitas.

Las cartas que intercambiaban los nobles del siglo XVI y principios del XVII con los agentes que les procuraban artículos de vestimenta en Londres y otras partes del mundo, sumadas a los relatos autobiográficos de la época sobre elecciones sartoriales, revelan una intensa consideración de numerosas variables en materia de precios, calidad de los materiales, detalles del corte, selección de colores y adherencia a nociones de la moda, la modestia o la elegancia, todas ellas complicadas por las circunstancias más especializadas del período en el área de los oficios sartoriales. El encargo de un "conjunto" involucraba transacciones con diversos proveedores, desde el comerciante de telas hasta el sastre, los botoneros, los ojaladores, los bordadores, y así sucesivamente (Vincent, 2003: 104-107; Collier Frick, 2002: 228-230).[2]

El papel que desempeñaba el sastre en todo este proceso experimentó un cambio radical hacia fines del siglo XVI, cuando los diversos oficios se disputaban la primacía jerárquica en el poderoso sistema de los gremios europeos (dominado hasta entonces por los acaudalados e influyentes intereses de la lana y la seda). En Florencia y Venecia, durante las déca-

1
En el original inglés, *suit*. La palabra *suit* significa "traje", pero también "conjunto" en este contexto, un juego de palabras que no es reproducible en español. [N. de la T.]

2
Véase también Ulinka Rublack, *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2010.



4. Anderson & Sheppard, sastrería tradicional de Savile Row, 2010.

das de 1570 y 1580, el papel del sastre en la creación del atuendo final como epítome de la moda aún se consideraba insignificante en algunas ocasiones. De acuerdo con una guía veneciana de los oficios,

> La confección de ropa se limita a drapear tela sobre una persona y cortar lo que sobra, y así es como se hace la prenda. Después, cualquiera puede agregar ornamentos, y por ende los sastres siempre llevan a cabo las tareas que sus clientes les pidan y nada más. (Currie, 2007: 154)

Pero la situación fue cambiando a medida que los sastres adquirían mayor independencia profesional e influencia comercial, hasta ganarse el derecho a seleccionar y comprar los materiales directamente de sus colegas en el oficio, en lugar de recibirlos del cliente junto con las instrucciones para alcanzar el *look* deseado. Las crecientes aptitudes en materia de corte, confección y embellecimiento de las telas también resultaron en cuadernos de bocetos que registraban y demostraban las diversas soluciones disponibles para la construcción y la terminación de una manga o una capa, así como libros de moldes y guías sartoriales de amplia circulación internacional. Hacia principios del siglo XVII, ya comenzaba a quedar en

claro que esta ascendente destreza empresarial y creativa del sastre lo colocaba en la posición de dictar –y no de obedecer– los caprichos de la moda (163-168).

Junto a esta interpretación de la creciente autoridad profesional que adquirieron los productores del traje, tal vez deberíamos considerar también el cambio de las ideas sobre la naturaleza de la moda que evidenciaron los críticos y consumidores de indumentaria masculina a lo largo del mismo período. Las historias académicas de la vestimenta para hombres han tendido a establecer conexiones entre la política y las apariencias. En 1930, el psicólogo John Carl Flügel describió la así llamada "gran renuncia masculina" a la moda ostentosa del "pavo real" entre los hombres de buen gusto de fines del siglo XVIII, provocada por el ascenso de la industrialización y la democracia. Los tiempos serios demandaban un atuendo sobrio. En una etapa más reciente, el historiador social David Kuchta ha identificado una simplificación muy anterior del guardarropa masculino, que tuvo lugar en las cortes de Francia e Inglaterra a mediados del siglo XVII (Kuchta, 2002: 162-178). Desde su perspectiva, más que reflejar la creciente influencia de los valores sobrios adoptados por una ascendente clase mercantil e industrial, esto fue una consecuencia de los debates políticos, filosóficos y religiosos de las décadas de 1630 y 1640 sobre las responsabilidades aristocráticas y monárquicas. De acuerdo con Flügel,

> A medida que los ideales comerciales e industriales conquistaron a una clase tras otra, hasta finalmente ser aceptados incluso por las aristocracias de todos los países más progresistas, la vestimenta simple y uniforme asociada a esos ideales ha expulsado cada vez más las prendas fastuosas y variadas que caracterizaban al orden anterior. (Flügel, 1930: 113)

Kutcha tiene otras ideas sobre el abandono de lo que él denomina "antiguo régimen sartorial" (caracterizado por una costosa y "farragosa" vestimenta aristocrática, que en las dos últimas décadas del siglo XVI fue condenada como inmoral y antipatriótica por los panfletistas puritanos, pero que los manuales de conducta principesca insistían en definir como un servicio a la magnificencia y el consumo conspicuo de un orden obligado a mantener las estructuras jerárquicas visibles de los productos y consumos suntuarios) y su reemplazo por un



5. Dudley North, 3er Barón de North, cortesano destacado de James VI y I de Escocia e Inglaterra, espléndido en su traje negro bordado con hilos de plata. Artista desconocido, *ca.* 1615, óleo sobre tela.

constructo posrestauración del gobierno responsable, ataviado –casi literalmente– de traje: el uniforme de los modales modernos (Kuchta, 2002: 17-50).

Ya nos guiemos por la cronología y el énfasis de Flügel o de Kuchta, el concepto de "renuncia" es en muchos sentidos una idea atractiva y convincente, que en esencia vincula el desarrollo de la vestimenta a los emergentes valores políticos de las democracias modernas. Sin embargo, en lo que concierne a explicar la génesis de un estilo sartorial particular, este argu-

mento es tal vez demasiado anglocéntrico. Inglaterra no fue el único país en introducir una revolución de la vestimenta masculina. El ideal simple del traje también surgió, más temprano o más tarde, en Escandinavia, los Países Bajos y otras partes de Europa. Su sombría uniformidad fue adoptada con igual entusiasmo por los mercaderes neerlandeses del siglo XVII, los funcionarios del Directorio francés y la burguesía provinciana del *Biedermeier* austríaco. Con su foco en la teoría política, la idea de la renuncia también desmerece el poder y la presencia del traje como objeto confeccionado, así como la destreza y la influencia de sus artífices. Por mucho que los aristócratas reformados y los capitalistas recién emancipados lo hayan adoptado como insignia apta, los significados y las formas materiales del traje se aproximan mucho más a las circunstancias de su producción física que a su simbolismo político.

Más allá de los debates sobre la renuncia, los principios del diseño y los ideales filosóficos que habían acompañado la evolución material del traje como acervo de los valores coetáneos a lo largo del siglo XVIII se mantuvieron en pie durante el siglo XIX. Los conceptos de la medida y la estandarización continuaron guiando su evolución, no solo como objeto sino también como símbolo. Ambos incidieron en la transición victoriana desde el traje hecho a medida hacia una confección *prêt-a-porter* más sofisticada para un creciente abanico de consumidores finiseculares. La introducción de la cinta métrica (o "centímetro"), sumada al interés que manifestaron los sastres en las técnicas estandarizadas de medición y de corte desde la década de 1820, facilitaron los métodos de la producción masiva y ofrecieron una promesa democratizadora a una industria que, en su extremo más alto –dandificado y también científico–, ya estaba fascinada con el potencial reformador de las nociones platónicas sobre el modelo del cuerpo "clásico" (Hollander, 1995: 63-110).

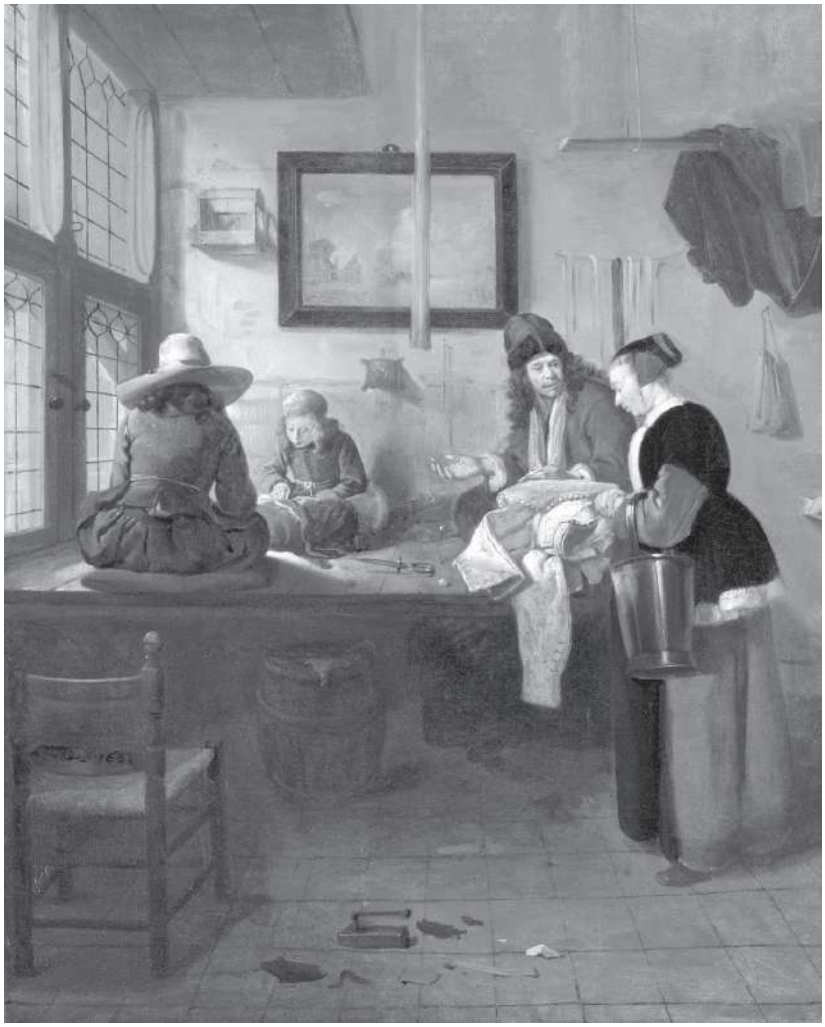
Los sastres de la Florencia renacentista y la Londres de la Regencia traducían las proporciones físicas de sus clientes a muescas trazadas en cintas individualizadas de papel, que confluían en una armazón personalizada de la prenda. En los primeros años de la era victoriana, la oferta de guías que presentaban los sistemas matemáticos de proporción como leyes universales de la sastrería dotaron al oficio de la capacidad para ajustar y adaptar un patrón generalizado a cualquiera que así lo deseara. Los efectos transformadores del relleno, el forro y las pinzas aseguraban un calce que casi podía competir



6. Nicolas de Larmessin II, *Costumes Grotesques; Habit de Tailleur (sastre)*, 1695, grabado con coloración manual sobre papel verjurado.

con la confección a medida del mejor maestro londinense, al menos desde cierta distancia.

Más aún, a medida que todas las sastrerías –salvo por las más elitistas– reemplazaban los archivos de mediciones personales por plantillas estandarizadas, se multiplicaron significativamente las posibilidades de controlar las formas y acelerar la implementación de los cambios estacionales en materia de moda, tanto a nivel nacional como internacional. Ahora era posible imponer los patrones cambiantes del cuerpo



7. *El taller del sastre*, del pintor holandés Quiringh Gerritsz van Brekelenkam, 1661, óleo sobre madera. Una clienta consulta al sastre, mientras dos empleadas cosen en la posición tradicional, de piernas cruzadas en rombo sobre un banco.

idealizado a escala simultánea y masiva, allí donde el *look* de moda se había construido antes de una manera más individualizada, casi *ad hoc*, sobre la base de los deseos locales. En cierto modo, los sistemas racionalizados de la nueva sastrería suministraban mapas para la navegación de un territorio corporal inexplorado que, en el contexto del imperio y de una cultura expansiva en materia de productos masculinos, adquiría una sutil erotización (Breward, 2001: 166).

Edward Giles –editor de la revista londinense *The West End Gazette*, especializada en el oficio de la sastrería– produjo en 1887 una historia de estos sistemas, con miras a ilustrar sus

impactos y evaluar su utilidad. Muchos de ellos se habían publicado para servir a una industria muy expandida y recién profesionalizada. Entre los ejemplos más tempranos, cabe mencionar el "Asistente del sastre del Sr. Golding" (1818), que propone un sistema supuestamente basado en la aplicación de reglas y principios geométricos a una figura masculina de proporciones perfectas, "cuyo pecho excede a la cintura en alrededor de 2,5 centímetros, y cuya longitud de cintura excede al ancho del pecho" en esa misma medida (Giles, 1887: 118). Giles señaló que la búsqueda de "gracia y elegancia" sobre la base de proporciones ideales abstractas –tipificada por el enfoque de Golding– producía meras aproximaciones temporarias de la belleza en armonía con el gusto sartorial prevaleciente. El resultado era una pronta obsolescencia de las formas:

> Las huecas solapas curvas, la brevedad de la cintura, la amplitud de los faldones, la extrema holgura de las mangas en su parte superior [...] se combinan en una figura masculina que [hoy] nos parece cómica. (124)

Los sistemas posteriores cambiaron la búsqueda del ideal por el rigor científico del estudio anatómico y la geometría. Este enfoque parecía más adecuado para solucionar las imperfecciones de los cuerpos reales mediante adaptaciones expertas de la escala y la proporción. Lejos de intentar la imposición de un modelo perfeccionado a todas las variaciones físicas, los sistemas que se publicaron desde mediados del siglo XIX reconocieron la existencia concreta de distintos tipos corporales y promovieron cierto grado de flexibilidad. Los autores de *La guía completa para el corte práctico* (1847) admitieron en ediciones posteriores que los cuerpos masculinos no podían reducirse a un ángulo de escuadra y a series de algoritmos: habían comprobado "por experiencia que la chaqueta de un hombre corpulento, cuando se la cortaba proporcionalmente a su medida del pecho, quedaba demasiado grande por detrás y, en consecuencia, demasiado pequeña por delante" (133).

Estos debates arcanos de la sastrería llegaban a la médula de los planteos coetáneos sobre la mecanización y sus efectos. En su *Guía para el sastre* (década de 1850), Charles Compaign y Louis Devere ofrecen a los cortadores un estudio exhaustivo de las formas y posturas corporales, que coloca el juicio de los seres humanos por encima de la precisión industrial. La retórica de los autores es tan abundante en me-

táforas como cualquier obra de Thomas Carlyle, Karl Marx o William Morris:

> Los inventores han ignorado el hecho de que no hay máquina capaz de suministrar la medida correcta de una sustancia tan flexible como el cuerpo humano, ya que ningún trozo de madera, cuero o metal es equiparable a la mano en su habilidad para evaluar la firmeza de la presión o el estiramiento, un aspecto esencial de la medición [...] Sería ridículo visitar a un cliente para meterlo en una máquina. Las medidas de un hombre, cualquiera sea su complexión física, siempre son más exactas cuando se usa el centímetro común [...] Los clientes parecen carecer de la paciencia necesaria [...] No les gusta ser medidos y observados de todas las maneras posibles [...] y les molesta que su sastre compruebe la distancia de su figura con respecto al Apolo de Belvedere. (Compaing y Devere, 1855: 18-19)

Aquí se evidenciaba una profunda desconexión entre la realidad cotidiana del sastre, cuya relación cercana con el cliente era fundamental para la comprensión de su cuerpo individuado, y un mundo en el que los avances tecnológicos y los nuevos conceptos del progreso científico parecían reducir la ineficiencia y la irregularidad. En un folleto promocional de los años 1840, George Atkinson se reivindica como pionero del centímetro estandarizado ya desde 1799, además de afirmar que ha reducido "el oficio del sastre a un sistema". Este era un sistema en cuyo marco el traje comenzaba a adquirir las cualidades y las asociaciones de un refinado producto industrial, aunque Atkinson no deja de valorar el contacto humano: "[Descubrí que] el uso constante del centímetro me había capacitado para estimar a ojo las medidas de un caballero" (Giles, 1887: 144).

El más célebre reformador decimonónico de la sastrería –el matemático alemán Henry Wampen– hace especial hincapié en los atributos del juicio, la destreza y el buen gusto. Su primera obra, *El arte matemático de cortar prendas de acuerdo con las diferentes formaciones del cuerpo masculino* (1834), fue seguida en la década de 1850 por *Anatomía y antropometría* y, en 1863, por *Instrucción matemática en la construcción de modelos para cubrir la figura humana*.[3] Wampen adopta un enfoque técnico por excelencia. Su prosa cuidadosamente académica está pensada no solo como ayuda instructiva para mejorar los es-

3
Los títulos citados Breward son, respectivamente, *The Mathematical Art of Cutting Garments According to the Different Formations of Men's Bodies, Anatomy and Anthropometry* y *Mathematic Instruction in Constructing Models for Draping the Human Figure*, aunque Giles no proporciona en todos los casos datos sobre su traducción del alemán al inglés. [N. de la T.]



8. Construcción de la solapa, Anderson & Sheppard, 2010.

tándares profesionales del oficio, sino también como estímulo para quienes establecían escuelas de sastrería. Tal como él mismo lo expresa, la "*cultura de la mente* es el primer elemento de donde surge todo lo que nos civiliza y nos mejora, y por medio del cual se igualan todos los hombres" (151). Además de elevar el estatus y las aspiraciones del sastre, Wampen sugiere que los ideales platónicos de belleza y la apreciación de la figura masculina desnuda en su estado de perfección "clásica" también podrían desempeñar cierto papel en el diseño y la manufactura de la vestimenta para el hombre contemporáneo. Recordando los inicios de su carrera, Wampen señala:

> Fui de joven a Berlín para completar mis estudios. Adquirí un gran interés por las artes y la filosofía, y por entonces había opiniones encontradas sobre el ideal griego de belleza, que para algunos era una mera abstracción y para otros se

> fundaba en bases científicas. El estudio de esta cuestión me indujo a medir ciertas estatuas, y llegué a la conclusión de que los escultores griegos trabajaban sobre bases científicas. Yo había dibujado a grandes rasgos las partes del cuerpo y sus secciones. […] Cuando [mi sastre] vino a hacerme una prueba de ropa [y] vio esos bocetos sobre la mesa, dijo: "Usted es exactamente el hombre que necesitamos; tiene que escribir algo para nosotros, los sastres". (150)

Estas afirmaciones sobre antropometría y clasicismo, así como la concepción teórica según la cual las complexiones físicas retratadas en la escultura de la antigua Grecia debían constituir un patrón ejemplar para la producción de un guardarropas moderno racionalizado, estaban muy bien, y preceden sin duda a los intereses de modernistas como Loos en el traje del hombre como forma platónica universal. Pero es muy improbable que las complejas ecuaciones de los escritores que publicaban artículos en las revistas elitistas de sastrería significaran mucho para el sastre que trabajaba a destajo en las tiendas minoristas. En el creciente negocio de la indumentaria masculina producida en masa, esta filosofía etérea debe de haber sido irrelevante en el mejor de los casos. Sin embargo, en un sentido más amplio, la circulación de dichas ideas reflejaba preocupaciones populares sobre la exhibición del cuerpo masculino y su vestimenta adecuada, y por ende contribuyó en gran medida a la evolución del traje tal como lo conocemos hoy.

Estas preocupaciones eran especialmente palpables en el delicado momento de transformar un molde abstracto en una segunda piel para el cliente. El papel alquímico del sastre en la traducción del papel, la tiza, el hilván, los alfileres y la tela a un conjunto de prendas ajustadas al cuerpo del cliente representaba una forma de destreza mágica, pero que en general se mantenía invisible. Los procesos íntimos de la medición y las pruebas quedaron eclipsados por los momentos del taller o de la calle que se han priorizado en las historias del trabajo, de la literatura y de la cultura, con su hincapié en la explotación industrial o en la trayectoria pública del dandi. Es posible que el rito crucial de medir al cliente se haya perdido de vista debido a su naturaleza intensamente personal. Aquí había una cercanía física problemática, cuyas implicaciones sociales no escaparon a la atención de los periodistas especializados, los actores de vodevil y los novelistas populares. Aún en tiempos tan recientes como la década de 1990, el

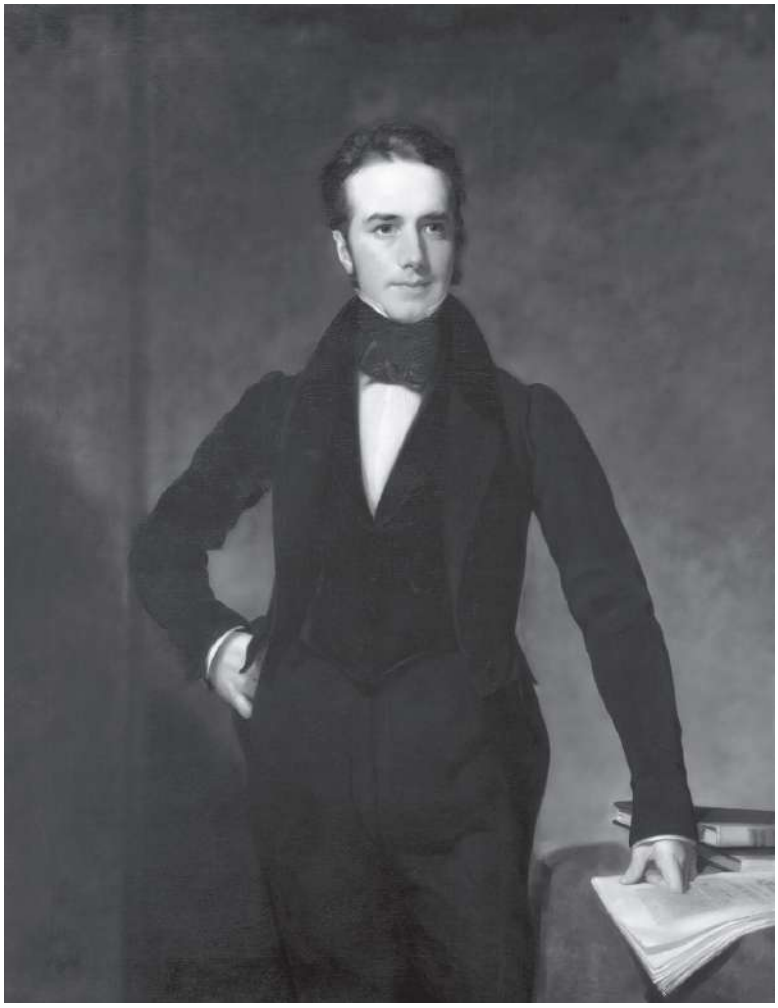


9. John Finch, 1er Barón de Finch, procurador general y presidente de la Cámara de los Comunes, adopta el vestuario más simple y el sobrio lino (pese al ceremonial bordado en oro) de mediados del siglo XVII. Anthony van Dyck, *ca.* 1640, óleo sobre lienzo.

repertorio de la comedia televisiva británica incluyó al personaje del sastre excesivamente confianzudo, con su ubicuo latiguillo *Suits you, sir!*[4]

Estas incómodas negociaciones personales, que involucraban torsos y extremidades, adquirieron una significación adicional durante las décadas de 1880 y 1890, cuando la oferta de un *prêt-a-porter* más sofisticado en las nuevas boutiques y grandes tiendas comenzó a competir con el dominio tradicional de la sastrería a medida. Las columnas de *The Tailor and Cutter* –una importante revista británica especializada en el ofi-

4
Este latiguillo se originó en un *sketch* de "indumentaria masculina" que aparecía regularmente en *The Fast Show*, el famoso programa cómico de Charlie Higson y Paul Whitehouse que transmitió la BBC entre 1994 y 1997 [N. de la T.: La frase "Suits you, sir" ("Le sienta bien, señor") podría representar un juego de palabras con los dos significados principales de *suit* en inglés: "traje" y "sentar bien"].



10. Henry William Pickersgill, *Capitán Thomas Drummond,* 1834, óleo sobre lienzo. El ingeniero civil y fundador de la topografía moderna adopta aquí el uniforme negro de las clases profesionales en ascenso.

cio– a menudo trataban sobre el estricto protocolo necesario para aplicar los sistemas de sastrería a los cuerpos vivos. El corresponsal T. H. Holding urgía así a sus lectores:

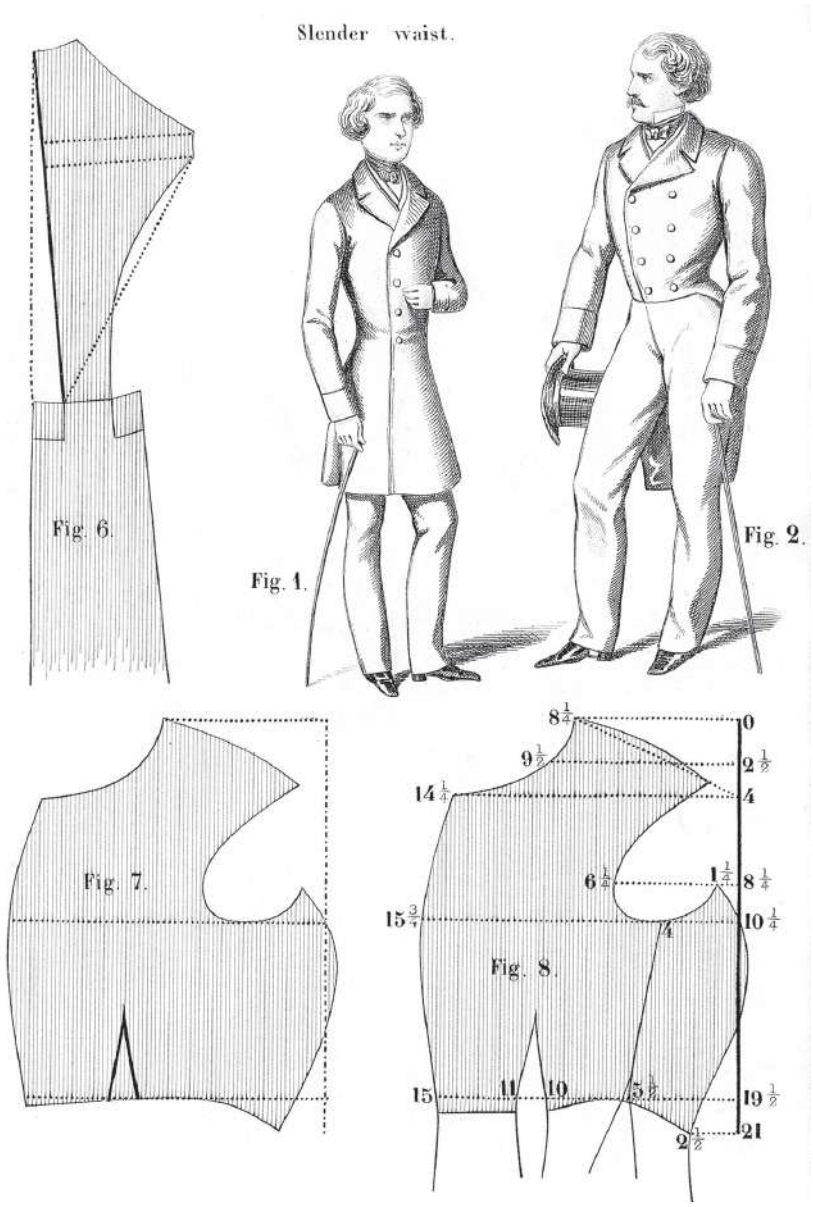
> Recuerde que sus manos no tratan con un adoquín, sino con un hombre sensible e inteligente. Primera regla: cuando tome medidas, nunca se pare frente al cliente, sino siempre a su derecha. Lo contrario es un gesto grosero de familiaridad, bastante ofensivo en todos los casos […] La medida de la pierna es una de las más importantes para la confección de pantalones, y a menudo se toma de manera muy defectuosa. Con gran rapidez, coloque el extremo del centímetro

> a la altura de la entrepierna, y después coloque su mano izquierda por detrás del muslo […] Si el atuendo de un hombre es correcto, […] dos medidas de 24, 22 indicarán de inmediato qué lado hay que recortar. (Holding, 1880: 245)

La etiqueta a la vieja usanza, entonces, combinada con la retórica modernizante de los sistemas para la medición de talles y las técnicas para el corte de patrones, no solo caracterizó al nuevo lenguaje de la sastrería, sino que además insufló las apariencias y los significados sociales del traje en Europa y América a principios del siglo xx. También coincidió con una importante transición en materia de estilo. La jurisdicción del guardarropa masculino promedio se expandió para incluir una mayor cantidad de prendas estandarizadas asociadas a las actividades de esparcimiento, en especial las deportivas, cuya influencia no pudo sino incidir en la apariencia y la percepción táctil del traje a medida. El traje de dos piezas, por ejemplo, con superficies más suaves y un cómodo corte simplificado que se habían reservado antes para el descanso hogareño, fue aceptado a ambos lados del Atlántico como atuendo empresarial alrededor de 1910 (Paoletti, 1985: 121-34). La pureza de su estilo y la liviandad de sus materiales eran un complemento natural para el físico saludable del hombre moderno.

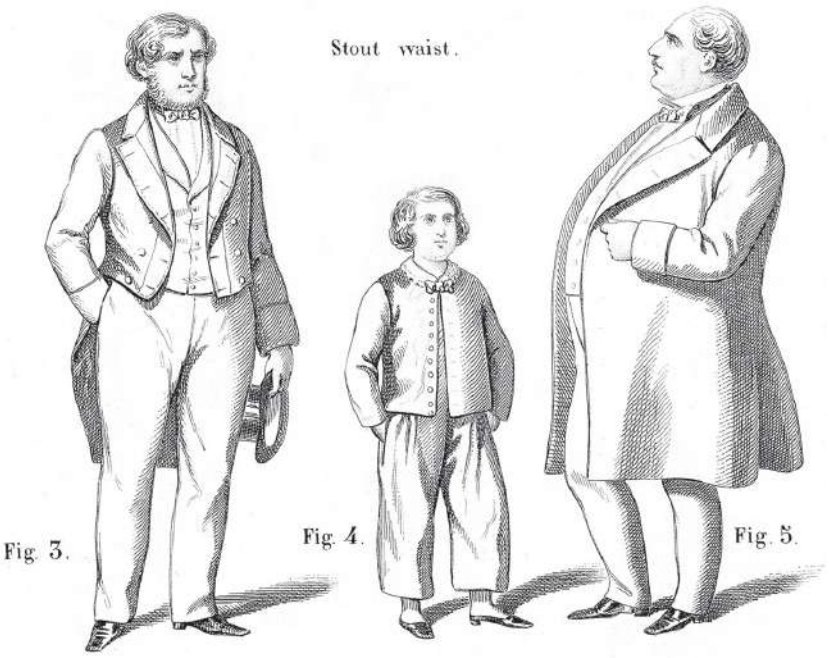
Asimismo, en las tendencias finiseculares del traje a medida, las técnicas de diseño buscaban producir un artículo terminado que promoviera el aura de la modernidad y favoreciera el cuerpo del usuario. Curiosamente, los debates profesionales acerca de si la mejor manera de lograrlo eran los métodos de relleno y forro, o bien los sistemas de corte racional, han continuado hasta el presente. Estos diferentes estilos suelen asociarse a modelos nacionales (como la distendida y "desestructurada" sastrería italiana) o empresariales (como la formalidad militar predominante en las sastrerías de Savile Row). En 1898, el editor de la revista *The London Taylor* centró su atención en las diferencias:

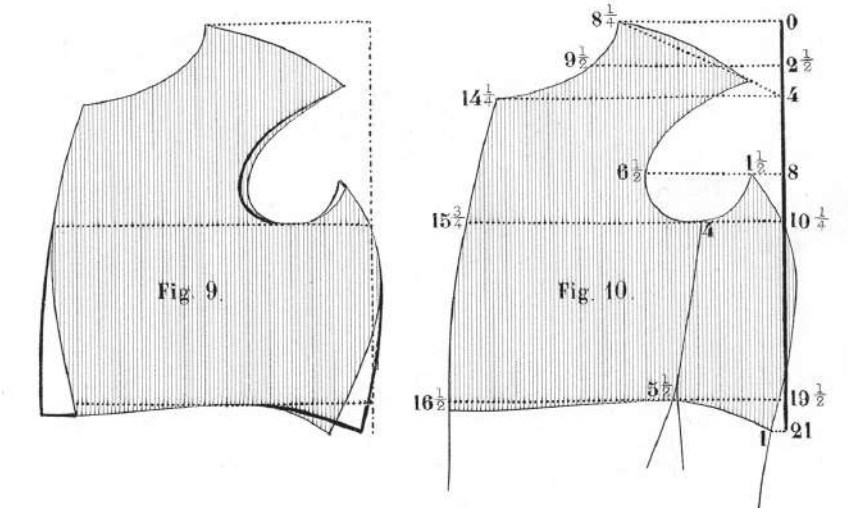
> El nuevo estilo es lo que hemos denominado "patrón de hierro colado" […] Hicimos […] para un cliente una chaqueta de suave vicuña, sin refuerzos ni rellenos; nada más, de hecho, que lienzo francés y un poco de la más fina crin en la espalda. La chaqueta era agradable al tacto […] y […] le calzaba como un guante. [El cliente] viaja 200 millas para pasar una temporada en un balneario, donde compra



11. *The Tailor's Guide: A Complete System of Cutting Every Kind of Garment* (*ca.* 1850). Los manuales de este tipo prometían que la confección antropométrica del traje podía realzar todas las figuras corporales.

una [nueva] chaqueta […] Desde el frente […] hasta la costura trasera […] los cuadros del *tweed* se habían estirado hasta casi el doble de su ancho […] Los hombros parecían charreteras […] Uno [de los cortes] era pulcro y natural, y el otro, antinatural y absurdo. Pero así es el estilo desde Portsmouth hasta Aberdeen […] Nada de lo que podamos

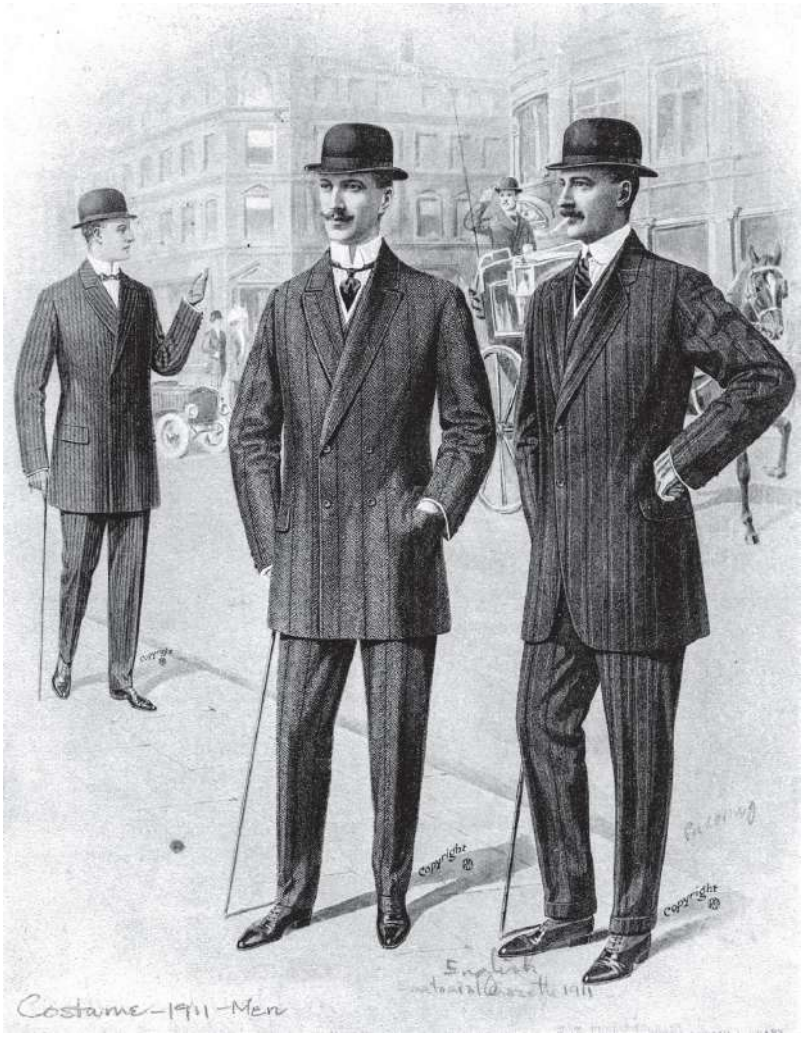




> decir va a devolvernos alguna vez a esa sastrería de aspecto libre y natural que nos resulta tan artística [...] Es mucho más fácil colocar un trozo de tela sobre el pecho de un hombre y reforzarlo como [...] con fina hojalata, que confeccionar una chaqueta capaz de quedarse en su sitio.[5]

Resulta extraordinario que estos debates se hayan mantenido vigentes hasta las primeras décadas del siglo XXI. El informe industrial de 2003 que citamos antes plantea una serie de preguntas a un hipotético fabricante británico de trajes, empeñado, contra viento y marea, en el éxito comercial. Estas

5
Anónimo, "The New Style of Tailoring", en *The London Tailor*, 13 de agosto de 1898, p. 1.



12. *Figurín de un sastre, ca.* 1910. A principios del siglo XX, el traje de calle era el atuendo sinónimo de los negocios.

preguntas reiteran argumentos sobre el calce, la adecuación, el estilo, la destreza, la eficiencia y la comprensión del consumidor, que habrían resultado familiares para el sastre florentino de los años 1580 y, sin duda, para el maestro londinense de los 1890:

> El productor debería preguntarse si sus diseñadores entienden la manera de construir un traje mejor: uno que se sienta y se vea bien porque tiene la tridimensionalidad para adaptarse al cuerpo humano, porque "respira" y es agradable al tacto. ¿Puede encontrar técnicos que sepan traducir ese diseño a una secuencia de operaciones mane-



13. Las espectaculares Galerías Lafayette, inauguradas en París en 1912, se contaron entre las numerosas grandes tiendas cuyos novedosos enfoques de la distribución y la venta minorista contribuyeron a democratizar el traje, y desplazaron el énfasis desde la producción a medida hacia el *prêt-a-porter*.

> jables en materia de corte y confección? ¿Puede capacitar y retener a los empleados capaces de llevar a cabo con exactitud y puntualidad estas operaciones más intrincadas? ¿Está dispuesto a invertir en el equipamiento necesario […]? ¿Y es capaz de comunicar los refinamientos de un mejor traje a un mercado que no entiende muchas [de] las sutilezas de ese traje, ya sea mediante el desarrollo de una marca poderosa, o mediante la venta a minoristas exclusivos? (Owen y Jones, 2003: 52)



I 4. Hacia mediados del siglo XX, los trajes *prêt-a-porter* eran ubicuos, así como un clásico de las zonas comerciales.

Los longevos argumentos sobre las cualidades materiales, filosóficas, estéticas y políticas del traje también enmarcan el presente libro. Aquí consideraremos en detalle los significados funcionales y simbólicos del traje, además de su asociación a determinados grupos sociales y tipos de trabajo. Rastrearemos el estatus del traje como vehículo del comercio y del sentimiento nacionalista, así como las variaciones de su desarrollo en diversas partes del mundo. Investigaremos la adaptabilidad del traje como ícono de la moda dominante y del estilo oposicionista; y consideraremos su vigencia en un sentido más amplio, como inspiración para artistas y escritores de la cultura convencional y de la vanguardia. El traje es un complejo y perdurable vehículo de significado, cuya forma suscita preguntas sobre la identidad que continúan desafiándonos hoy en día. Cuando la historiadora del arte Anne Hollander escribió su influyente reflexión sobre la importancia del traje para la modernidad, en 1994, también expresó un sentimiento simultáneo de frustración y fascinación ante el poder desconcertante, perdurable y contradictorio de esta prenda, que aún resuena en el presente. Sus observaciones inaugurales sobre el sucesor de la capa de Odín ofrecen una transición adecuada hacia los análisis de las páginas que siguen:

Aunque los jefes de Estado de sexo masculino usen trajes en las cumbres, los hombres que buscan empleo los usen en las entrevistas, y los acusados de [...] homicidio los usen en los tribunales [...], el conjunto de pantalones, chaqueta, camisa y corbata, formal o informal, suele ser tildado de aburrido en el mejor de los casos. Tal como otras cosas excelentes y simples de las que no podemos prescindir, los trajes masculinos han adquirido últimamente un fastidioso condimento estético: una irritante perfección, diría yo. Su sutil belleza integrada es a menudo una afrenta para las sensibilidades posmodernas, para las mentes y las miradas habituadas al clima abrupto y turbulento de fines del siglo XX. Los actuales impulsos milenaristas tienden a la desintegración, tanto del estilo como de la política; sin embargo, los trajes de los hombres no son posmodernos ni minimalistas, ni multiculturales ni confesionales: son implacablemente modernos, en el mejor sentido clásico. Más aún, todo indica que sobrevivirán. (Hollander, 1995: 3)