Pasado de Moda

Historias de una colección

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Pasado de Moda

Historias de una colección

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC) – 2023
Directora y Responsable Legal: Nélida Pozo Kudo.

Museo Histórico Nacional
Directora: Macarena Ponce de León A.

PASADO DE MODA. HISTORIAS DE UNA COLECCIÓN
Diciembre 2022 – mayo 2023

CATÁLOGO
ISBN: 978-956-7297-60-3
Propiedad Intelectual N°2023-A-28
Textos: Emilia Müller, Catalina Rivera
Revisión de textos: Sara Acuña, Isabel Alvarado
Edición de textos: Alejandra Carvajal
Fotografías: Marina Molina y Claudio López
Coordinación: Isabel Alvarado
Diseño y diagramación: Gaggeroworks, Alejandra Ugalde
Impresión: Andros Ltda.

EXPOSICIÓN
Curaduría: Emilia Müller
Co-curaduría: Isabel Alvarado
Conservación y restauración: Francisca Campos, Mabel Canales,
Catalina Rivera y Sara Salazar
Museografía: Sumo
Producción general: Amercanda
Línea gráfica: Gaggeroworks
Piezas audiovisuales: Sebastián Garrido
Coordinación museográfica interna: Mario Ormazábal
Administración: Marta López

Museo Histórico Nacional
Plaza de Armas 951, Santiago de Chile
www.mhn.gob.cl

Pasado de Moda

Historias de una colección

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Índice

Presentación 7

El vestuario en el pasado: la moda como perspectiva histórica 10

01
Protagonistas de la historia 14

02
De lujo 30

03
Trajes sagrados 48

04
Entre la uniformidad y la distinción 62

05
Una segunda piel 78

06
Valorización y restauración de un traje femenino del siglo XIX 92

07
El Departamento Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional frente al espejo 96

Catálogo 106

Bibliografía 112

Presentación

La exposición temporal *Pasado de Moda: Historias de una colección* retoma una larga experiencia de oficio patrimonial textil y de indumentaria, de muy diversos orígenes, materialidades y temporalidades, que ha distinguido al Museo Histórico Nacional (MHN) como pionero de esta línea de trabajo en nuestro país.

El Departamento Textil, creado en 1978 por quien fuera director del MHN en ese entonces, Hernán Rodríguez Villegas, fue precursor en acopiar y conservar este tipo de objetos, para acceder al pasado de nuestra sociedad por medio de la "cultura material", un concepto trabajado por la arqueología y la sociología, innovador en ese entonces en el campo de la historia al proponer una escala de análisis mucho más reducida de lo que hasta entonces se realizaba en los museos y en la historiografía, más centrada en las personas que en la institucionalidad; en la vida cotidiana que en los grandes eventos, en las mujeres y no sólo los hombres, y en la intimidad más que en la guerra. En un contexto más general, en la década de 1980, este giro representó una innovación museológica e historiográfica de proporciones, que ha sido escasamente relevada cuando se ha hecho la historia del Museo y de sus colecciones, cuya profundidad está enraizada en los cambios de paradigmas ocurridos en los museos posteriormente a la Mesa de Santiago de 1972, así como también en el debate que abrió la obra del historiador francés, Fernard Braudel, y la Escuela de los Annales en el campo de la disciplina histórica.

Portada del catálogo de la exposición *Trajes, 1810-1960.*

Lentamente, a medida que el MHN abrió las puertas a donantes para recoger sus trajes y sus memorias, y a medida que el equipo adquirió los conocimientos y las técnicas de conservación preventiva de textiles e indumentaria, fue posible consolidar esta primera intuición, y hacer del cuerpo humano y las prácticas de vestir una forma novedosa de comprender el sentido que le es propio a cada momento histórico.

¿Por qué un museo guarda un calzón femenino del siglo XIX? ¿un traje de luto, una camiseta de fútbol, el gamulán de un ex presidente de la República, o el vestido de la primera dama usado cuando el país retornó a la democracia en 1990?

La exposición *Pasado de Moda, historias de una colección*, vuelve a poner esta perspectiva en primera línea de una manera muy elocuente, porque comprende el vestuario como una forma de comunicación, una especie de código material, visual, estético, semiótico, que permite descifrar el tránsito de una sociedad jerarquizada, elitista y militarizada en los albores de la República, hacia una sociedad de masas, globalizada y tecnologizada en el siglo XX y XXI. En este amplio arco temporal, las curadoras Emilia Müller e Isabel Alvarado, proponen un recorrido temático de acuerdo a los principales ejes que componen la Colección Textil y Vestuario, y agregan, como una dimensión fundamental para su existencia, el aprendizaje y las prácticas de conservación que hicieron posible su permanencia en el tiempo.

Desde los primeros uniformes y piezas de personeros públicos, generalmente masculinos, se integra a las

mujeres a través de figuras vanguardistas como lo fue Mercedes Marín del Solar, una de las primeras literatas del país, y se releva el peso social de la Iglesia en una cultura católica, en cuyos ritos ellas encontraron espacios de libertad y participación en el espacio público. Asimismo, el lujo y el boato se integra como una forma de conocer los patrones de belleza y los cánones estilísticos permitidos de una sociedad, así como la ropa interior da cuenta de las transformaciones de la vida privada, del nacimiento del sentido del pudor, de la vergüenza, y propone narrativas históricas con objetos que hablaban de una intimidad nueva frente a uno mismo y a los otros.

Para finalizar, me gustaría ubicar la exposición en el marco de un trabajo sostenido que ha venido realizando el MHN por revitalizar la relación de sus colecciones con el público a través de exposiciones temporales. Desde hace más de 20 años que este equipo se pregunta sobre el tipo de historia que exhibe y la necesidad de renovar su guion curatorial. En 2020 se sumó la pandemia, lo que actualizó esta reflexión sobre nuestro quehacer, y las posibilidades que nos abren los objetos para expresar las vivencias del pasado y conectarlas con el presente. Los objetos permiten esa experiencia casi antropológica de contacto con los otros, aunque estén muertos, lo que cobra una radical importancia social al propiciar lo que se ha llamado "empatía histórica", vital para reconocerle sentido al pasado, a los problemas de otros que no son tan diferentes a los que hoy vivimos nosotros mismos, y de esta forma, comprender con mayor profundidad el presente, y comprometerse a imaginar un mejor futuro. Esa es nuestra misión como museo histórico.

Macarena Ponce de León Atria
Directora
Museo Histórico Nacional

Voluntarias trabajando en el montaje de la primera exhibición de vestuario realizada por el Museo Histórico Nacional en el año 1978

El vestuario en el pasado: la moda como perspectiva histórica

"La historia quedó atrapada en tela"
(*La Semana*, 1988)

La exhibición *Pasado de Moda: Historias de una colección* es un recorrido por la trayectoria y acervo de la Colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional (en adelante MHN) que busca destacar la importancia del vestuario como documento histórico. El relato museográfico está dividido en cuatro partes: una breve introducción relacionada con el origen y desarrollo de la colección textil y sus principales características, luego el desarrollo de cinco núcleos temáticos que dan cuenta de la diversidad de este acervo, a su vez ordenados en categorías asociadas a distintos usos y significados del vestuario en el pasado, en adición, una sección que recrea el depósito y resalta la labor de la conservación textil y por último, un espacio interactivo que finaliza la muestra generando un diálogo con el presente.

Por un lado, esta exposición revela el protagonismo del vestuario en la vida cotidiana del pasado nacional, por el otro, da a conocer las múltiples acciones de conservación y de restauración, y su importancia en el resguardo de estos textiles y sus historias. Esto explica por qué las prácticas de conservación forman parte de la muestra, como una acción previa necesaria para la recuperación de los objetos expuestos. De esta forma, se da a conocer el obligatorio vínculo entre la conservación y restauración del vestuario con la investigación y la curaduría que se desarrolla en torno a las diferentes narrativas históricas presentes en el vestuario. A pesar de las diversas intervenciones de conservación realizadas durante la preparación de toda exhibición relacionada con la indumentaria, este trabajo pasa la mayor parte del tiempo desapercibido. La conservadora textil Sarah Scaturro (2018) la llama una labor fantasma de carácter imprescindible para garantizar la presencia de los objetos en las salas de exposición. La misma naturaleza del acto de restaurar y consolidar este tipo de piezas hace que sus efectos no sean reconocidos, ya que la intervención es a veces tan imperceptible que no logra afectar la esencia de la pieza.

El estudio y análisis de la Colección Textil y Vestuario es una acción vital para el Museo. Esto pareciera ser una obviedad, pero no siempre la moda y este tipo de artefactos han tenido un rol en el ejercicio historiográfico. Hasta las últimas décadas del siglo XX, los objetos textiles no eran considerados artefactos susceptibles de pertenecer a una colección de museo, se hacía una gran distinción entre estos y aquellos considerados más prestigiosos en el ámbito del arte y las artes decorativas como tapices, muebles, porcelanas y pinturas. Al vestuario se le asignaba un carácter exclusivamente utilitario, hecho que dificultó el convencimiento de otros profesionales a favor del patrimonio textil. De igual modo, el interés recaía en conocer procesos de impresión, tejidos y bordados más que en prácticas asociadas con el corte y las tendencias vestimentarias sujetas a los cambios de la moda. En el contexto europeo, todavía en los años noventa, existía la noción que la ropa era simplemente un subproducto de la industria textil, y evocaba, antes los ojos de curadores mayormente masculinos, una vulgar comercialidad y un estilo sin valor, efímero y femenino (Taylor, 1998).

Esta opinión fue cambiando en los museos extranjeros gracias a la labor de curadores y curadoras de los Departamentos de moda y vestuario quienes fueron apreciando la vestimenta -cada vez más- como expresión de una cultura material fundamental en el estudio del devenir humano. Si en un principio los museos coleccionaban piezas textiles por la magnificencia de sus materialidades y técnicas, utilizados como herramientas para la datación de las obras de arte, o como lujosos resabios de célebres personalidades del pasado, eventualmente el fenómeno de la moda y vestuario, de toda clase social, pasaría a ser indagado en estos espacios como reflejo y agente del acontecer político, económico y cultural de una época determinada.

Hoy ya no quedan dudas de su importancia en la difusión del conocimiento histórico, puesto que al actuar con objetos que conectan fácilmente con los públicos contemporáneos se es capaz de llegar a una audiencia más amplia. Más que un sistema basado en un soporte material, la moda es también un sistema simbólico. Está compuesta por cosas y signos, como también por agentes individuales y colectivos, que se juntan a través de prácticas de producción, consumo, distribución y representación (Rocamora y Smelik, 2016). De acuerdo con Daniel Roche (1996) pareciera que no podemos escapar de la fuerza de la moda, por lo tanto, es necesario examinar en detalle su participación en transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales tanto del presente como del pasado.

La Colección Textil y Vestuario está constituida por más de 4.500 de objetos textiles y accesorios que incluyen trajes y uniformes, además de textiles planos como banderas, estandartes, alfombras, textiles precolombinos; además de accesorios y complementos del vestuario como abanicos, zapatos, sombreros, sombrillas, guantes, entre otros, tanto femeninos, masculinos como infantiles. La exhibición pretende revelar esta heterogeneidad y explicitar la importancia de la indumentaria como una herramienta analítica provechosa para recuperar el pasado desde un punto de vista único, poniendo énfasis en la polisemia de estos objetos. El vestuario no debe ser visto como un objeto subordinado que debe probar teorías predeterminadas, sino por el contrario, se reconoce que este objeto de estudio es capaz de proponer hipótesis que muchas veces los documentos y fuentes visuales son incapaces de señalar (Riello, 2011).

El título "Pasado de Moda" apela a la concepción dual de esta frase para analizar críticamente el rol del vestuario como testimonio histórico y, al mismo tiempo, evidenciar que muchas prendas de la colección han perdido su sentido de actualidad ante la mirada de hoy. Por ende, esta exposición busca volver a situarlas en su contexto y explicitar sus múltiples significados en un momento histórico. En este sentido, se usa la palabra moda en su concepción más amplia, definida como "distintos estilos de vestuario y apariencia que son adoptados por un grupo de personas en un tiempo y espacio" (Lillethun y Welters, 2018, p. 90), en desmedro de definiciones anteriores que sólo la situaban bajo el alero de un modelo de producción capitalista, expresiones materiales de sociedades modernas en constante progreso y transformación.

En la última década se ha traspasado el límite entre civilizaciones modernas versus tradicionales, considerando que las prácticas del vestir son siempre móviles, cuyas influencias viajan en toda dirección y clase social, entre lo urbano, lo rural, entre lo global y lo local (Tranberg Hansen, 2004). Esta redefinición permite situar, por ejemplo, el vestido de novia decimonónico de inspiración parisina de corte global y el manto mapuche de carácter local en un mismo nivel de interpretación en la exposición, considerando que ambos objetos, fundamentales en la construcción de la apariencia de chilenas y chilenos, son igualmente afectados por el acontecer histórico.

La muestra invita a mirar críticamente esta colección, desgranar temáticamente su contenido y exponer de qué manera la "biografía de las cosas" (Kopytoff, 1991) permite expandir y complejizar la narrativa histórica nacional. Por ejemplo, el vestuario como herramienta analítica, es especialmente provechoso para acceder a fenómenos escondidos en el ámbito de lo privado, ya que la mayor parte de la preparación de la apariencia se realiza en el espacio íntimo y, sobre todo, para examinar el cuerpo como una construcción cultural sujeta al cambio histórico, en tanto la moda es una práctica encarnada imposible de separar de su soporte corporal. Además, y considerando la estrecha y larga relación entre moda y feminidad, el estudio del vestuario permite complejizar la historia del género, al explorar de qué manera la indumentaria participa continuamente en la configuración de las tensiones entre el binomio masculino y femenino. De este modo, se expande el relato historiográfico en el contexto de un museo nacional, al recuperar y explicar históricamente una materialidad conectada con la cotidianeidad y con la construcción de la identidad, el cuerpo y el género.

Por medio de la definición de cinco núcleos temáticos, la muestra pretende explicar la extensión y heterogeneidad de este acervo. Se han seleccionado los siguientes temas: *Protagonistas de la historia*, *De lujo*, *Trajes sagrados*, *Entre la uniformidad y la distinción*, y *Una segunda piel*. A grandes rasgos, destacan personajes históricos novedosos, el lujo y sus diversos significados, el rol social de la uniformidad, la importancia de los trajes utilizados en los ritos católicos y, por último, se presentan diferentes piezas de ropa interior femenina y masculina. Si bien cada vitrina propone, en primera instancia, manifestar esta diversidad de objetos relacionados a una temática particular, una segunda lectura destaca algunas prendas de la selección para poder ahondar en sus historias. En este ejercicio analítico el objeto se complementa con otro tipo de soportes materiales

como fuentes visuales que permitirán situar la prenda en su momento y el problema histórico en cuestión.

La moda en el vestir, es un fenómeno ambivalente, que ha generado detractores y amantes (Craik, 2009). Ambas posiciones demuestran su significancia en la vida cotidiana de mujeres y hombres, destacando la importancia del vestuario en la construcción de cuerpos individuales y colectivos a través del tiempo. Con la presente exposición, el MHN pretende relevar el sistema vestimentario como documento y fuente primordial en el estudio del pasado en toda su complejidad. Este es un "lente" privilegiado para comprender los cambios y continuidades históricas. A través del develamiento de las múltiples narrativas y memorias que se esconden tras las tramas y urdimbres presentes en la colección, se complejiza la mirada en torno a la historia.

La exhibición *Pasado de moda: Historias de una colección* nace de un contexto institucional dedicado a la redefinición del guion museológico y museográfico, que ha impulsado la necesidad de revisitar y cuestionar las colecciones del MHN. Esta reflexión y acción autobiográfica, ha impulsado la interpretación de la Colección Textil y Vestuario con una mirada historiográfica y patrimonial renovada que busca poner en valor aquellos objetos nunca antes exhibidos. También se destaca su desarrollo como uno de los primeros espacios públicos en custodiar y preservar textiles históricos a nivel nacional.

Por lo tanto, la presente muestra no sólo investiga y saca a la luz prendas inéditas para el público, comprobando la importancia y multiplicidad de sus significados históricos, sino también, destaca su trayectoria relevando las diversas prácticas realizadas día a día por el Departamento Textil, que han permitido la protección de este patrimonio en sus más de 40 años de funcionamiento.

01. Protagonistas de la historia

"La memoria de Chile
late en Plaza de Armas"
(*La Época*, 1991)

Antes de la conformación oficial de la Colección Textil y Vestuario en 1978, el MHN ya contaba con un cierto número de objetos de este tipo. Algunos se incorporaron cuando se creó el Museo en el año 1911 al traspasarse las colecciones del Museo Militar, y otros fueron llegando esporádicamente durante las décadas siguientes por medio de donaciones privadas. Se destacan en estos inicios la presencia de uniformes militares, banderas y estandartes que representaban las grandes figuras y hechos bélicos que marcaron la creación y consolidación del Estado Nación. El *Catálogo del Museo Militar* del año 1909, se refiere a ochenta y tres objetos, "tanto nacionales como de países fronterizos con los cuales se vivieron conflictos, además de uniformes completos e incompletos de personajes destacados de la historia militar de nuestro país" (Alegría & et al., 2019).

Dado el protagonismo que tuvieron los militares en las luchas de la Independencia, en los inicios de la República y en las diferentes guerras durante el siglo XIX, su indumentaria, fue donada y resguardada como reliquia. Podemos mencionar, por ejemplo, el fajín y la casaca usadas por Bernardo O'Higgins en su calidad de Director Supremo de la nación, una manta de pelo de alpaca de José Miguel Carrera y la casaca de Arturo Prat, héroe de la Guerra del Pacífico. También se conservan algunos artefactos de Javiera Carrera, figura fundamental en la lucha política independentista, estos son los únicos ejemplos de indumentaria que se poseen de una mujer activista política del periodo. De este modo, gracias a la incorporación de sus zapatos, carteras y otros accesorios, la historia militar no es solamente masculina. Aun así, durante décadas, el guion del museo destacó a los personajes que hicieron grande la patria y rendía principalmente tributo a sus padres e hijos, próceres, héroes y estadistas, casi en su totalidad del género masculino. Además de los trajes antes mencionados, el resto de las colecciones del museo enfatizaban esta mirada política militar, por medio de retratos, muebles o armamentos que representaban o habían pertenecido a los grandes hombres del pasado chileno consagrados a forjar la identidad nacional. En este sentido, la historia de Chile se resumía a través de estos trajes en la narración de batallas, figuras militares y actos políticos que fueron dando forma a la República.

En la medida que fue llegando una mayor cantidad de donaciones, a partir de la primera exhibición de trajes realizada a fines de la década del setenta, los hombres y lo castrense pasaron a segundo plano. La colección fue recibiendo gradualmente vestidos y accesorios de mujeres pertenecientes a los siglos XIX y XX. Aunque las donaciones seguían conmemorando figuras heroicas y momentos emblemáticos, se empezaron a celebrar otro tipo de logros, no siempre obtenidos en los campos de batalla. En consecuencia, hombres y mujeres que jugaron un rol desde la política, la cultura, la ciencia y el deporte, también se hicieron presente en la colección a través de sus prendas. Es así como estilos, apariencias y hazañas de hombres y mujeres fuera de lo común, se dan a conocer a las nuevas generaciones. Algunas de ellas siguen vigentes, otras, en cambio, han sido relegadas al anonimato con el paso del tiempo. Estas prendas frustran el olvido y vuelven a inspirar a través de sus historias, expandiéndose así la narrativa del MHN, incluyendo nuevos actores y diferentes coyunturas del pasado chileno.

El primer hecho significativo que rememoramos en este primer núcleo temático de *Pasado de Moda*, es la incorporación del naturalista francés Claudio Gay a la Academia de Ciencias de Francia en el año 1856 (Fig. Nº 1.7). Esta casaca y bicornio, presentes en la muestra, son parte del uniforme oficial que se ha utilizado históricamente para aquella ceremonia, en la que hoy participan también mujeres. Dicha condecoración marcó el reconocimiento por parte de los franceses a Gay, profundo conocedor del Chile decimonónico. Además, es probable que haya sido una prenda querida para el naturalista, considerando su importante simbolismo y, porque también hay registros que indican que la usó para posar ante el escultor chileno Nicanor Plaza. Al parecer Gay estaba avergonzado ante la idea de hacerse un busto, pero aceptó la petición, sólo porque Plaza era chileno (Mizón, 2001) (Fig. Nº 1.8). Fuera de este dato anecdótico, por medio de este patrimonio vestimentario, se reconoce a Gay como un distinguido pionero de esta disciplina, no sólo en la recién formada república chilena, sino también en su país de origen.

Existen otras piezas de la sección que también forman parte de momentos claves de la vida personal, esta vez de chilenos y chilenas, cuyos objetos han sido considerados

en este núcleo. Por ejemplo, Rosita Renard, pianista y docente de mediados del siglo XX, quien utilizó este vestido negro de seda con mostacillas en su último concierto en el Carnegie Hall en Nueva York en el año 1949 (Fig. Nº 1.11). Recordada como una mujer modesta, sobria y sencilla, este hito no significó un cambio notorio en sus costumbres. Según Samuel Claro, a Rosita no le gustaba lucir prendas a la moda, pero sí tenía una predilección por los zapatos y guantes finos. Su hermana Blanca se preocupó de su apariencia aquella noche del 19 de enero de 1949, le compró un vestido en la famosa tienda de departamentos neoyorquina Bergdorf Goodman y zapatos de charol con perlas. A pesar de estos pequeños lujos, a su amiga Margarita Friedman le repetía con frecuencia "Si no importa mijita, ¡si el que no me quiere ver no me mira! Lo que yo sé hacer es tocar el piano y son los compositores, Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Liszt, los que hacen los milagros, no yo" (Claro, 1993, p. 261). El traje negro tan propio de los músicos en sus recitales, usado hasta el día de hoy, busca, eliminar la identidad del intérprete para así realzar sólo la música. Con respecto al talento de Renard, Flora Guerra recuerda: "cuesta conciliar la tendencia suya a evaporar, con ese efecto magnético y avasallador que su toque provocaba en el público" (1993 p. 143). Hoy, Rosita Renard es poco conocida fuera de los círculos musicales, hecho que con la exhibición de su vestido se pretende reparar, al rememorar su figura como una de las grandes heroínas culturales del país (Claro, 1993). El político y caricaturista Jorge Meléndez Escobar resume su importancia en el contexto cultural del Chile de mediados del siglo XX: "… verdadera embajadora de la cultura de su patria en suelos extranjeros, fue al mismo tiempo un exponente altísimo del talento de la mujer chilena, que a través de ella en la música, de Rebecca Matte en la Escultura, y actualmente Gabriela Mistral en las Letras, ha podido sentirse gloriosamente representada en los más severos centros artísticos e intelectuales del mundo…" (Claro, 1993, p. 286).

En el ámbito del deporte, hechos más actuales son recordados con las poleras de Cristián Valenzuela y Constanza Reyes. Desde disciplinas muy diferentes, atletismo y hockey en patines, respectivamente, ambos son exponentes del triunfo deportivo nacional del último tiempo. En contraste con las prendas anteriores, estas fueron confeccionadas con un objetivo práctico; proveer ventilación, comodidad y flexibilidad en el movimiento, tanto para correr en la pista en los Juegos Paralímpicos de Londres, 2012, en el caso de Valenzuela (tiene pérdida total de la visión desde los 12 años), como para atajar goles en la final del Mundial de hockey patín en 2006 en el caso de Constanza Reyes. Hoy, estas poleras han perdido su función original y han pasado a ser emblemas de esfuerzo, tanto personal como colectivo. De esta forma, el MHN se hace partícipe de la memoria atlética y competitiva de nuestro país, una historia muchas veces marcada por la carencia económica, y la falta de apoyo público y privado. Por ejemplo, la polera de Valenzuela, fue confeccionada por María Eugenia Acuña, madre de uno de los guías que lo orienta en las carreras, ya que el deportista no tenía auspiciadores de vestuario que pudieran apoyarlo (Fig. Nº 1.17 y 1.18). En tanto, las "Marcianitas", el equipo de Constanza Reyes, vencieron a España gracias a

1.0 *(Arriba)*
Polera (detalle)
Autoría desconocida
2006
Fibra sintética
Usada y donada por
Constanza Reyes, 2015
MHN 3-43017

1.1 *(Al medio)*
Sombrero
Autoría desconocida
Ca. 1950
Paja y algodón
Usado y donado por
Adriana Olguín, 1978
MHN 3-32721

1.2 *(Abajo)*
Revista Zig-Zag,
27 de septiembre
de 1952, No. 2479,
pp. 31, Santiago.
Colección Biblioteca
Nacional de Chile

1.3 *(Arriba)*
Gorra
Autoría desconocida
Primera mitad del siglo XX
Lana y cuero
Usado por Luis Pardo
MHN 3-30461

1.4 *(Al medio)*
"Homenaje a la Ciencia y a la Marina"
Tarjeta postal de editor no identificado, ca. 1916. Museo Marítimo Nacional, Archivo y Biblioteca Histórica de la Armada de Chile

1.5 *(Abajo)*
Sombrero
Autoría desconocida
Ca. 1960
Lana
MHN 3-33134

Bufanda
Autoría desconocida
Ca. 1960
Seda y lana
MHN 3-35442

Donación familia Matte Alessandri, 1987

un gran esfuerzo personal de cada una de las jugadoras en un contexto local de pocos recursos (Fig. Nº 1.0).

En momentos importantes de la vida, algunas prendas de vestir se colman de significados, convirtiéndose en objetos de memoria. El vestuario histórico no es sólo reflejo de cómo vestían las sociedades antiguamente, cada pieza está impregnada de pequeños detalles de vidas individuales que marcaron su uso (Bide, 2017). Este es el caso del gamulán del expresidente Ricardo Lagos, que *Pasado de Moda* incluye en su exhibición, y que sería recordado con orgullo y donado por él mismo el año 2014 (Lagos, 2013, p. 524) (Fig. Nº 1.13). En primera instancia, esta pieza fue significativa estéticamente, porque ostentaba una doble corrida de botones, poco habitual en los estilos de los años setenta en Chile. Segundo, el chaquetón se colmó de trascendencia al proteger al ex mandatario en un difícil momento de su vida, al resguardarlo físicamente del frío y la incomodidad, como también de la incertidumbre, la noche de su detención luego del atentado al general Augusto Pinochet en 1986 (Fig. Nº 1.14).

Algo similar ocurre con el sombrero de Adriana Olguín, también donado por ella misma al Museo (Fig. Nº 1.1). Mujer excepcional de mediados del siglo XX que se convirtió en la primera ministra de Estado en Chile y Latinoamérica. Previa a su experiencia a la cabeza del Ministerio de Justicia, se había dedicado a la lucha por las reivindicaciones de su género, impulsando entre otras iniciativas, la ley del voto para las mujeres junto con Rosa Markmann. Este sombrero nos transporta a un episodio nunca antes vivido por una mujer chilena (*Revista Ya*, 2022). Presenció y participó en la Parada Militar de 1952 como ministra de Justicia del gobierno de Gabriel González Videla, evento oficial en el cual usó este accesorio, que no sólo la protegió del sol aquel día de primavera, sino que también resaltó su silueta femenina entre los otros hombres de sombrero de copa y gorra militar que compartieron con ella una de las carrozas presidenciales (Fig. Nº 1.2).

Al igual que el objeto anterior, el vestido de Leonor Oyarzún también fue testigo de una coyuntura histórica de resonancia nacional; el retorno de la democracia en el año 1990 (Fig. N° 1.15). En tanto, no es posible decir lo mismo de la gorra del marino Luis "piloto" Pardo, ya que no hay pruebas que aseguren que esta pieza estuvo presente en el extraordinario rescate de la frustrada expedición de cruce transcontinental de la Antártica, liderada por el británico Ernest Shackleton (Fig. Nº 1.3). No obstante, la supervivencia de esta prenda obliga a revivir dicho episodio de fortaleza y valentía humana, hito que asombró al mundo entero a principios del siglo XX. Después de más de cien años desde que la sencilla y pequeña escampavía *Yelcho*, piloteada por Pardo, rescató a veinte y dos náufragos del *Endurance*, revisitamos una proeza muy especial para la Armada chilena (Fig. Nº 1.4). Conocido como el héroe de la paz, este marino es considerado el segundo hombre más importante para aquella institución, después de Arturo Prat, héroe de la Guerra del Pacífico.

El sombrero y bufanda del expresidente Jorge Alessandri Rodríguez no evocan un suceso particular, sino más bien el aspecto cotidiano de un hombre político del pasado chileno (Fig. Nº 1.5). Las apariencias de los sujetos que han participado, y también hoy, del ejercicio gubernamental, sobre todo a su cabeza, nunca han pasado desapercibidos. Incluso cuando los medios de comunicación de la segunda mitad del XX eran diametralmente diferentes a los actuales, las formas de vestir en el espacio público eran también causa de escrutinio y sentencia. En el caso de Alessandri, estos

accesorios se volvieron característicos de su indumentaria. Usar sombrero de fieltro de lana y bufanda no era inusual en la época, el primero era todavía un accesorio obligatorio del clóset masculino y, la segunda, una prenda normal para combatir las bajas temperaturas en los meses de invierno. Mientras fue presidente, complementaba estas piezas con un abrigo cuando caminaba diariamente desde su casa a La Moneda, inclusive en los días calurosos. Respecto a esta costumbre dijo que se remontaba cuando tenía veinte años, edad en la que sufrió de hemorragias pulmonares, razón por la cual tampoco fumaba ni soportaba que nadie lo hiciera en su presencia (*Ercilla*, 1986). Como consecuencia, el sombrero, la bufanda y el abrigo se transformaron en piezas icónicas de su imagen y serían ampliamente resaltadas en las caricaturas sobre su persona (Fig. 1.6). Es interesante constatar que la Colección Textil posee ejemplares de estas tres prendas, además de una banda presidencial de su mandato que fueron donadas por su familia un año después de su muerte, las que refuerzan la importancia de estas piezas en la memoria respecto al estilo de Alessandri y a la manera en que era percibido y representado por la prensa escrita de la época.

Para terminar esta sección, se destaca la figura de Mercedes Marín del Solar, considerada la primera escritora y poetisa chilena. Su traje de la década de 1860 fue donado antes de la creación del Departamento, estableciéndose como una de las piezas femeninas fundacionales del acervo textil del MHN (Fig. Nº 1.9). Hoy, esta se erige como pieza icónica de la exhibición *Pasado de Moda*, al ser sometida a una exhaustiva restauración, especialmente para la ocasión. Con esto se asegura su adecuada presencia en la muestra y se hace referencia a una mujer excepcional del siglo XIX chileno. Según Catherine Davies (2015), ella fue la primera escritora reconocida de la nueva República de Chile y primera mujer chilena que publicó un libro de poesías. Seguramente utilizó este traje en las últimas décadas de su vida, ya que murió en 1866 a la edad 64 años. Marín Del Solar fue una literata consolidada por sus obras de carácter republicano y patriótico y que vestía según las últimas modas foráneas (Fig. 1.10).

La tendencia parisina en aquellos años eran los trajes de faldas henchidas gracias a la ayuda de las estructuras interiores llamadas crinolinas. Un soporte interior basado en anillos elaborados, principalmente, en acero que permitía que las mujeres obtuvieran ruedos de descarados tamaños, afectando el modo de moverse e interactuar en el espacio doméstico y público. De forma desmesurada, las mujeres aparecieron de una manera físicamente novedosa en las calles de las principales ciudades chilenas, generando descontento entre los peatones, principalmente del género masculino, que no podían caminar cómodamente por las aceras. Por lo tanto, restaurar el traje y examinar en detalle a su singular usuaria, permite volver a recordar a Marín la escritora, pero también rastros materiales de su corporalidad sometida al canon de esta excesiva moda europea. A pesar del reconocimiento en vida de Mercedes Marín, su nombre y obra poética fueron posteriormente olvidados (Davies, 2015).

1.6 Caricatura de Jorge Alessandri usando sombrero y bufanda. *Topaze*, n° 1981, 30 oct. 1970, Santiago. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en Memoria Chilena

Hasta ahora se han mencionado a personajes muy dispares y de diferentes momentos históricos, con el fin de dar a conocer fragmentos biográficos de mujeres y hombres que dejaron huella en el pasado de Chile. En la colección se resguardan cientos de historias, esta es sólo una selección que permite demostrar la diversidad de crónicas asociadas a actos memorables ampliamente reconocidos y también escenas íntimas y así manifestar que cada una de estas también tienen cabida en la narrativa nacional. Se ha establecido que pocas veces los museos exponen relatos representativos de la sociedad, pero los objetos contienen "historias secretas", capaces de dar a conocer sujetos poco representados en las exhibiciones permanentes de estas instituciones (Woodham, 2008, p. 10).

Uniforme de la Academia de la Ciencia de Francia

El 1 de enero de 1829 zarpó del puerto de Valparaíso el buque *L'Adour* con destino a Francia transportando un cajón que contenía varios paquetes de plantas americanas disecadas dirigidas a científicos del *Muséum d'Histoire Naturelle* de París. El cajón había sido preparado cuidadosamente por el joven naturalista francés Claudio Gay, quien había llegado a Chile hacía pocos días a bordo de la misma embarcación. Con el envío de esta primera colección de especímenes naturales, el joven francés daba inicio a su aventura en tierras chilenas, buscando forjar su carrera como naturalista y cuya validación estaría en el reconocimiento que la comunidad científica europea hiciera de su trayectoria. Veintisiete años más tarde, en 1856, Claudio Gay hacía ingreso a la Academia de Ciencias de Francia, vistiendo este traje bordado a mano con verdes y vibrantes ramas de olivo, engalanado así por la naturaleza que con tanto ahínco observó, estudió, dibujó y describió, y que lo consagró como el padre de la ciencia moderna en Chile. ***Daniela Serra, Doctora en Historia.***

1.8 Fotografía de Busto de Claudio Gay
Segunda mitad siglo XIX
Biblioteca Nacional de Chile

1.7 **Uniforme de la Academia de la Ciencia de Francia**
París, 1856
Lana

Usado por Claudio Gay
Donación Bernard Sauvaire, 1997

Casaca
Autoría desconocida
MHN 3-10119

Bicornio
Prevel
MHN 3-30477

Traje Mercedes Marín

Nacida en 1804, Mercedes Marín del Solar fue una escritora y anfitriona de salón que abrió su hogar para recibir a intelectuales preocupados, como ella, en debatir acerca de los asuntos políticos y culturales de la nación. También fue madre y una mujer devota, múltiples roles que nos permiten imaginarla utilizando este traje muy en boga en la época. Elaborado en seda azul, se caracteriza por una parte superior ceñida al cuerpo y una falda de gran volumen que esconde un bolsillo en la cintura. Quizás Mercedes guardaba aquí una libreta de apuntes para tenerla siempre a mano. Esta mujer adelantada para su época, repartía su tiempo entre sus funciones privadas y públicas y, seguramente, supo adaptar la moda a sus necesidades cotidianas. ***Sara Acuña Ávalos, Historiadora.***

1.10 Retrato de Mercedes Marín Del Solar
Helsby
Valparaíso, c. 1865
Albúmina sobre papel
FA-009603

1.9 **Traje**
Autoría desconocida
1860-1865
Seda

Usado por Mercedes Marín del Solar
Donación Mercedes Claro, 1978
MHN 3-3359

Vestido Rosita Renard

Algunas veces se produce un feliz desarrollo del virtuosismo en la técnica de un oficio y en el espíritu de quien se dedica a este. Así fue el caso de la pianista y docente chilena Rosita Renard. En los círculos pianísticos se la recuerda con admiración por su dominio superlativo del instrumento, aunque quizás el reconocimiento de su talento está lejos del que obtuvo su compañero de estudios en Berlín, Claudio Arrau. En su caso, es valioso constatar entre quienes tuvieron la fortuna de conocerla; colegas, estudiantes y público, reconocen en ella a una persona con valores muy nobles y amables. Con gran cariño destacan no sólo su sensibilidad en la interpretación musical, sino también en el trato delicado y cariñoso. Este espíritu habla de una persona que puso la belleza siempre como su principal inspiración, dejando que traspasara todas las dimensiones de su persona. ***Rosa Vergara, Pianista.***

1.12 Rosita Renard
Jorge Opazo, 1930
Colección Biblioteca Nacional de Chile

1.11 **Vestido**
Autoría desconocida
Ca. 1940
Seda

Usado por Rosita Renard
Donación Margarita Friedeman, 1987
MHN 3-3548

Gamulán Ricardo Lagos

Este gamulán acompañó a Ricardo Lagos durante los 18 días que estuvo preso bajo interrogatorio después del atentado a Augusto Pinochet, en septiembre de 1986. La noche de su detención fue advertido que en el cuartel hacía mucho frío y que llevara algo grueso. Este abrigo, comprado en Argentina, fue su elección, y, según sus palabras "mi salvación para enfrentar los días que vinieron luego y en especial las noches que eran heladísimas". El chaquetón fue parte de su closet por décadas, hasta que el año 2013 lo donó al Museo Histórico Nacional. Símbolo de protección en un período de incertidumbre y miedo, esta prenda representa a una figura clave en la lucha contra la dictadura, en el retorno a la democracia y en la escena política actual.

1.14 Foto de detención de Ricardo Lagos, Santiago, 1986 Colección Fundación Democracia y Desarrollo

1.13 **Chaquetón**
Autoría desconocida
Argentina, ca. 1978
Gamuza y piel

Usado por Ricardo Lagos
Donación Fundación Democracia y Desarrollo, 2013
MHN 3-42985

Traje Leonor Oyarzún

Leonor Oyarzún utilizó este vestido cuando su marido, Patricio Aylwin asumió el cargo de Presidente de la República el 11 de marzo de 1990. Para la importante ocasión, Leonor eligió este sobrio modelo confeccionado por la emblemática tienda santiaguina, *Boutique Vog*. Conocida por su sencillez y generosidad, la Primera Dama participó activamente en el Gobierno de Transición, en diferentes proyectos dedicados al desarrollo de las mujeres, la infancia y la familia.

1.16 Leonor Oyarzún y Patricio Aylwin en el Estadio Nacional, 1990. Fundación Patricio Aylwin

1.15 **Traje**
Boutique Vog
Santiago, ca. 1990
Fibra sintética

Usado por Leonor Oyarzún
Donación Fundación Patricio Aylwin, 2022
MHN 3-25301

BOUTIQUE

Polera Cristián Valenzuela

Cristián Valenzuela es el único atleta chileno que ha conseguido una medalla de oro en los Juegos Paralímpicos, luego de ganar en la prueba de 5000 metros planos en Londres 2012. Participa activamente en competencias deportivas acompañado de un atleta guía quién lo orienta espacialmente, ya que perdió totalmente su visión a los 12 años. Esta polera utilizada en el día del triunfo, en palabras del deportista, "simboliza un antes y un después para el deporte paralímpico. La limitación siempre está en la mente, nunca es parte de una discapacidad, invito a todos los que puedan observar esta polera a soñar en grande, a tener fe y día a día trabajar para ver concretados esos anhelos que tenemos en nuestro corazón".

1.18 Cristián Valenzuela junto a su guía Christopher Guajardo en Londres, 2012.
Colección particular

1.17 **Polera**
Confección María Eugenia Acuña
Santiago, 2012
Fibra sintética

Usada y donada por
Cristián Valenzuela, 2015
MHN 3-31010

CHILE

02.
De Lujo

"La necesidad de una persona
es el lujo de otra"
(McNeil y Riello, 2016, p. 171)

¿Qué es el lujo? Se hace difícil explicar este fenómeno por medio de una sola definición. Sus percepciones relacionadas con la riqueza, el poder y el placer material han ido mutando drásticamente en el tiempo y las reacciones oscilando entre el oprobio y la exaltación. Según Gilles Lipovetsky y Elyette Roux "resulta vano moralizar el lujo, así como escandaloso pretender beatificarlo" (2003, p. 20).

Los objetos reunidos en este núcleo de *Pasado de Moda*, han sido especialmente seleccionados con la intención de tensionar su conceptualización, eso sí, específicamente desde la perspectiva de la indumentaria. En este sentido el lujo vestimentario, se ha asociado, históricamente, al privilegio aristocrático, al poder eclesiástico (Fig. Nº 2.7), al trabajo manual y especializado, a la utilización de telas suntuosas y materiales difíciles de obtener y, a París, como cuna de la alta costura. Algunas de estas características parecieran no tener la misma apreciación en el funcionamiento del sistema de la moda actual, mientras que otras, más de cien años después, todavía tienen vigencia. A través del análisis detallado de más de diez trajes, vestidos y accesorios se busca ahondar en diferentes manifestaciones del lujo en Chile en distintos contextos sociales y un marco temporal que abarca desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX, y así dar a conocer estos cambios y continuidades de alcance global. Se han combinado trajes de procedencia europea con otros de origen local, como, por ejemplo, una manta mapuche que pone de manifiesto cómo el lujo se desarrolla en diferentes territorios chilenos y cómo ha adquirido diversos significados a lo largo del tiempo (Fig. Nº 2.12).

Si hoy, para algunos un gran lujo es tener tiempo para viajar o disfrutar de momentos de ocio, expresando más bien un carácter inmaterial asociado al pensamiento, la aspiración y la calidad de vida (McNeil & Riello, 2016), para otros, sigue relacionado con el consumo de vestuario y accesorios según el canon de la moda, como una forma de expresar exclusividad y diferenciarse del resto. Esta relación es profunda, y muchas veces ambos fenómenos han coincidido en la historia, es decir, lo que estaba a la moda era considerado un lujo y estaba disponible sólo para unos pocos. A la vez, su acceso estaba regulado por leyes suntuarias que definían quiénes podían usar ciertos trajes, colores y tipos de telas, asegurándose así las jerarquías y el orden social (Cantista & Sádaba, 2020).

Este tipo de leyes se originaron en la Roma Imperial y siguieron existiendo en diferentes momentos históricos por años, inclusive en las colonias americanas durante el siglo XVIII. Según la historiadora Isabel Cruz, la Corte de Madrid imponía modas suntuosas, pero a la vez las prohibía a sus súbditos españoles y americanos, por medio de este tipo de leyes, que eran "verdaderos decretos estéticos encaminados… más que a restringir el lujo, a asegurar su monopolio por parte de ciertos grupos sociales" (1996, p. 156). Tanto durante el periodo colonial como en el desarrollo de la República en las centurias posteriores, surgieron voces que se explayaron fuertemente contra la ostentación y los peligrosos efectos que podía generar el derroche inútil en la sociedad chilena. Se acusaba sobre todo el consumo innecesario de quienes no contaban con los medios para hacerlo, y la confusión social que significaba vestirse imitando a las clases altas.

Para el cambio de siglo, la élite local fue conocida como una clase derrochadora, pero la afición por el dinero y el lujo se consideró también un fenómeno extendido entre chilenos de distinta procedencia social (Dussaillant, 2011, p. 188). En las primeras décadas de la nueva centuria, este discurso anti-lujo cobró un carácter fatalista, al ser considerado un enemigo invasor y corruptor de los hogares nacionales. El ataque estuvo fuertemente dirigido a las mujeres, sobre todo de bajos recursos que supuestamente sometían a sus maridos y padres a gastos innecesarios, especialmente con respecto al consumo de ropas costosas y nuevas. La primera novelista, periodista y académica del país, Rosario Orrego (1873) escribió un texto fundamental en la crítica anti-moda y lujo que también situó a sus congéneres en el centro de la diatriba,

> Nos duele confesarlo, pero la verdad es que las mujeres (salvo honrosas excepciones) son las grandes sacerdotisas del abominable culto tributado al becerro de oro! Ellas son las que por satisfacer su sed de lujo impelen a sus maridos y hacen comprender a sus novios la necesidad de ganar mucho dinero (p. 63).

Esta conexión entre moda y mujeres no era nueva, pero se extendió durante todo el siglo XIX. En la medida que

en el contexto occidental los hombres fueron simplificando sus trajes, y demostrando una manifiesta negación al arreglo evidente y la vanidad, asociado a costumbres artificiosas del pasado, las mujeres de clase alta quedarían relegadas como las encargadas de exponer públicamente la riqueza y posición social de sus familias. Esta no era una tarea fácil. Por un lado, estaban obligadas a ejercer esta función social dentro de la sociedad de élite y, por el otro, debían hacerlo de tal manera que no fueran a ser consideradas excesivas o de poco gusto (Dussaillant, 2011).

En el caso de los hombres elegantes, estos ya venían, hace un buen tiempo renunciando a aquellos adornos, pelucas y afeites que poco los distinguían del sexo opuesto durante el siglo XVIII. La casaca que le perteneció a Francisco de Borja Fontecilla, presente en la exhibición, expresa aquella época de la moda de influencia europea en la que la profusión de colores y finos adornos textiles todavía eran aceptados en las siluetas masculinas (Fig. Nº 2.8). Pertenece a un periodo anterior a la consolidación del sobrio traje de tres piezas típico de la era victoriana y confeccionado principalmente en tonalidades oscuras. Es interesante destacar que las decoraciones policromáticas no aparecerán otra vez en la indumentaria masculina, al menos por doscientos años más.

Con una simple mirada es posible destacar la importancia de esta figura y su posición social en aquel Chile colonial, prontamente inmerso en la lucha independentista. Aquellas modas se obtenían directamente desde los centros europeos o se conseguían en América gracias al comercio ultramarino, que durante el siglo XVIII reemplazó el puerto de Sevilla por el de Cádiz, brindando a los chilenos e hispanoamericanos el acceso a estos trajes masculinos afrancesados (Cruz, 1996, p.143). Este tipo de chaquetas de seda y terciopelo llamados “a la francesa” fueron usadas por los hombres más elegantes de fines del siglo XVIII y estaban influenciadas por el movimiento artístico Rococó que también afectó sobremanera las formas de cubrir el cuerpo de los sujetos de las capas altas de la sociedad y transformó el vestuario en verdaderas obras de arte (Mackenzie, 2010, p. 18).

Aquel estilo se caracterizó, entre otros fundamentos, en que el foco de la moda cambiaría desde la estructura a la superficie, es decir, el énfasis recaía en el ornamento más que en la construcción de las prendas (Chrisman-Campbell, 2010). En este caso particular, la decoración se concentra en un delicado diseño de motivos florales que cubren la abertura central, los bolsillos, los puños y adornan todo el perímetro del faldón elaborado en bordados de seda multicolor. Se utilizaba en conjunto con el calzón que llegaba hasta las rodillas (todavía no se hacía masivo el uso del pantalón largo) y chalecos interiores, que no tenían mangas y eran igual de sofisticados y elaborados manualmente, generalmente de los mismos tonos y ornamentos o en colores y decoraciones complementarias. En las piernas se usaban medias de seda, lana o algodón, que dejaban ver las pantorrillas. Se esperaba que estas estuvieran bien formadas, ya que contribuían mucho al atractivo masculino, e incluso si la naturaleza no había sido generosa, el efecto se suplía con un armazón interior que aumentaba el tamaño de estas. Hay que recordar que todos estos ornamentos eran apreciados en la época desde una mirada que hoy sólo se puede replicar de manera artificial. Este vestuario fue creado para ser admirado con luz de vela. Cada destello y contraste debía resaltar en aquella tenue luminosidad, embelleciendo y enalteciendo a sus portadores (Ashelford, 1996). Debajo de todo este lujo evidente, basado en coloridos y dedicados trabajos artesanales de clara inspiración natural, se utilizaban calzoncillos largos y camisas de telas blanquecinas como el lino o el algodón.

Este traje masculino representa, desde una mirada actual, un tipo de apariencia mucho más sencilla que la utilizada en siglos anteriores, elaborada con un corte considerado más moderno y sobrio, no obstante, todavía compartía muchos elementos con las modas femeninas, sobre todo en el caso de las telas, ornamentos, y pelucas y maquillajes que lo acompañaban. En ambos casos la ostentación era todavía muy nítida, radicada en telas lustrosas, además de manifestarse en bordados de seda, cuya creación tardaban horas en lograr tal nivel de precisión y belleza.

La Revolución Francesa será unas de las razones por las cuáles se empezará a desprestigiar la ostentación aristocratizante y el despilfarro de las cortes europeas en términos de apariencia y derroche en el ámbito de la indumentaria. En el mundo occidental, la consolidación del modelo burgués y sus valores de ahorro y sobriedad

2.0 *(Arriba)*
Retrato de Ruperto Larraín Vicuña
E. Garreaud y Cia.
Santiago, ca. 1880
Albúmina sobre papel
Donación Guillermo Cuadra, 1987
MHN FB-0013176

2.1 *(Abajo)*
Zapatos
Fournisseur de S. M. la Reine de Saxe
Alexandre Sulzer Bahuaud
París, 1860-1870
Seda y cuero
Usado por Irene Ortúzar
Donación Sucesión Gravel Larraín, 1987
MHN 3-31395

erradicaron la opulencia evidente en el vestuario masculino. A medida que fue avanzando el siglo XIX, la moda de los hombres de los estratos medios y superiores de la sociedad se volvió monocromática y el foco radicó en el corte y confección de los trajes. La elegancia ya no se basaría en el impacto visual de los ornamentos, sino en la construcción impecable del talle y en la austeridad de la silueta. La apariencia debía tener características, supuestamente, democratizantes. Así, los hombres, especialmente en las ciudades, comenzaron a uniformarse en términos de formas y colores. La casaca se reemplazó principalmente por una chaqueta larga conocida como levita y se generalizó el uso del pantalón largo, alguna vez prerrogativa del bajo pueblo (Fig. Nº 2.0).

Un aspecto que no cambiaría demasiado en relación a las décadas anteriores, fue la negrura de las capas exteriores que debía contrastar con la blancura de camisas y puños, que antaño también habían sido señal de la exclusiva pulcritud corporal de las elites. Además, esta indumentaria de tinte moderno estaría confeccionada con materiales considerados nobles como la lana y el algodón, dejando la seda y otras materialidades lujosas para ciertos detalles y accesorios (Hollander, 1994). Estas características provocarán la diferenciación total entre ambos sexos, no sólo en las formas del vestuario sino también en los afeites corporales. El hombre elegante nunca más usará pelucas y polvos y, el pelo largo tendrá que esperar el próximo siglo para ser aceptado nuevamente, mientras que el corte de barbas y bigotes si cambiaron constantemente durante el siglo, de hecho, son unos de los pocos aspectos variables de la apariencia masculina y también expresión de cierta individualidad. El traje de quién posa ante la cámara fotográfica le permite una postura relajada y presenta una disposición física de quien se siente cómodo con sus ropajes y una altivez informal de quien conoce su privilegiada posición social. Aunque la masculinidad de la época también estará sometida a una cierta rigidez, representada en la formalidad de levitas, cuellos y sombreros de copas, esta imagen denota un tipo elegancia basada ahora en la moderación. La construcción de la apariencia de los hombres debía aparecer como un acto espontáneo, lograda sin afectación ni mucha dedicación. A pesar de esta uniformidad, la distinción no se abandonó, sino que se trasladó a otros símbolos, como el calce perfecto de la chaqueta, el lustre de los zapatos o la brillantez de la chistera de piel de castor o seda. La mirada actual de fotografías y publicaciones del período, sólo distingue hombres de negro, sin embargo, los ojos versados de la época podían distinguir la textura y luminosidad de solapas, el desgaste de rodillas y codos y los diferentes estilos en nudos de la corbata. Cada detalle era capaz de denotar las influencias de la moda y el nivel de opulencia radicado en el "igualitario" traje burgués.

Como se mencionó anteriormente, fueron las mujeres decimonónicas de clase alta quienes continuaron, a través de su indumentaria, con un tipo de lujo todavía basado en la sofisticación del siglo XVIII. Aunque la construcción de los trajes fuera diferente en las siluetas, la elegancia aún se basaba en la utilización de telas elegantes como la seda y en la decoración profusa de los vestidos realizada por manos dedicadas y expertas. Incluso a veces, esta ornamentación era utilizada como un acto de afirmación social personal y para ser admirada en el ámbito íntimo y doméstico, como por ejemplo, en el caso de estos delicados zapatos de seda, ya que es poco probable que fueran observados por otros, al estar escondidos bajo el ruedo de amplias faldas (Fig. Nº 2.1).

El modista Jacques Doucet, apasionado coleccionista de piezas de arte del siglo de la Ilustración, replicará, a través de su obra vestimentaria, el esplendor del pasado cortesano, convirtiéndose en uno de los "costureros" más reputados de la segunda mitad del siglo XIX (Fig Nº 2.9). Antes, esta profesión había sido ejercida principalmente por manos principalmente anónimas, que elaboraban trajes de acuerdo con las modas imperantes promovidas principalmente por las cortes europeas y debían someterse a las demandas de los clientes. Se dice que Charles Worth, un inglés radicado en Francia, logró transformar esta dinámica, gracias a su talento y avidez comercial, junto con el favoritismo de la emperatriz Eugenia de Montijo. Ahora las clientas debían elegir las creaciones confeccionadas por el modista, quien se convirtió en un costurero-dictador, forjando una prestigiosa carrera como diseñador e importante precedente para el funcionamiento del sistema en el futuro (Tétart-Vittu, 2012). Este artista presentaba su colección con maniquíes vivos y cuyas prendas eran luego adaptadas para las diferentes corporalidades de las clientas. Este era una experiencia estética y un ritual personalizado que otorgaba aura de exclusividad. En este periodo, inclusive para la elite chilena, la francofilia puso el tono en torno al lujo y se constituyó en la inigualable cuna de la alta costura. Worth, un modista libre e independiente, junto con otros, pondría en la época los cimientos de esta, al crear una industria del lujo en París, consagrada a la creación de modelos frecuentemente renovados y fabricados a la medida de cada cliente (Lipovetsky y Roux, 2003). Eso sí, hay que destacar que este no era el trabajo de un genio aislado, detrás de cada diseñador de alta costura, se escondía una multitud de hábiles artesanos conocidos como "les petite mains" (las pequeñas manos) que jugaban silenciosamente un papel esencial detrás de escena, incluso en el presente (Saillard y Zazzo, 2013, p. 7).

El traje de Doucet en exhibición tomó incontables horas en su costura y en la fabricación de sus ornamentos de aplicados y pedrerías, igualando el vestuario femenino a una obra de arte, que combinaba la creación original con un trabajo colectivo. En la actualidad, no se concibe tal nivel de dedicación manual, y los grupos artesanales de Francia están sufriendo con la expansión de la moda rápida y la transformación y adaptación de la alta costura en la actualidad. De este período, lo único que pareciera permanecer hasta el día de hoy, es la impronta de la marca. En conjunto con la firma del artista, esta es, sin duda, una de las palabras más poderosas económica y simbólicamente. En este pequeño signo se legitimaba la imagen de la casa de modas, la protección de sus diseños y la lucha contra la copia, además expresa la paradoja entre el vestuario como producto de una industria o forma de arte, entre la producción en masa y su unicidad (Serrièrre, 2012). En consecuencia, a partir de mediados del siglo XIX, "toda una sección del universo del lujo se encontrará asociada a un nombre, a una individualidad excepcional, a una casa comercial de notable prestigio" (Lipovetsky y Roux, 2003, p. 47). Su magia sigue hechizando a los consumidores contemporáneos. La marca ya no estará escondida en el interior del cuello o en la pretina o en la suela del zapato sino totalmente expuesta, formando parte del diseño mismo, demostrando así su poderoso atractivo aspiracional. Esta influencia se activará tanto en el vestuario, como en diferentes accesorios y sobre todo en las perfumerías asociadas, de inmenso éxito y ganancias comerciales.

2.2 Vestido
Christian Dior
París, ca. 1950
Alpaca
Usado y donado por
Elena Larraín, 1985
MHN 3-3571

En el siglo XX, la vida moderna y la democratización de la moda por medio de la fabricación de la ropa hecha le dieron aún más importancia a la etiqueta autoral. Las prendas se fueron simplificando, adecuándose a la velocidad de una nueva era, que la celebrada modista Coco Chanel interpretaría con la creación de trajes discretos, de excelente hechura y de alto precio a pesar de su aparente sencillez. Pierre Bordieu (1974) explica este fenómeno estableciendo que el modisto/a realiza una operación de transubstanciación (aludiendo a la conversión del pan y el vino en el cuerpo y sangre de Cristo). Por ejemplo, si un perfume cuesta 3 francos en moneda francesa, solo la firma de la diseñadora es capaz de convertirlo en un perfume Chanel que vale treinta veces más.

En el caso de este vestido de Christian Dior de la década de 1950 ocurre algo similar. (Fig. Nº 2.2) Es visible que en este diseño en particular, de impecable confección y refinado contorno, la sobriedad y oscuridad del vestido se ve ennoblecida por la marca de uno de los modistas más famosos de la posguerra. La *Revista Rosita* declaró en el año 1956 las últimas transformaciones en la silueta femenina expresadas por este traje:

> El talle sin exageración ha cesado de cortar la silueta en dos. Hay una línea más fluida y más esbelta, ya que no se interrumpe…los vestidos son sencillos, aun más simples que en la estación anterior. Muchos son simples fustes de lana, sobre los cuales en vano buscamos un adorno, pero cortados con un arte superior que les confiere increíble distinción.

Este nombre todavía resuena fuerte en los consumidores y consumidoras del presente, como expresión vigente de un refinado oficio desarrollado en la actualidad por setenta costureras expertas que cada día practican un saber ancestral. Esta prenda específica ofrece un lujo diferente, que no es patente, sino que exige el conocimiento previo de esta trayectoria casi ceremonial de métodos artesanales en la construcción de prendas femeninas y masculinas. Dior es conocido por reinstalar el consumo conspicuo vestimentario y volver a alzar París como centro de la alta costura, en un escenario devastado económica y moralmente por los estragos de la Segunda Guerra Mundial (Saillard y Zazzo, 2013). Su fama en esta época sería impresionante. Además de dedicarse a la alta costura, abrió una boutique donde se confeccionaban piezas que serían eco de sus creaciones más refinadas, pero su costo sería mucho más barato. Algunas de estas prendas y accesorios fueron etiquetadas como *Colifichets* (traducido como baratijas o chucherías), eran ajustadas a las clientas (sólo tres veces) y producidas en pocas cantidades para mantener el caché de la marca (Palmer, 2009) (Fig. Nº 2.3).

2.3 Etiqueta de vestido Dior

Por último, es probable que este vestido haya sido comprado directamente en París, sin embargo, hay que destacar que la popularidad y estilo del diseñador se extendieron ampliamente por el continente Sudamericano por medio de licencias y acuerdos internacionales. Alexandra Palmer relata que en 1952 Dior estableció un exclusivo contrato con la tienda *Los Gobelinos* en Santiago, adquiriendo la posibilidad de vender la colección de alta costura y obtener derechos de reproducción. La tienda chilena importaba los modelos y las prendas eran confeccionadas por un grupo de costureras traídas desde Europa para garantizar la calidad de la prestigiosa casa de modas. Se usaron textiles locales, como los producidos por la Fábrica Textil Caupolicán ubicada en Chiguayante (2009).

A través de estas prendas masculinas y femeninas es posible reconocer de qué manera fueron cambiando algunas de las concepciones en torno a lo considerado lujoso en la indumentaria en los últimos dos siglos. Por ejemplo, a fines del siglo XX ya no habrá diferencias tan radicales entre las expresiones vestimentarias de ambos sexos y estará representada por el minimalismo unisex de fines del siglo. Eso sí, en este proceso las marcas de las grandes casas de moda internacionales, principalmente de Europa y Estados Unidos, seguirán teniendo, en casi todo clóset, un reinado fundamental.

Para terminar este núcleo temático es fundamental hacer hincapié en los efectos negativos que ha tenido la industria del lujo en el reino animal. La colección del MHN cuenta con gran diversidad de artefactos que permiten dar cuenta de la conflictiva relación de la moda con la naturaleza. Por un lado, su inmensa belleza y poder ha sido fuente de inspiración y creatividad en su desarrollo y quehacer, mientras que por otro, sus exigencias materiales han puesto en peligro la supervivencia de cientos de especies en todo el globo (Ehrman, 2018). Esta preocupación se viene advirtiendo desde hace más de cien años y hoy continúa siendo un tema fundamental, considerando las nocivas y múltiples consecuencias de la industria de la moda en la preservación de diferentes ámbitos del ecosistema mundial. El uso de estos

materiales pone de manifiesto el barómetro de una sociedad, al aceptar o rechazar la dominación antropocéntrica sobre el mundo natural y la relación jerárquica entre seres humanos y animales (Bolton, 2004). Esta colección de objetos muestra un grupo de materiales, entre los más lujosos y exclusivos utilizados en la laboriosa manufactura de indumentaria y accesorios, que ha significado muchas veces, una cruel y poco regulada explotación del mundo animal. Aunque el uso de este tipo de materia prima era una práctica milenaria, con la incipiente expansión del consumo europeo durante el siglo XVIII, empezaron a tener un impacto más extenso en los animales utilizados para obtener entre otros, marfil, madreperla, carey, plumas y pieles. En especial, han sido los accesorios los principales soportes para esta expresión decorativa, como abanicos, sombreros, sombrillas, peinetones (Fig. Nº 2.4), etc.

La madreperla se obtenía de las conchas de ciertos moluscos y era valorada por su suavidad y gama de colores (Fig. Nº 2.5). Razones parecidas, harían del caparazón de tortuga una materialidad preciada por ser muy flexible bajo los efectos del calor, especialmente para la manufactura de múltiples objetos asociados con la construcción de la apariencia femenina (Ehrman, 2018). En tanto, el uso de pieles se remonta a los primeros hombres y mujeres que se vieron con la necesidad de proteger sus cuerpos de las inclemencias del tiempo y de expresarse simbólicamente por medio del vestuario. Desde el siglo XVI hasta el día de hoy, aunque ya no sea aceptada de manera generalizada, la piel denota estatus económico y social. Esta exhibición de clase, en los estratos altos de la sociedad, comenzaba desde temprana edad. A fines del siglo XIX, la infancia adinerada todavía vestía de forma similar a sus madres y padres. Especialmente con respecto a la expresión pecuniaria vía el vestuario, las más pequeñas de la casa ostentando las mismas materialidades suntuosas (Fig. Nº 2.6). Hasta la década de los ochenta del siglo siguiente, es posible establecer que no había indumentaria más expresiva del lujo que aquella confeccionada a partir de armiños, zorros, visones, conejos, entre otros. Aunque la ostentación asociada a la piel se mantuvo en ciertos grupos, la crítica se hacía cada vez más fuerte. Recién hoy, más de cinco décadas después de los extendidos movimientos y campañas anti-piel (como PETA), ciertas renombradas casas de modas están por fin rechazando su utilización y cambiando su producción por el uso de pieles artificiales. Lamentablemente, esta solución conlleva otros problemas, ya que las pieles falsas son consideradas altamente perjudiciales para el medioambiente.

En el caso de los pájaros y sus plumas, éstas han abandonado mayormente el clóset de hombres y mujeres del presente. Sin embargo, a fines del siglo XIX y principios del XX, la casi totalidad de los sombreros femeninos a la moda estaban conformados o adornados por una gran cantidad de plumas y especies de aves disecadas que provenían de todo

2.4 *(Arriba)*
Retrato de una hija de Doña Josefa González Ponce de León
Autoría desconocida
c. 1820-1830
Óleo sobre tela
MHN 3-84

2.5 *(Abajo)*
Abanico
Autoría desconocida
Segunda mitad siglo XIX
Nácar y seda
Usado por Domitila Rozas
Donación Carmen Del Río, 1983
MHN 3-4003

el mundo (Fig. Nº 2.10). Esta moda no estuvo exenta de polémicas durante la época. La opinión pública criticó el alto costo de dichos ornamentos, pero también se añadió otro tipo de reproche a las modas femeninas, uno que obtuvo novedosas características para el caso chileno. Este ataque apuntó en contra de una cruel decisión vestimentaria, basada en la matanza de millones de especies de pájaros que serían aniquilados en función de este efímero, según la prensa de la época; "capricho de coquetería". Producto de la expansión del uso de pájaros y sus plumas para la confección de estos accesorios, a fines del siglo XIX surgieron en Estados Unidos e Inglaterra los primeros movimientos a favor de la defensa de estos animales. Era normal que la creación de un sombrero a la moda o, un "pequeño monstruo, ridículo y antinatural" reconstruyera una fantasía alada con más de media docena de aves distintas, tanto de corral como exóticas; entre estos patos, gallinas, faisanes, colibríes, garzas, avestruces y golondrinas. Chile no quedaría atrás en esta discusión y dio cuenta, por medio del trabajo del alemán radicado en nuestro país, Federico Albert (1912), de las nocivas consecuencias que estaban teniendo "las exigencias de la fatuidad humana" en la naturaleza vernácula (p. 287).

En los orígenes de la conservación medioambiental chilena, la moda y sus requerimientos fueron acusados de sacrificar de forma extravagante y extensiva centenares de miles de animales, incluyendo el uso de pieles. En esos tempranos años del movimiento, los expertos ya estaban preocupados por las consecuencias del lujo sartorial en la posible desaparición de ciertas aves de caza y adorno. En 1912, gracias al entusiasmo de Albert se mandó un proyecto de ley al Congreso en el cual se proponía un reglamento de bosques, pesca y caza, que pretendía entre otros cambios, aplicar con firmeza épocas de veda y regularizar la importación y exportación de pieles y plumas. La expansión de esta visión en el mundo occidental, en las primeras dos décadas del siglo XX y, el costo de sus efectos en el entorno natural, sentaron un importante precedente en el problemático futuro de la interrelación entre moda y conservacionismo animal.

En el pasado, el uso de trajes elaborados a mano con telas y materiales de carácter exclusivo era considerado necesario para la distinción social y para enriquecer económicamente a las naciones, pero también fue percibido como causa de corrupción moral e imprudencia económica. Por eso, a través de leyes suntuarias, se intentó limitar su uso a aquellos sujetos que tenían el prestigio y los medios para derrochar en el placer de lo innecesario. En Chile, el fenómeno tenía larga data, y fue considerado por una opinión pública, mayormente conservadora y moralista, como un fenómeno decadente, tanto en la época colonial como en la opulenta sociedad de fines del siglo XIX, enriquecida por la venta de cereales bajo la fiebre del oro en California, el impacto de la mina de Chañarcillo y el consumo ostentoso promovido por las riquezas adquiridas por el triunfo de la Guerra del Pacífico. En el siglo XX se consolidaron las bases del lujo moderno. Este se expresaba a través de una elegancia sobria y minimalista y, en otros casos, se asociaba explícitamente al prestigio de las casas de moda internacionales, tal como sigue ocurriendo en la actualidad en ciertos sectores de nuestra sociedad.

2.6 Abrigo de niña
Autoría desconocida
Ca. 1890
Lana y piel
MHN 3-3006

Casulla

La casulla es una vestimenta litúrgica, amplia y larga, utilizada por encima del alba y de la estola, que corresponde a la vestidura exterior del sacerdote en el rito católico. Su origen proviene del manto romano llamado "pénula". Según Isidoro de Sevilla, casulla proviene del latín, *casula*, que significa casa pequeña o tienda. Esta indumentaria es usada por los monjes de vida contemplativa y encuentra su correspondencia en el *phelonion*, de los sacerdotes de la iglesia ortodoxa. En la simbología cristiana, la casulla representa el yugo de Cristo que se impone al celebrante litúrgico. Esta indumentaria se continúa utilizando en la liturgia de la Iglesia Católica, en sus diferentes ritos, dependiendo del calendario litúrgico y de sus ciclos, cambia su color. Esta casulla, tiene forma acampanada y está decorada con bordados en forma de ánforas y con ornamentación floral, siguiendo el estilo hispánico y virreinal de indumentaria religiosa. Su decoración abigarrada, con bordados de hilos de seda y metálicos cumplía el objetivo de otorgarle una especial dignidad al celebrante del rito católico, en el período virreinal, que es tributario de una tradición áulica, que proviene de los primeros siglos de la Iglesia cristiana. La ostentación de esta casulla está en directa relación al espacio religioso donde era utilizada. El altar donde se celebraba el rito de la misa católica, que en los siglos XVII y XVIII eran espacios con una decoración profusa en dorados e imágenes, donde la indumentaria del celebrante se relacionaba con este espacio. Después del Concilio Vaticano II, realizado en la década de 1960, la liturgia y los ornamentos se simplificaron con el objetivo de acercar y hacer participar de forma más directa a los fieles en las celebraciones rituales católicas.
Juan Manuel Martínez, Curador e Historiador del Arte.

2.7 **Casulla**
Autoría desconocida
Siglo XVII
Seda e hilos metálicos

MHN 3-31781

Casaca

Esta chaqueta de estilo francés tiene más de doscientos años y es representativa de una moda usada por los hombres más elegantes de Europa y América. Sus refinados bordados de motivos florales son típicos del movimiento artístico Rococó. En el siglo XVIII la moda de hombres y mujeres era muy ornamentada, ambos sexos usaban maquillajes, cintas y sedas de múltiples colores. Sin embargo, con la Revolución Francesa y la consolidación de la burguesía en el siglo posterior, el vestuario masculino aristocrático se simplificó. Pese a esto, los hombres de clase alta no renunciaron al lujo. Desde entonces, la ostentación se volvió discreta y no dependía del embellecimiento, sino que se expresaba en la precisión del corte, el calce del traje y en la calidad de las telas.

2.8 **Casaca**
Autoría desconocida
Ca. 1780
Seda

Usado por Francisco de Borja Fontecilla
Donación Mariano Fontecilla, 1987
MHN 3-10496

Traje

En el Chile de fines del siglo XIX no había nada más elegante que vestir con modas francesas. Incluso, algunas chilenas de clase alta que podían viajar y traer trajes desde Europa usaban sus vestidos arrugados, recién sacados de los baúles para mostrar su exclusiva procedencia. Uno de los diseñadores favoritos del período era Jacques Doucet. Sus creaciones imitaban la opulencia de la realeza europea y requerían de muchas horas de trabajo. Este modisto firmaba sus obras con su nombre y agregaba la palabra París, para demostrar su pertenencia al centro de la alta costura. A través de estas etiquetas, se reforzaba su originalidad y distinción. Se inició así, la poderosa influencia de las marcas, que hoy se evidencian, tanto en el interior como en exterior de las prendas.

2.9 **Traje**
Jacques Doucet
París, ca. 1890
Seda

Usado por familia García-Huidobro
Donación Alberto Soffia, 1992
MHN 3-3409

Adorno de plumas

Al aprovecharse de los recursos naturales, la moda ha causado terribles efectos al mundo animal. A principios del siglo XX las mujeres chilenas, siguiendo los estilos europeos, cubrieron sus cabezas con inmensos sombreros adornados con pájaros disecados y plumas. Nunca antes se había puesto en peligro la existencia de tanta cantidad de fauna silvestre por motivos puramente decorativos. Como consecuencia de esta expansión, surgieron en Estados Unidos e Inglaterra los primeros movimientos a favor de la defensa animal. En Chile, el alemán Federico Albert, sería uno de los primeros en hacer notar la triste y peligrosa relación entre el lujo y la conservación animal, por el uso de plumas y pieles en las modas del período.

2.11 Figurín de Modas, *El Salón de la Moda*, ca. 1900, Madrid.

2.10 **Adorno de plumas**
Autoría desconocida
Primera mitad siglo XX
Plumas

Donación Alexandre Vassiliev, 1992
MHN 3-4017

Manta
Wirikankulatrarikanmakuñ

Lujoso *makuñ* (manta) mapuche, cuyo color básico es el negro, color privilegiado y elegante utilizado en las mantas de hombres mapuche que ostentan cierto poder y prestigio. Este *makuñ* en particular, además, está confeccionado en distintas técnicas de expresión textil. Por una parte, presenta *wirin*, franjas de colores; rojo, naranjo y verde. Además, presenta *küla* (tres) listas hechas con la técnica de *trarikan*, es decir, confeccionadas a partir de teñido por reserva de urdimbre o amarras (conocido en otras partes como *ikat*). Los *makuñ* son la prenda masculina por excelencia y de uso exclusivo de los hombres mapuche, en plena vigencia hasta el día de hoy. Están hechos para un portador concreto y, por lo tanto, son intransferibles. A través de su sustancia, colores e íconos cada pieza está poblada de significados que dan cuenta del poder, jerarquía y prestigio de los hombres que las usan. Así, son hechos para aparecer, ser vistos y contar una historia acerca de su portador, su linaje y sus territorios. Se usan en actos políticos, rituales y sociales. ***Paula De la Fuente, Antropóloga Social.***

2.13 Grupo de hombres mapuche
At. F. Valck
Probable Valdivia, ca. 1880
Albúmina sobre papel
MHN FA-004937

2.12 **Manta / *Wirikankulatrarikanmakuñ***
Autoría desconocida
Chile, primera mitad siglo XX
Lana

Donación Aldo Gherardelli, 1981
MHN 3-10006

03.
Trajes sagrados

“Bautizados en Cristo, hemos
sido revestidos de Cristo”
(Gal 3,26-28)

En una sociedad católica, los ritos religiosos marcan el ciclo de la vida. Si el cuerpo es donde se vive la fe, la apariencia expresa materialmente las creencias, por lo tanto, esta se debe preparar debidamente para aquellos momentos de plena comunicación con Dios. En consecuencia, la comunidad practicante afirma y despliega su devoción por medio de prendas especialmente elegidas para la ocasión. La tradición cristiana ha dispuesto para cada sacramento; bautismo, primera comunión y matrimonio, trajes con tonalidades y técnicas específicas que dan cuenta de la dedicación y solemnidad otorgada a estos ritos sagrados.

La selección de objetos para este núcleo pone de manifiesto las particularidades y transformaciones que han definido estas prendas, incluyendo también ciertos elementos del vestuario asociado al luto, utilizados en Chile entre los siglos XIX y XX.

Las piezas textiles usadas en los sacramentos católicos son particularmente numerosas en la Colección de Textil y Vestuario del MHN y también en otros acervos de vestuario patrimonial en museos extranjeros. Esto se debe entre otras razones, a que son las prendas que más se preservan en el tiempo, usadas una o pocas veces y pasadas de generación en generación, ya sea para volver a ser utilizadas o más bien guardadas por los descendientes como recuerdos familiares. En contraposición con la ropa de uso cotidiano, que se va gastando en la medida que se va utilizando, estos trajes se mantienen, en su mayoría con poco uso y cuando dejan atrás su sentido utilitario fácilmente se convierten en testimonios autobiográficos. También, hay casos en los cuales, la indumentaria ritual no es solamente usada varias veces por distintos miembros de una familia, sino que un traje elaborado para un rito es adaptado para ser estrenado en otro. Por ejemplo, en el contexto europeo durante los siglos XVIII y XIX, los vestidos de novia eran a veces deconstruidos para aprovechar la tela y sus sofisticadas técnicas y tejidos y reutilizados en trajes de bautismo (Marshall, 2008). En consecuencia, esta selección de tesoros familiares se presentan como objetos de memorias personales y colectivas y dan cuenta de la importancia de estos ritos católicos en la historia de Chile durante los siglos XIX y XX, de cómo se han transformado e incluso desaparecido en la sociedad actual.

3.0 Bata de bautizo
Autoría desconocida
París, 1915
Algodón
Usada por Alfredo García-Huidobro
Donación Elena García-Huidobro, 1991
MHN 3-3703

La sociedad chilena decimonónica vivió el catolicismo con un importante despliegue ceremonial y existía gran devoción en todos los sectores sociales (Serrano, 2003). Los ritos se cumplían con rigor y eran recibidos con alegría y fervor, sobre todo en los estratos altos, ya que muchas veces, las largas jornadas de trabajo, el cuidado de los menores o la falta de vestuario adecuado para niños, niñas y madres dificultaba que las obreras de fin de siglo asistieran con regularidad a los oficios religiosos (Pereira, 1978). Esto no significaba que otros estratos no se preocuparan, por ejemplo, de llevar a cabo ciertos ritos, como el bautismo, ya que existía el temor de que los hijos e hijas se podían quedar sin el sacramento, lo que se conocía por el mundo campesino de la época como "guagua mora" (Pereira, 1978). Para ciertos sectores, estos momentos de devoción espiritual eran instancias de puesta en escena en los cuales se ponía de manifiesto la posición social de la familia. Según el editor Recaredo Tornero (1872), la fiesta del bautizo de fines del siglo XIX, era una exagerada y "fanfarrona magnificencia de los hijos de América" (p. 454). Por ejemplo, la suntuosidad se hacía patente en la calidad de las telas y decoraciones; sedas y algodones en color crema o en absoluta blancura que lucían sofisticados encajes y delicados bordados en matices similares. Era probable, además, que esta fuera la primera ocasión donde la madre y el retoño aparecían en público después del nacimiento, por ende, era un momento de regocijo que celebraba la nueva vida, pero también la inauguración del lazo entre el recién nacido y Cristo y para esto se necesitaba, si se podía costear, un traje nuevo (Baumgarten, 2011).

En el diseño de trajes y accesorios para el bautizo, la primera comunión y el matrimonio, la alta sociedad chilena del siglo XIX imitaba los estilos de influencia europea, tal como lo hacía en el resto de los estilos vestimentarios. En el primer sacramento, era común que las familias más acaudaladas vistieran a los bebés con un traje que incluía una bata, una capa y una gorra de los mismos colores y decoraciones (Fig. Nº 3.0, 3.1, 3.2). Durante el siglo XVII, los ingleses vestían a los bautizados

en diferentes colores, mientras que las modas francesas preferían el blanco, constituyéndose esta en la tonalidad predilecta en los siglos siguientes. Sus significados se explican en el nuevo *Orden del Bautismo de los niños*, aprobado por el Papa Pablo VI en el año 1970:

> ...convertido ya en nueva criatura, has sido revestido de Cristo. Esta vestidura blanca sea signo de la dignidad de cristiano, ayudado por la palabra y el ejemplo de los tuyos, consérvala sin mancha hasta la vida eterna…Se impone al niño la vestidura blanca, no se admite otro color…es de desear que la familia proporcione el traje blanco. (Comisión Nacional de Liturgia, 1969, p. 70).

Antes del establecimiento del vestido largo como norma, en los primeros tiempos del bautismo ambos sexos se desnudaban para ser inmersos totalmente en el agua y luego eran envueltos en fajas apretadas para recibir la sagrada unción del crisma o el aceite sagrado, y presenciar el encendido del cirio, tradiciones propias de esta celebración religiosa. Luego de eliminarse la total sumersión de limpieza del pecado original, se favoreció el uso de vestidos y accesorios por parte de las y los candidatos (Cunnington y Lucas, 1972). Aquel primer cobertor de tela se abandonó durante el siglo XVII para ser reemplazado por trajes cuyas faldas caían copiosamente sobre las piernas de los más pequeños y que no hacían distinción de género ni en el tipo de telas o en sus adornos (Fig. Nº 3.3). Eran una versión más refinada de los trajes largos que usaban los bebés cotidianamente en los primeros meses de edad, pero estos también serían, a mediados del siglo XX, eventualmente sustituidos en ambos sexos por los trajes conocidos como "enteritos" (Ewing, 1989). Por ende, los delicados y largos vestidos se mantendrían reservados entre los creyentes para ser estrenados en esta ceremonia. Además, este sigue siendo el único remanente de la práctica de vestir con vestido tanto niños como niñas, aunque hoy se han ido abandonando o reemplazando por trajecitos para el bautismo como chalecos y pantalones cortos, mientras que en el caso de las niñas, con el tiempo se han ido acortando las faldas (Brush Kidwell & Steele, 1989). De esta forma, se observan cambios determinantes en la manera de vestir a los bebés en esta ceremonia inaugural de la vida católica, acompañados además de una disminución importante en el presente del número de bautizados de niños y niñas de hasta siete años en nuestro país. De acuerdo con estadísticas eclesiásticas, la cantidad de bautismos realizados en Chile entre los años 2001 y 2007, disminuyó en un 40% (Conferencia Episcopal de Chile). Si la práctica de esta ceremonia ha menguado en el contexto nacional de las últimas décadas, el vestuario que la definió por siglos, elaborado a mano en finas telas y ornamentos también se ha simplificado y hoy hace una distinción radical entre los sexos, lo único que parece prevalecer es el blanco, principalmente en los trajes femeninos.

Este color también es representativo de los vestidos utilizados por las niñas en el sacramento de la primera comunión, otro rito de iniciación de la vida cristiana, en el cual se despide la primera infancia. Solène Bergot (2018) menciona que en el caso francés, las niñas de sectores acomodados adquirían una habitación propia después de este sacramento. De este modo, aquel momento de

3.1 *(Al medio)*
Capa de bautizo
Autoría desconocida
Ca. 1912
Seda y algodón
Usada por Manuel José Irarrázaval
Donación familia Irarrázaval Larraín, 1985
MHN 3-3713

3.2 *(Abajo)*
Gorra de bautizo
Autoría desconocida
1900-1905
Seda y algodón
Donación Elena Larraín, 1985
MHN 3-3752

3.3 *(Arriba)*
Retrato de bebé en atuendo de bautizo
Díaz y Spencer
Ca. 1890
MHN FB-004124

3.4 Conjunto de Primera comunión
Autoría desconocida
1924
Donación Gabriela Caballero, 1989

Vestido
Algodón
MHN 3-3803

Velo
Algodón
MHN 3-37454

Corona
Seda y algodón
MHN 3-3883

Bolsa
Algodón y seda
MHN 3-3878

madurez cristiana indicaba que ellas estaban listas para separarse de los niños en los dormitorios (Bergot, 2018, p. 160). Un reportaje de la *Revista Familia* del año 1927, indica que a principios del siglo XIX, después de esta ceremonia, las niñas pasaban de vestir calzones largos a cortos, otra expresión de paso hacia la adultez determinado por esta celebración católica. En este sacramento, niños y niñas entre los 7 y 12 años renovaban y renuevan todavía hoy, su fe cristiana y reciben por primera vez el cuerpo de Cristo a través de la eucaristía. La celebración de este rito fue impulsado en Chile por las religiosas del Sagrado Corazón, cuya congregación se instaló en nuestro país a mediados del siglo XIX, y en palabras de Alexandrine de La Taille-Trétinville, "se trataba de una ceremonia pomposa e inolvidable" (2015, p. 268) que marcaba el paso de las pequeñas por el colegio. Según la misma autora, esta fiesta sagrada era requisito para pasar de curso, pues requería de una completa preparación.

Si en la actualidad es común que para la primera comunión se combinen ciertos accesorios, como coronas y guantes con el uniforme escolar, a principios del siglo XX, si es que los medios económicos lo permitían, se elaboraban o se elegían trajes y accesorios especiales para la ocasión (Fig. Nº 3.4). Vestido, velo, corona o capota y bolsita eran confeccionados en finas telas de seda o algodón y debían ser inmaculadamente blancos para reanudar el compromiso sagrado realizado en los primeros meses de vida, asemejándose las niñas a pequeñas novias (Jarvis, 2013). Algunas prendas eran confeccionadas domésticamente pero en la medida que fue avanzando el siglo y se expandió un comercio de vestuario de características modernas, este tipo de trajes también se podían comprar hechos o mandar a hacer a la medida en los grandes almacenes del período. Este es el caso del único traje de niño para primera comunión que resguarda la Colección Textil y Vestuario que perteneció a Raimundo Larraín y fue comprado durante los años cuarenta en *Gath y Chaves*, una de las tiendas por departamento más importantes de la primera mitad del siglo XX en el país. Asimismo, el departamento infantil, ubicado en el segundo piso de la tienda santiaguina *Los Gobelinos*, también ofrecía la manufactura de vestuario para ambos sexos sobre medida de cualquier modelo, que se debían solicitar con diez días de anticipación (Fig. Nº 3.5).

Por ende, los niños también usaban trajes particulares para este acto ceremonial, que según la publicidad de *Los Gobelinos* era "el acto más trascendental e inolvidable en la vida" de los menores de edad (*La Nación*, 1948). Si las niñas podían elegir para sus largos trajes entre distintos materiales y ornamentaciones como aplicaciones de broderie o valencianas, también había varios estilos disponibles para los niños en las tiendas por departamentos del país (Fig. Nº 3.6). Por ejemplo, el modelo Smoking, modelo Frac y el modelo Eton, este último de chaquetilla, chaleco negro y pantalón perla, también incluía un sombrero de copa y era el más costoso de las opciones. En sus memorias, Eduardo Balmaceda Valdés manifiesta las vergüenzas que sufrió usando este elegante traje de influencia británica en esta fundamental etapa en el desarrollo de la piedad infantil de principios del siglo XX:

> Algunos llevábamos trajes a la moda inglesa de Eton, con sus correspondientes sombreros de pelo. Por muy "monos" que nos viésemos, no poco costeamos la diversión de nuestros compañeros que ridiculizaban el corte de nuestras chaquetas pilotas y poníanse nuestros sombreros haciendo piruetas de "tony". El traje de Eton quedó después de dominguero, pero no hubo santo que nos hiciera salir a la calle con el sombrerito de copa. (Balmaceda Valdés, 1969, p. 69)

Como afirma el autor, los niños y también adultos desecharon el sombrero de copa de uso diario durante las primeras décadas del siglo XX. El colero, como se le conocía también en Chile, sólo se utilizaría en eventos formales como, por ejemplo, en el sagrado sacramento del matrimonio. Al igual que en los otros ritos católicos antes mencionados, con el tiempo se fue estableciendo la práctica de seleccionar un traje que fuese memorable y que

se asociara únicamente con el día del ritual en cuestión. La exhibición de lo nuevo ponía de manifiesto la importancia del enlace sacramental (Adlington, 2015). En el caso de aquellas mujeres que no podían adquirir demasiadas novedades por razones económicas, elegían un vestido que podía ser reutilizado en otras ocasiones especiales o en el domingo, jornada en la cual, se vestían con la mejor ropa que tenían para atender la misa (Ehrman, 2014). Es importante constatar que antes de la era industrial, para la mayoría de las personas era imposible contar con un traje de un solo uso (Nordrop-Madson, 2010).

El vestido de novia es una prenda ceremoniosa que forma parte de la manifestación material, esta vez en pareja, de la alianza con Cristo inaugurada en la infancia de crianza cristiana. No obstante, se caracteriza también por conllevar una cierta dosis de fantasía, magnificencia y una superstición atávica. Por ejemplo, en el mundo anglosajón, la costurera introducía un mechón de su cabello en las costuras del vestido de la novia para asegurarse la misma suerte, mientras que los trajes de alta costura debían tener un lazo azul, un alfiler o una moneda de plata o estar teñidos con una mancha de la sangre de una virgen del taller de confecciones, todos estos actos eran considerados talismanes de la buena suerte (Adlington, 2015). En este sentido, es un traje que se sitúa entre lo sagrado y lo profano, por un lado es partícipe de un enlace solemne entre los novios y lo divino y, por el otro, expresión de lo último en modas femeninas de influencia foránea. Forma parte de una instancia en la cual los novios "se encuentran en tela de juicio ante el inapelable tribunal de la sociedad a que pertenecen…deben resignarse a ser escudriñados hasta lo más profundo de sus conciencias" (Tornero, 1872, p. 451). En la actualidad, en palabras de Harriet Worsley se trata más de un consumismo desenfrenado que de un ritual de paso (2009). A su vez, es expresión vestimentaria de un estereotipo de una mujer sumisa y virginal que, aunque en el presente no deba jurar obediencia al marido, continúa propagando esta imagen por medio de la blancura del traje y el uso de velos de connotaciones castas.

A principios del XX, la escritora chilena Inés "Iris" Echeverría, en concordancia con los nuevos espacios que iban ocupando las mujeres en la sociedad, declaraba en contra de esta institución que había significado "una nueva cárcel" para sus antepasadas y por la cual los maridos tomaron a las mujeres "en calidad de cosas…finas y ordinarias, objetos de lujo o simple pacotilla" (1916, p. 220). Con orgullo y alivio celebraba la posibilidad de las chilenas de lograr la realización individual en los albores del nuevo siglo, no como las abuelas, que "no tuvieron más que el trabajo de decirle "sí" al cura que las casó" (p. 226). Aunque el contrato conyugal ha ido cambiando con el tiempo de manera radical, la característica indumentaria en tonalidades claras que ha definido esta celebración por más de dos siglos sigue siendo una opción predilecta de las novias contemporáneas, tanto en matrimonios religiosos como civiles. La expansión del color blanco se consolidó con la Reina Victoria de Inglaterra en 1840, cuyo estilo nupcial causó furor al propagarse en las incipientes revistas de moda del período (Nordrop-Madson, 2010), con anterioridad los colores favoritos para las novias en Europa y en el Nuevo Mundo eran amarillo y dorado (Friese, 2001) .

El vestido del año 1966, utilizado por Slovena Eterovic fue seleccionado para su exhibición entre varios trajes de matrimonio de la Colección Textil y Vestuario, por combinar aspectos estilísticos tradicionales y modernos. Durante esta década de renovación social y sartorial, surgen trajes que hacen honor a la solemnidad de la ocasión, pero que además transmitían un carácter juvenil de acuerdo a la efervescencia de este grupo etario (Ehrman, 2014) (Fig. Nº 3.7). El traje promueve una silueta simple de carácter minimalista que se complementa con un escote cerrado, además, presenta un velo extenso que oculta el rostro, un tipo de enmascaramiento que alude al período pre-cristiano en el cual la novia debía esconderse de posibles ataques malignos (Nordrop-Madson, 2010). La sencillez del corte se combina con un decorado ruedo repujado que genera un amplio volumen confeccionado con una delicada ornamentación con perlas . El look total se completó con guantes, zapatos y un manguito que presenta la misma técnica del vestido, todos estos accesorios en tonos blancos.

En el siglo XIX también hubo novias que vistieron de otros colores, incluso de negro, en el caso de que este

fuera el único traje elegante que poseían, o cuando el evento del matrimonio coincidía con la muerte de algún pariente cercano. En este sentido, el luto, momento en el cual el duelo debía manifestarse por medio del uso de ropas, adornos y otros objetos, estuvo definido por el severo influjo del color negro. Esta práctica debía durar tiempos determinados según el parentesco del difunto, por ejemplo, la revista *Zig-Zag* (1911) indicaba que había que llevar dos años de luto por viudez, dieciocho meses por la muerte de los padres y los suegros, quince meses por los abuelos, diez por hermanos y cuñados, seis por tíos y tres por primos. El manto de misa, usado cotidianamente por las mujeres para cubrir la cabeza en misa desde la época colonial, sería una de las prendas más comunes para esta práctica entre las chilenas de diferentes clases sociales (Fig. N° 3.9). De usanza colonial e inspiración morisca, era una opción fácil para cumplir con las exigencias vestimentarias del luto, ya que, al ser totalmente negro, "recuerda a la muerte" (*Revista Católica*, 1911). A medida que iba pasando el tiempo, por ejemplo, al tercer año se podían usar telas menos severas, como el malva y el gris, adornadas con joyas modestas (León, 1997).

El historiador Marco Antonio León, dedicado a investigar la sociabilidad mortuoria en Chile, entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, enfatiza que la obligación social de la elegancia, en especial para los sectores dirigentes, no debía ser incompatible con el uso del luto, por ello existían establecimientos dedicados en particular a atender este "dolor comerciable" (1997, p. 161). A principios del siglo XX se podía teñir el vestuario existente en colores oscuros, la *Gran Tintorería a Vapor de Francia*, ubicada en Santiago, ofrecía este servicio en sólo en ocho horas, o comprar prendas, géneros y accesorios en tiendas especializadas como la "Casa de Lutos" ubicada en Valparaíso, dedicada a "hermosear el dolor y dar elegancia al duelo" (*Sucesos*, 1911). Para quienes podían costear la manufactura de trajes hechos a la medida, revistas del período, como *Zig-Zag* y *Familia* publicitaban diferentes modelos que se adaptaban a los requisitos del luto según los estilos en boga, principalmente de influencia parisina. Además, las editoras de moda añadían otras indicaciones en cuanto a la construcción de la apariencia enlutada como por ejemplo, evitar los escotes pronunciados, usar sombreros pequeños y, en el caso de los niños, elegir telas sombrías y hechuras sencillas. Seguir las reglas del luto adecuadamente, en términos de duración, edad, tipo (gran o medio luto), colores y materialidades aprobadas se convirtió en un ejercicio y signo de respetabilidad que recayó principalmente en las mujeres, quienes debían hacerse cargo de la adaptación inmediata del vestuario familiar ante el fallecimiento de un ser querido (Taylor, 2010).

Este tocado con velo y piedras de azabache proviene de Liverpool y fue confeccionado en 1880, durante el *peak* de este culto femenino, cuya expansión fue ampliamente influenciada por la Reina Victoria, quien permaneció de luto por la muerte de su esposo Alberto, por más de 36 años (Taylor, 1983). (Fig. Nº 3.11). Los pañuelos de orillas negros ponen de manifiesto la intromisión de esta práctica en la mayoría de los elementos que participaban en las apariencias femeninas del periodo (Fig. Nº 3.12). En el caso de los hombres decimonónicos, no habían demasiadas adecuaciones en sus trajes cotidianos, al ser sobrios y oscuros, el luto se ponía de manifiesto principalmente por el uso de una banda negra alrededor del brazo en adultos y niños (Catalá Bover, 2008).

Traje de primera comunión

La aparición de las grandes tiendas en Chile significó un cambio sustancial en el abastecimiento de vestuario desde mediados del siglo XIX, porque extendieron la práctica de vender ropa hecha con precio fijo. Lo usual hasta entonces era la autoconfección o recurrir a sastres, costureras y modistas por uno realizado a la medida. Pero, la necesidad de abastecerse de ciertas prendas de uso repentino, como la de luto, o la que requería de una producción a gran escala, como los uniformes militares, contribuyeron al desarrollo de la producción de ropa hecha con entallados estándares. En algunos de estos establecimientos, como Casa Pra, incluso se vendían casullas y estolas para sacerdotes. Con la inauguración de Gath y Chaves en Santiago en 1910, la gran tienda alcanzó su máximo esplendor. Allí, en el departamento de vestuario infantil era posible adquirir un amplio surtido para niños y niñas, incluyendo trajecitos para bautismo y primera comunión. ***Jacqueline Dussaillant Christie, Doctora en Historia.***

3.6 Diario *La Nación*, 13 de octubre de 1948, Santiago. Fondo Diario la Nación, Cenfoto UDP LN_1948_10_13 _005

3.5 **Traje de Primera comunión**
Gath y Cháves
Santiago, ca. 1940

Usado por Raimundo Larraín
Donación familia Larraín Valdés, 1985

Blusa
Seda
MHN 3-3806

Pantalón
Seda
MHN 3-34740

Lazo
Seda y metal
MHN 3-34738

Conjunto de novia

El matrimonio fue un rito católico antes que una ceremonia civil. Durante la Colonia y en el siglo XIX, el único lazo legítimo entre un hombre y una mujer fue aquel celebrado ante un sacerdote en la parroquia de la que fueran feligreses alguno de los novios y cumpliendo con los requisitos del derecho canónico. Así lo reconoció el Código Civil de 1855, regulando sólo los efectos que esta unión producía en la persona y bienes de los esposos. La secularización del matrimonio, mediante su reforma en 1884 como acto netamente civil, separó al rito del contrato; si bien su significación y raigambre social los mantuvieron entrelazados por décadas. Tanto, que la ley debió exigir que las personas se casaran por el Registro Civil antes que por el rito católico. ***Francisca Rengifo, Doctora en Historia.***

3.8 Revista Eva, 19 de agosto de 1966, Santiago. p.100

3.7 **Conjunto de novia**
Autoría desconocida
1966
Fibra sintética

Usado y donado por Slovena Eterovic, 2007

Vestido
MHN 3-38680

Manguito
MHN 3-38682

Velo
MHN 3-38681

Mantón de manila

El uso del manto en Chile tiene su origen en la Colonia, cuando era obligatorio para las mujeres cubrir su cabeza en las iglesias. Su uso perduró en el tiempo y se diversificó, ya no sólo se utilizaba en ritos religiosos, sino que también cuando se estaba de luto o para pasear y comprar. Los ejemplares más elegantes, como este, eran importados desde Asia y conocidos como "mantos chinos", confeccionados en seda y bordados con dragones y pagodas de inspiración oriental. A principios del siglo XX, las mujeres de manto, de toda clase social, fueron ampliamente dibujadas y fotografiadas, convirtiéndose en símbolos de la belleza nacional.

3.10 Flores chilenas
At. Juan Guillermo Brandt
Santiago, ca. 1906
Gelatina sobre papel
Donante Esso Chile, 1986
MHN FC-003780

3.9 **Mantón de Manila**
Autoría desconocida
China, siglo XIX
Seda

Usado por María Hernández
Donación Olga Schneider, 1985
MHN 3-3302

Toca de luto

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, surge un comercio especializado en torno al luto y se expande una prensa femenina que propagará estas estrictas normas de etiqueta de influencia europea. Las mujeres eran las encargadas de personificar el dolor y de organizar el vestuario y el comportamiento familiar. Para esto, las revistas ayudaban con respecto a cuántos meses debía durar según la cercanía del muerto, el tipo de telas y colores permitidos. También enseñaban cómo reconciliar el luto con la moda. Además del manto de misa, se usaban sombreros y tocados de velos negros.

3.13 *Revista Familia*, 1917, Santiago: Zig-Zag. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en Memoria Chilena

3.11 **Tocado de luto**
Bon Marché
Liverpool, ca. 1890
Seda y azabache

Usado por Elena Ward
Donación Elena Eastman, 1991
MHN 3-31475

3.12 **Pañuelos de medio luto**
Autoría desconocida
Primera mitad siglo XX
Algodón

Usados por Amelia Iñiguez
Donación Amelia Pérez, 1982
MHN 3-31211

MILLINERY
BON MARCHE
LIVERPOOL LTD

04. Entre la uniformidad y la distinción

"Muy buen efecto produce en conjunto el uniforme que desde el presente año están obligadas a usar las alumnas. Esta medida se tomó para librar a las jóvenes inexpertas de las extravagancias de la moda"
(*Revista Industrial Femenina*, 1914)

4.0 (*Arriba*)
Dormán
Sastrería Europea
Santiago, ca. 1900
Lana
Usado por Arturo Prat Carvajal
Donación Roberto Prat Echaurren, 1984
MHN 3-35452

4.1 (*Abajo*)
Quepis
A. Cohe
Santiago, ca. 1900
Lana y cuero
Usado por Arturo Prat Carvajal
Donación Roberto Prat Echaurren, 1984
MHN 3-33136

Los uniformes forman parte de nuestra vida cotidiana, en la calle, en el hospital o en la oficina, nos ayudan a reconocer rangos y funciones, promueven la identificación con instituciones militares, educativas y corporativas, actuando históricamente como piezas claves en la construcción del Estado moderno. Según Jane Tynan y Lisa Godson (2019), ambas estudiosas de este tipo de trajes, la uniformidad fue concomitante con el fenómeno de construcción del Estado nación y sus formas de estandarización, burocracia y sistemas centralizados de organización. En este sentido, el uniforme estableció y legitimó el poder estatal a través del control sobre el cuerpo.

Entre las prendas más antiguas que se conservan en el MHN, destacan algunos uniformes de personajes que participaron activamente en la obtención de una nación independiente del poderío español. También tiene uno de los acervos militares más antiguos, una casaca atribuida al gobernador Ambrosio O´Higgins de la década de 1790.

El traje del hombre militarizado surge de la necesidad de identificar los amigos de los enemigos en el campo de batalla y prontamente se convirtió en un dispositivo que distinguía físicamente, demarcaba jerarquías e instauraba disciplina en los soldados. En Chile se estableció en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se crearon los uniformes obligatorios para su Ejército y para las milicias del reino. Según la investigación de Isabel Cruz, ya a fines de ese mismo siglo, estaban definidos los trajes de los diferentes cuerpos del Ejército de Chile, “los colores predominantes eran el azul y el rojo con botones, insignias y divisas en blanco, oro y negro” (1996, p. 158). La autora indica que todavía en ese período se usaba la peluca con el atuendo militar por la jerarquía más alta, y la coleta que también era postiza (1996).

A principios del siglo XIX la lucha americana por la autonomía impulsó que los criollos adquirieran una apariencia militar vistosa, que venía basándose desde fines del siglo anterior en la pompa desplegada por Napoleón Bonaparte. De hecho, las tropas chilenas se uniformaron a la napoleónica, imitando el esplendor y fastuosidad de sus trajes y tácticas guerreras (Márquez y Márquez, 1976, p. 11). En las décadas siguientes, Francia siguió influenciando el modo de vestir de los soldados chilenos, incorporando el dormán azul y el quepis (Fig. Nº 4.0 y 4.1), prendas características de la Guerra del Pacífico. Posteriormente la fuerte influencia francesa en el atuendo militar fue reemplazada por la impronta de instructores y profesores alemanes, quienes dictaron en 1905 un reglamento de uniformes del Ejército, basado en las disposiciones del Ejército Imperial de la Alemania de Guillermo II y puso término definitivo al modelo franco (González, 1985).

Este casco con penacho representa la culminación de la prusianización del uniforme chileno durante el Centenario

de la Independencia Nacional (Márquez y Márquez, 1976). Perteneció al General de Brigada, Arturo Marín Briones y era utilizado en las paradas (Fig. Nº 4.2). Para el caso de otras ramas del Ejército, por ejemplo, para la Fuerza Aérea, estos trajes también fueron variando con el tiempo según las diferentes directrices estéticas de corte militar. En sus inicios se distinguían por el uso de un uniforme de color azul grisáceo y con el distintivo de un cóndor con las alas extendidas (Fig. Nº 4.3). Aunque en la década de 1950 se empezó a usar la tenida en un tono azul menos gris como se hace todavía en nuestros días, el cóndor de alas desplegadas se mantuvo como símbolo evidente de dicha institución.

Hoy, estos trajes asociados a las distintas ramas de las Fuerzas Armadas de Chile son usados tanto por hombres y mujeres, pero durante el siglo XIX este acto de uniformización femenina era todavía nulo. La mujer fue incorporada en las actividades propias de la Defensa Nacional como uniformadas recién a partir de 1974, cuando se creó la Escuela del Servicio Auxiliar Femenino (ESAFE) (*Revista Historias Militar*, 2004). Antes de esta fecha, las únicas mujeres que participaron activamente en las campañas bélicas ocurridas en Chile fueron las llamadas cantineras, quienes acompañaban a los regimientos en sus tareas militares, realizando diferentes labores como atender los enfermos, preocuparse de la alimentación y reparar uniformes, entre otras asistencias. Candelaria Pérez fue la primera chilena y única mujer conocida con este apelativo en la Guerra contra la Confederación Perú-boliviana entre los años 1836 y 1839, pero sería la Guerra del Pacífico, a fines del siglo XIX el contexto en el cuál estas encontraron un reconocimiento oficial. En ambos enfrentamientos bélicos con los países vecinos estas mujeres expandieron las responsabilidades auxiliares recién descritas, tomaron las armas y participaron activamente en los enfrentamientos con el enemigo transformándose en mujeres-soldados. Hay que recordar que este era un período en el cual las mujeres no eran consideradas como un aporte valioso y calificado capaz de participar de manera similar a los hombres en el campo de batalla. De esta forma, las cantineras se erigen como fascinantes sujetos históricos porque rompen drásticamente con los modos de ser femeninos propios de la segunda mitad del siglo XIX, que asociaban a la mujer expresamente con el escenario doméstico y no con el mundo masculino de la lucha armada. Incluso, la muestra de valor de algunas de estas excepcionales mujeres impulsó, tanto en la época como en los años posteriores a la contienda, que varios de sus nombres fueran aclamados y sus figuras erigidas como heroínas de la patria, como, por ejemplo, en el caso de Irene Morales y Juana López, entre otras.

4.2 (*Arriba*)
Casco y penacho
Autoría desconocida
Ca. 1914
Cuero, metal y plumas.
Usado por General de Brigada Arturo Marín Briones
Donación María Urzúa, 1996
MHN 3-35252; 3-35253

4.3 (*Abajo*)
Uniforme de aviador
Santiago, 1932
Usado por Marmaduke Grove
Donación Ana Rosa Grove, 1997

Chaqueta
Sociedad Cooperativa Militar
Lana
MHN 3-35377

Gorra
Algodón y metal
MHN 3-30966

Estos personajes no sólo pelearon por defender al Estado nacional, sino también por expandir las posibilidades de la acción pública de las mujeres chilenas. Al dejar de lado el canon tradicional, tanto en su actuar como en su vestimenta, las cantineras estaban cuestionando lo que significaba ser mujer en un Chile conmocionado por la guerra. Según la investigación de Paz Larraín Mira (2002), desde los inicios de la contienda contra el Perú, aparecen registros en la prensa nacional de los esfuerzos de distintas mujeres por participar del reclutamiento civil que promovió la Guerra del Pacífico. La presencia de la mujer, además de niños, en los campamentos no estuvo libre de controversias y, a pesar de que podían ser útiles en algunos aspectos de las necesidades del campamento como en la cocina o en la asistencia médica, en general, se les culpaba de poca disciplina entre los soldados, y motivo principal de la expansión de enfermedades venéreas en los batallones. Como consecuencia de estos problemas de salud y moralidad se estableció que sólo dos cantineras por batallón podían participar oficialmente de la contienda, a pesar de que se estima que en la práctica el número era mucho mayor, debido a que sus aportes sí eran reconocidos como beneficiosos por parte de algunos de los comandantes. Aunque los superiores militares intentaron reglamentar el actuar de las cantineras en la guerra, este contexto permitió el tránsito de estas mujeres en espacios inéditos, quienes dejaron atrás la familia y el hogar y vivieron experiencias totalmente ajenas al "deber ser", asociado con la femineidad decimonónica, sobre todo para aquellas provenientes de los sectores medios. Así, las cantineras se sometieron también a una riesgosa y poco común mutación simbólica del género.

En su afán por participar de la guerra, ciertas figuras femeninas tuvieron que acudir a la subversiva conversión de su fachada exterior desechando vestidos y cortando o escondiendo los largos cabellos con el fin de pasar desapercibidas como soldados e inmiscuirse así en el enfrentamiento entre Chile, Perú y Bolivia. De esta forma, varias lograron esconderse en los barcos manteniendo su género en anonimato. Esto refuerza la idea de la guerra como un momento propicio para la subversión femenina, pero anuncia también que este contexto conlleva un tipo de acción masculina, que posiciona a las mujeres en espacios de participación subordinada, por lo tanto, el uso de estos subterfugios se vuelve indispensable para lograr el acceso al vedado contexto bélico. Por ejemplo, la reconocida cantinera proveniente de la Chimba, Irene Morales inició sus hazañas militares vestida con prendas masculinas. Así lo relata Benjamín Vicuña Mackenna (1888) años después del conflicto; Irene no abandonaría el disfraz hasta que el General Baquedano le concedió un permiso oficial para transformarse en cantinera. Asimismo, la ambigüedad del género se instaló también en el propio uniforme de las cantineras, ya que este incorporaría el uso del pantalón.

Con respecto a su confección, luego de ser incorporadas al batallón correspondiente, los trajes eran mandados a hacer acorde con las características del regimiento al cual servirían las futuras cantineras (Larraín, 2002). La única diferencia era que la bifurcación de las piernas quedaba encubierta y la feminidad asegurada por medio de una falda. De este modo, el uniforme militar se adecuaba al género y la complicada presencia de las mujeres en el conflicto y la consecuente confusión identitaria que esto conllevaba se resolvía, de cierto modo, a través de la adición de este milenario signo vestimentario femenino. Estos uniformes estaban generalmente compuestos por una chaqueta acinturada y una falda más bien corta con respecto a los estilos de la década de 1880, que cubría unos pantalones introducidos dentro de las botas. La tenida se complementaba con distintivos militares y algún tipo de quepis o sombrero emplumado a la moda, este último para ser usado en ceremonias oficiales o frente a la cámara fotográfica. A pesar de que la incorporación del pantalón respondía más bien a una necesidad práctica para poder participar activamente de la agitación bélica y sobrellevar las duras condiciones climáticas y geográficas del norte, su uso conllevó un simbolismo imperioso, al constituirse en una prenda asociada con las libertades y poderes de índole masculina (Bard, 2012). En consecuencia, las cantineras expresarán la primera y única situación socio-profesional que da al pantalón femenino una existencia oficial y reconocida, y es en suma, expresión material del inicio de una incipiente conquista por la igualdad de sexo (Bard, 2012).

4.4 Uniforme de cantinera
Autoría desconocida
Ca. 1879
Seda y algodón
Usado por María Quiteria Ramírez
Donación Isolina Barraza, 1986
MHN 3-30523

La Colección de Textil y Vestuario del MHN resguarda el traje usado por María Quiteria Ramírez, una reconocida cantinera oriunda de Illapel quién en el año 1879 ingresó al batallón del 2º de línea (Fig. Nº 4.4). En la batalla de Tarapacá fue tomada prisionera por los peruanos y llevada a Arica, donde fue enormemente querida por los otros cincuenta compañeros en reclusión. Su valor y heroísmo fueron destacados en la batalla de Chorrillos, ayudando a los caídos y también tomando el fusil contra el enemigo. Su atuendo, confeccionado en terciopelo de seda azul y rojo (este color hoy se encuentra desteñido) y probablemente usado en ceremonias o paradas es prueba de la necesidad de feminizar el uniforme militar. Lamentablemente no hay indicio del uso de pantalones en relación con este traje en particular, no obstante este atuendo refuerza la imposibilidad de la mujer decimonónica de deshacerse de las faldas, emblema sartorial femenino todavía fuertemente arraigado en el período. En palabras de Jane Tynan y Lisa Godson (2019), los uniformes han retenido una masculinización tan efectiva a través de su militarización, que las mujeres que usan estos trajes se perciben como si estuviesen desestabilizando su propia feminidad. En este sentido, la falda era utilizada para evitar esa peligrosa ambigüedad en las mujeres-soldados.

Además de aquellos uniformes que comúnmente se exhiben en el Museo, asociados con héroes de la Guerra del Pacífico como Carlos Condell y Arturo Prat, se han incorporado a la muestra también otro tipo de trajes asociados a la uniformidad de las apariencias. Conjuntamente con la inclusión de la uniformización relacionada con el actuar militar de hombres y mujeres, se ha hecho hincapié en trajes que también enfatizan la homogeneización de instituciones y profesiones. Durante los siglos XIX y XX, ciertos uniformes facilitaron la actuación y participación de las mujeres en la esfera pública. En el caso de las cantineras, pudieron asumir con valentía un rol militar negado. Más cercano al rol femenino establecido en la época, azafatas y enfermeras se dedicaron a la prestación de servicios y cuidados, esta vez fuera de los hogares.

Las enfermas replicaron estos estereotipos de género en el contexto de la salud. Según las historiadoras Graciela Queirolo y María Soledad Zárate:

> ...algunas ocupaciones sufrieron un proceso de feminización que se expresó en la transposición de supuestas cualidades innatas de las mujeres a la actividad desempeñada. En efecto, la paciencia, la ternura, el sacrificio y la meticulosidad se pensaron como virtudes femeninas que se desprendían de la aptitud maternal, que se atribuía naturalmente a las mujeres, volviéndolas aptas para desempeñar tareas de cuidado como las que realizaban las enfermeras… (2020, p. 15)

Por ejemplo, el *Manual de instrucción para enfermeras*, en el año 1933 definía las cualidades morales de una afiliada a la Cruz Roja. Estas debían tener "paciencia, suavidad y dulzura; puntualidad y energía para cumplir las órdenes del médico, aseo y limpieza, buen humor con el enfermo y todos" (p. 23).

En 1914 se fundó en Santiago la Cruz Roja de las Mujeres, motivada por la irrupción de la Primera Guerra Mundial en el contexto europeo y por el compromiso de cumplir lo establecido por la Convención de Ginebra de acudir en ayuda de quienes vivían una guerra o grandes calamidades públicas (Morales, 2004). En Chile esta institución se haría presente con su ayuda en catástrofes naturales, campañas de salud y asistencia social, especialmente a los más necesitados de la sociedad, también se organizaron en torno a la protección de la infancia y la juventud. En todas estas acciones, las voluntarias estaban obligadas a usar sus

uniformes, que eran blancos como los de las enfermeras, a la vez que señalaban su asociación a esta organización internacional con la llamativa cruz roja (Fig. Nº 4.10). El corte y largo del traje irían cambiando con el tiempo, pero se mantendría la insignia roja y la preferencia por el color blanco en el delantal, símbolo longevo e indiscutible de las y los trabajadores de la salud.

En el contexto europeo de mediados del siglo XIX, el traje de enfermera se inspiró en una versión sencilla de los estilos femeninos en boga, lo que le otorgaba la respetabilidad necesaria a su apariencia, eso sí, este debía mantenerse alejado de los vaivenes de la moda. Este, además, se combinaba con el delantal y una cofia diseñada originalmente para proteger el pelo de la suciedad, pero que era más bien decorativa más que práctica. Estas prendas eran provenientes del vocabulario sartorial procedente del servicio doméstico (Bates, 2010). No hay acuerdos con respecto al motivo por el cual el color blanco se convirtió en la norma en el ámbito de la salud, pero no hay dudas de su significancia cultural como símbolo de vida, pureza y poder, y también como expresión de inocencia y asexualidad (Craik, 2005). Jennifer Craik enfatiza que estos también serían los atributos esperados de la enfermera ideal (2005). Asimismo, como se verá a continuación en el caso escolar, la evidencia de la suciedad facilitada por el uso de telas blancas, sería determinante en mantener una apariencia antiséptica por parte del mundo profesional médico. Antes de este objetivo de asepsia total en estos espacios, los doctores sólo agregaban a su ropa de diario, un delantal y un mangote sobre los brazos como únicas concesiones a la higiene (Adlington, 2015).

La azafata Ana María Carrasco donó su uniforme al MHN el año 2012, impulsada por la campaña realizada por la Dibam (hoy Serpat) titulada *Las mujeres en el siglo XX: Lo cotidiano* se vuelve parte de la historia (Fig. Nº 4.13). En consecuencia, la colección resguarda un objeto fundamental en la historia de la moda en relación con el desarrollo comercial aeronáutico. Por medio de la utilización de este traje de dos piezas principalmente color calipso y verde, Ana María representó a principios de la década de 1970, una de las líneas aéreas más sofisticadas y atrevidas de Estados Unidos. *Braniff International*, oriunda de Dallas, Texas, se convirtió en la época en una de las líneas aéreas más grandes del mundo, además de causar un impacto publicitario que afectó no sólo la apariencia de sus trabajadoras y trabajadores, sino también la de sus aviones. Bajo el lema "Flying Colors", los aviones fueron pintados por el reputado artista norteamericano Alexander Calder en los colores rojo, azul, amarillo y negro. El vestuario no quedaría atrás en esta radical transformación estética. Emilio Pucci fue el seleccionado para cubrir con sus distintivos estampados multicolores a quienes otorgarían uno de los servicios más refinados e innovadores a la altura de las nubes. El modista italiano intervino en 1965 la apariencia de *Braniff* de manera audaz por primera vez en el año 1965 con una propuesta definida por un estilo futurista de impresiones caleidoscópicas y cascos tipo burbujas transparentes que protegían los amplios peinados de las azafatas. Dicho diseño no sólo sería parte de una de las campañas de marketing aéreo más exitosas de la historia, sino que cambiaría la forma de vestirse en el contexto del vuelo comercial (Black, 2019). Posteriormente, Pucci sería el primero en introducir el traje pantalón en estos uniformes, otorgándole una necesaria comodidad a las azafatas. El traje de Ana María Carrasco presente en esta exposición fue creado en el año 1973 y estaba formado originalmente por cinco piezas; unos pantalones largos semi acampanados, de acuerdo a los estilos del período, una blusa tipo *body* de material sintético con las impresiones características del diseñador italiano en azul, verde y blanco y, un jumper del mismo material, probablemente para feminizar el atuendo. Por último, el traje se completaba con una chaqueta larga de la misma tonalidad azul y verde. Este conjunto se adornaba con un pañuelo del mismo diseño que la blusa y se coronaba con un sombrero *cowboy* de paño, lamentablemente esta pieza junto con el jumper no se encuentran en la Colección Textil y Vestuario.

En 1973 el conjunto de auxiliares de vuelo de la filial chilena estaba constituido por un exclusivo grupo de jóvenes (ocho mujeres y un hombre, Hugo Donoso), que cumplían con los requisitos del manejo perfecto del

idioma inglés, de peso y estatura, que luego de realizar una capacitación y aprender el oficio viajaban regularmente por Latinoamérica y Estados Unidos con *Braniff International*. En dichas rutas por ciudades como Nueva York y Miami, los uniformes Pucci distinguían a las mujeres como representantes de una compañía glamorosa interesada en resaltar a través de una estética colorida, juvenil y atractiva. El diseñador italiano rompió las reglas de la moderación, inaugurando una era de estilos combinables de patrones y colores que se convirtieron en los uniformes ícono de esta nueva performance en el aire (*Fashion in Flight*, 2020). Estos trajes hacían alusión a una mujer moderna y a la moda, vestida con uno de los diseñadores más reputados del periodo. Además, durante la época, la imagen sofisticada de las azafatas estaba en su apogeo, convirtiéndolas en sinónimo de libertad, y un estilo de vida profesional y cosmopolita (Craik, 2005, p. 113). No obstante, este era un actuar semi autónomo, ya que cuando se llevaba el uniforme de la empresa se hacía siempre en representación de *Braniff International*. La individualidad se debía perder ante la impronta de la corporación, el uniforme además de otorgar un aura de refinamiento también condicionaba el cuerpo y la personalidad en pos de una actuación profesional determinada, que en este caso estaba delimitada al servicio del cliente. Artemis Yagou (2011) establece que esta compleja interacción entre conformidad e individualidad es el eje principal en el cual parece oscilar la historia del diseño de uniformes.

Es probable que la gran mayoría de las personas tengan la experiencia de vestir uniformados alguna vez en la vida. Para algunos podría haber empezado desde temprana edad, a través del uso de los delantales y uniformes escolares. Estos son dispositivos materiales de regulación personal muy eficientes, ya que al vestir con el distintivo de una escuela, la individualidad y sus expresiones se pierden ante el proyecto colectivo. Por ejemplo, según la *Revista Industrial Femenina* (1914), publicación dedicada a la propaganda y tribuna de las escuelas profesionales femeninas, el uniforme obligatorio tenía "muy buen efecto entre las jóvenes inexpertas en las extravagancias de la moda". Al adoptar los valores institucionales, se reemplaza el estilo propio y se pasa a ser parte de un sistema, en este caso, las apariencias a la moda se abandonan y se someten al control educacional.

Este tipo de vestuario surge en Europa durante el siglo XVI en colegios religiosos para estudiantes de bajos recursos. Se asemejaban a los trajes eclesiásticos y estaban pensados para inculcar disciplina por medio de la estandarización, finalidad que se mantendría en el tiempo. El propósito de homogeneizar el aspecto exterior del alumnado se masificó durante el siglo XX, cuando los uniformes fueron utilizados para resaltar la pertenencia a una comunidad educativa particular e inculcar los valores que esta buscaba representar. En el caso chileno, fue bajo el mandato del militar Carlos Ibáñez del Campo en 1931, cuando se decretó por ley que el traje escolar de las alumnas de liceos de niñas, escuelas técnicas femeninas y escuelas primarias y técnicas femeninas sería uniforme en toda la República. En los artículos se disponía la prohibición de géneros lujosos, que tiendan a establecieran diferencias entre el alumnado, por lo mismo, se exigía exactitud en los colores, en la forma y en los distintivos de los trajes escolares. Asimismo, las directoras de los establecimientos debían exigir el aseo más escrupuloso en los trajes escolares de las alumnas. Décadas más tarde, en el contexto de la reforma educacional liderada por el gobierno de Eduardo Frei Montalva en el año 1968, se estableció la obligatoriedad del uniforme en la enseñanza media, tanto en colegios públicos como privados.

Es probable que el delantal de niña en exhibición haya sido usado con el fin de preservar la limpieza de las alumnas más pequeñas y pertenece a un periodo de consolidación del traje escolar en nuestro país (Ver Nº 4.12).
Es interesante señalar la existencia de una etiqueta que no ha sido removida, ubicada en la parte frontal de la pieza donde se indica el nombre del taller de confecciones, la talla y la constatación de su manufactura nacional. Su falta de uso atestigua su estado original y la rigurosa estética del blanco asociada con la uniformidad escolar de aquel entonces, así como la imperiosa necesidad de mantenerlo pulcro por parte de las niñas durante la jornada. La tela blanca evidencia rápidamente la falta de limpieza, este indispensable atributo además se pensaba que tenía

importantes efectos en la formación moral de las alumnas. Desde fines del siglo XIX y principios del XX, a causa de corrientes higienistas fuertemente arraigadas en el ámbito de la salubridad y la educación nacional, se empezó a promover la necesidad de que la infancia se mantuviera aseada para la preservación de una buena salud corporal y mental. Según la *Cartilla de Higiene y Economía Doméstica* del año 1908 "...el aseo corporal favorece el desarrollo y salud del cuerpo, también contribuye a la salud y bienestar del alma; por eso la limpieza es considera como una de las virtudes que las niñas deben cultivar con especial esmero" (como se cita en Oyarzún, 1908, p. 39). El color blanco hacía evidente la falta de aseo y obligaba un mayor autocontrol para mantener la pulcritud del cuerpo por fuera y por dentro, además se incentivaba por parte de los higienistas, que fuera usado durante los meses de verano, por tener el "minimum de poder absorbente i de poder emisivo" [sic.] (Puga Borne, 1981, p. 272). En este delantal de la década de 1960, se reconoce la continuación de dichas indicaciones asociadas al higienismo del cambio de siglo, como la promulgación de colores claros y de vestidos amplios y sueltos que no impidieran el movimiento. A su vez, expresa una infancia sometida a los mandatos de una higiene vestimentaria que en las décadas siguientes gradualmente se reemplazaría por delantales multicolores y de tonalidades más oscuras, cuyo desaseo se volvería mucho más fácil de esconder.

Los uniformes son trajes contradictorios ya que hacen visibles las jerarquías de poder, pero también ordenan e igualan. Asimismo, protegen, pero también controlan el cuerpo, al determinar posturas y comportamientos. Aparte del disciplinamiento del mundo militar, hay diferentes contextos sociales en los cuales la uniformidad pasa a ser un requisito fundamental para regular las individualidades. En el siglo XIX surgieron una gran cantidad de ocupaciones que adoptaron uniformes, tanto en el contexto médico, como del transporte y la alimentación, varios que continúan hasta el día de hoy, pasando muchas veces desapercibidos en la cotidianeidad, al expresar de manera eficaz el anhelo por el ordenamiento racional de una sociedad (Tynan & Godson, 2019).

Uniforme de diplomático

A comienzos del siglo XIX, diversos estados europeos uniformaron a sus cónsules y diplomáticos para señalar pertenencia y distinción en actos públicos o solemnes. Anteriormente, los embajadores, generalmente nobles, vestían sus propios trajes en ceremonias de gala. El diseño del uniforme diplomático–casaca profusamente bordada en el delantero, los puños y la espalda, chaleco, pantalón con bandas laterales, levita y bicornio con plumas de avestruz–siguió la moda de la corte de principios del siglo XIX. El color de la indumentaria y la elaboración de los bordados (liras de oro, hojas de palmas o flores de olivo, entre otros motivos) indicaban tanto el estatus de quién los portaba como al soberano a quien servía. Los uniformes diplomáticos, cuyo uso se consolidó en el Congreso de Viena de 1815, reflejaron el nacimiento de la meritocracia y la burocracia moderna como consecuencia de las cruciales reformas estatales posteriores a la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas. Así, estos atuendos homogeneizaron los aristocráticos cuerpos diplomáticos y revelaron su nueva condición: funcionarios de alto rango. Durante el siglo XIX, los uniformes militares y civiles se modernizaron, pero los diplomáticos conservaron sus características tradicionales. Aunque la mayoría de los países europeos abandonaron los uniformes gubernamentales luego de la Primera Guerra Mundial; los diplomáticos, con algunas excepciones, se mantuvieron vigentes. ***Alexis Carreño, Doctor en Historia del Arte y Crítica.***

4.6 Retrato de Emiliano Figueroa Larraín
Santiago, c. 1910
Gelatina sobre vidrio
MHN PFB-001830

4.5 **Uniforme de diplomático**
Autoría desconocida
París, 1930

Usado por Arturo Lorca
Donación Luz Balmaceda, 1981

Levita
Lana e hilo metálico
MHN 3-36949

Bicornio
Lana y plumas
MHN 3-33129

Uniforme de bombero

Los uniformes, como su nombre lo indica, son para que vistamos todos iguales y podamos reconocernos de manera más rápida. El Cuerpo de Bomberos de Santiago no fue la excepción, ya que, desde el momento de la fundación de las primeras compañías en 1863, estas eligieron sus trajes y colores distintivos. Los uniformes que actualmente usamos para desfilar en nuestros aniversarios y ceremonias eran utilizados originalmente para trabajar en la extinción de incendios. El que se aprecia aquí es de la Segunda Compañía "Esmeralda" del Cuerpo de Bomberos de Santiago y perteneció a Erasmo Salinas Rosas, quien ingresó como Auxiliar en el año 1900 y falleció como uno de los voluntarios más longevos de la Compañía en el año 1980. ***Rodrigo Lira Belmar, Director de la Segunda Compañía.***

4.9 Retrato de Erasmo Salinas de la Segunda Compañía de Bomberos
Autoría desconocida
1958
Gelatina sobre papel
MHN FB-6704
.

4.7 **Chaqueta de bombero**
Autoría desconocida
Ca. 1940
Lana

Usado por Erasmo Salinas
Donación 2ª Compañía de Bomberos, 1981
MHN 3-30947

4.8 **Casco de bombero**
Autoría desconocida
Ca. 1940
Fibra de vidrio y metal

Préstamo Rodrigo Lira

Uniforme de enfermera Cruz Roja

Blanco, inmaculado, pulcro. El uniforme de las mujeres que pertenecieron a la Cruz Roja Chilena en buena parte del siglo XX simbolizó la cercanía de su labor con la que ejercían profesionales femeninas sanitarias como matronas y enfermeras. El trabajo de las voluntarias de la Cruz Roja, entrenadas empíricamente a través de cartillas y breves charlas, está vinculado al socorro de la población en desastres naturales, a la educación sanitaria y a la difusión de conocimientos sobre primeros auxilios. Vestidas con este uniforme y cofia blancos, las voluntarias lograban distinguirse, dotando a su figura de autoridad y reconocimiento. Pero también este traje comunicaba la colaboración que ellas brindaban a las enfermeras profesionales en el cuidado físico y emocional que requería la población en consultorios y hospitales del país. ***Soledad Zárate, Doctora en Historia.***

4.11 Voluntarias de la Cruz Roja en un desfile, 1970. Biblioteca Nacional Digital y Fundación Procultura, Colecciones Digitales, Archivo Fotográfico Ilonka Csillag, aportada por Dora Páez Morales, Caldera, 2019. Biblioteca Nacional de Chile.

4.10 **Uniforme de enfermera Cruz Roja**
Autoría desconocida
Ca. 1970

Usado por Leticia Bravo
Donación María Eugenia Moraga, 2012
MHN 3-39900

Delantal
Algodón

Cofia
Sintético

Delantal de colegio

Los colegios privados y públicos utilizaron el uniforme con rigor y generalizadamente en el siglo XX. Fueron especialmente relevantes cuando los escolares empezaron a participar en desfiles, surgiendo competencias entre los establecimientos. El problema es que estos significaban un gasto importante para las familias, pero esta preocupación no impidió que durante la gran reforma educacional del presidente Eduardo Frei en 1964, se obligara a todos los colegios a usar lo mismo: jumper para las mujeres, vestón azul sin solapa para los hombres. Este delantal protegía el uniforme y debido a su excelente factura es posible que perteneciera a una niña de recursos. Estos trajes son un vestuario paradójico porque igualan pero a la vez distinguen. Los escolares deben reconocerse en todas partes, si es que acaso andan "capeando" en las calles. ***Sol Serrano, Premio Nacional de Historia.***

4.12 **Delantal de colegio**
Confecciones Huelén
Chile, ca. 1960
Algodón

Donación Gerardo Becerra, 1988
MHN 3-3733

Confecciones
Huelén
Fono 93474
SANTIAGO
Talla 6
Art.
Precio
Fabricación Chile

Uniforme de azafata Braniff International

Eran ocho chilenas y yo, el único hombre, que fuimos capacitados y seleccionados para volar rutas aéreas internacionales en *Braniff International*. Esta aerolínea norteamericana era reconocida por ser pionera en seguridad, servicio e imagen corporativa, pero sobre todo por su novedosa estética. Las mujeres, entre ellas, Ana María Carrasco, vistieron con coloridos uniformes del afamado diseñador italiano Emilio Pucci, insignias de paloma de Alexander Girard, y los aviones D-C8 estaban pintados por el famoso artista Alexander Calder. Era como estar viviendo un cuento de hadas ¿Y qué quedó de toda esta historia, 40 años después? Una preciosa amistad entre nosotros, los más lindos recuerdos y las más ricas enseñanzas que perduran en nuestros corazones hasta nuestros días. ***Hugo Donoso, ex Manager Braniff International.***

4.14 Ana María Carrasco en avión Braniff International
Autoría desconocida
ca. 1970
Gelatina sobre papel
MHN Fz-002863

4.13 **Uniforme de azafata Braniff International**
Emilio Pucci
1973
Lana y fibra sintética

Usado y donado por Ana María Carrasco, 2012
MHN 3-39893

Collar de Braniff International
Alexandre Girard
Ca. 1971
Metal

Préstamo Bárbara Urzúa

BI

05. Una segunda piel

"La verdadera elegancia está en los interiores encantadores que tan cerca están del cuerpo de la mujer, quien lo impregna de su propio perfume"
(*Revista Familia*, 1914)

En el presente, parece no haber un límite claro entre la ropa interior y la exterior, pero por cientos de años era impensable que corpiños, corsés y medias se vieran en público. Las primeras capas debían permanecer ocultas bajo los mandatos de las costumbres, la decencia y la moda. De las piezas seleccionadas para el último núcleo temático de la exposición *Pasado de Moda*, algunas no se han exhibido nunca, mientras que otras, lo fueron hace muchos años, con excepción del corsé maternal exhibido recientemente en el Museo de Bellas Artes en la muestra "Materia Humana" realizada entre los meses de agosto y noviembre del año 2022. Por lo tanto, hoy se vuelven a exponer y tensionar sus significados. Las prendas de ropa interior, al ser expresiones de diversos fenómenos como la higiene, comodidad y seducción, nos permiten revelar parte de la historia de la vida íntima de nuestros antepasados.

Según el mito fundacional cristiano, desde el momento en que Eva decidió comer de la manzana prohibida, cubrir la desnudez ha sido un requisito asociado a la respetabilidad y la modestia. A causa del pecado original, el cuerpo se convirtió en algo vergonzoso, indicativo de sufrimiento y humillación (Ribeiro, 2003, p. 19). Esto se comprueba en el caso chileno por medio de las palabras del arzobispo de Santiago, Mariano Casanova quien a fines del siglo XIX,, escribió sobre la higiene en los seminarios y colegios católicos:

> ….un joven bien educado, guardará estrictísima vigilancia al desnudarse y lo hará con todo recato y modestia, cuidando no solo de no herir la vista de los demás, sino que ni aun a sus propios ojos podrá aparecer desnudo parcialmente o mal cubierto con la ropa interior…jamás dormirá completamente desnudo porque un accidente cualquiera puede mostrarlo en este vergonzoso estado a la vista de los demás…" (Casanova, 1901).

En este sentido, la ropa interior es el revestimiento más cercano a esta corporalidad mancillada, una segunda piel que oscila entre el ocultamiento y la exhibición. No obstante, no hay nociones universales en torno a la modestia y el pudor (Entwistle, 2000), lo que se considera apropiado socialmente depende del contexto histórico y cultural. Por ejemplo, según el célebre *Manual de Urbanidad* de Manuel Antonio Carreño, publicado por primera vez en Chile en 1863, presentarse ante los demás en traje poco decente, es decir, "mal cubiertos", era algo que se debía evitar al salir de los aposentos (Carreño, 1863, p. 63). Es posible constatar que la ropa interior cumple roles funcionales y sensuales a la vez, que han ido mutando en el tiempo manifestando la constante tensión entre el pudor y el erotismo. Edwin Ehrman enfatiza esta idea señalando que incluso las prendas más prácticas pueden ser eróticas, siempre existe la posibilidad de que puedan ser vistas, a propósito o accidentalmente, tal como intentaba aleccionar Carreño (2015).

En la presente muestra, se expone sin tapujos una pequeña selección de intimidades sartoriales, con el fin de exponer la última barrera antes del cuerpo desnudo y revelar lo que se ha querido mantener encubierto. Este anonimato no significa que dichas prendas no estuviesen influenciadas por los cambios que ocurrían en las modas, toda transformación exterior afectaba directamente lo que ocurría en estos atavíos privados, de hecho, muchas de estas hacían posible la silueta exigida por las tendencias.

Antes de baños diarios y de la invención de la lavadora, el lino y el algodón se podían lavar a mano más fácilmente, por lo tanto, estas ropas se elaboraban en dichas telas de procedencia natural para proteger los vestidos de cuerpos sucios y para cuidar la piel de textiles incómodos y tintes tóxicos (Hill, 2014). En palabras del doctor chileno Elías Fernández (1888), la ropa interior "proteje la cutis de la acción de la otra ropa, que comúnmente tiene un tejido áspero que absorbe y pondría en contacto con la piel el polvo vivo que se pega al aire" (p. 61). Esta preocupación indica que a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la indumentaria en general y, la ropa interior en específico, fueron sometidas a un profundo escrutinio por parte de médicos e higienistas tanto de Chile como de la región. Según estas corrientes, el vestuario íntimo era concebido como peligroso, sobre todo por su cercanía con la piel, una de las mayores preocupaciones de este discurso en torno a la salubridad corporal. Por este motivo, diversas publicaciones y

manuales de la época asociadas con la didáctica de la higiene, la economía doméstica y la urbanidad, señalaban cómo esta debía ser usada y tratada para evitar la propagación de parásitos y enfermedades. Entre otras indicaciones, se hacía hincapié que los piojos se escondían en esta depositando sus huevos a lo largo de pliegues y costuras (Besnard, 1919). Por ende, era fundamental mantenerlas siempre limpias, según Federico Puga Borne (1891), este tipo de ropas tenían por objeto el aseo propio, y permitían "hasta cierto punto sustituir el lavado del cuerpo…" (p. 274). Mientras que el médico Ramón Corbalán Melgarejo sugería que se debía cambiar "cada dos días, a lo menos, y más a menudo si se transpiraba abundantemente" (1914, p. 19).

Las múltiples capas que conformaban este tipo de vestuario, como camisetas, enaguas, corpiños, medias y corsés, se elaboraban mayormente en tonos claros sin muchas decoraciones considerando que era difícil y costoso mantener su limpieza, por lo tanto, su pulcritud evidenciaba la posición social del usuario. Desde un punto de vista femenino, la argentina Elena Lozano indicaba:

> El color de los vestidos es algo que no carece de importancia; la higiene aconseja para el aseo y la limpieza el color blanco, por esta misma razón de este color debe ser la ropa interior que aunque sencilla, la mantendrá siempre de una blancura inmaculada. (1914, p. 23)

Por ejemplo, hasta el siglo XX, cuando todavía las camisas masculinas eran consideradas ropa interior, era de mala educación exponer las mangas, pero mostrar puños recién lavados y elaboradas e inmaculadas pecheras demostraba altos ingresos y un estilo de vida acomodado (Ehrman, 2015, p. 9).

El desarrollo de tintes sintéticos, que aumentaron la gama de colores y la expansión del encaje hecho a máquina a fines del siglo XIX, hicieron posible la elaboración de adornos más económicos y prácticos de mantener (Lynn, 2014, p. 44). Aunque el blanco persistiría como el color más común en este tipo de vestuario, considerado un tono decente e higiénico también en décadas posteriores, estos avances tecnológicos permitieron que la lencería fuera más ornamentada y las mujeres pudieran elegir y consumir piezas de llamativos colores, como fucsia, amarillo, rojo y negro. Además de esta novedosa multiplicidad cromática, la ropa interior a la moda durante el período eduardiano (1901-1910) se volvió profusa en decoraciones y se transformó en una fantasía de seda y raso, encajes y cintas, como nunca antes en la historia de la indumentaria (Ewing, 1989). Por ejemplo, las medias de seda, ostentaban coquetas decoraciones que se mantenían veladas bajo largos vestidos, reservándose la exhibición y deleite de dichos ornamentos en privacidad. Eran muy costosas y las niñas de estratos altos sólo tenían acceso a estas cuando cumplían la mayoría de edad (Lynn, 2014, p. 44) (Fig. Nº 5.0).

5.0 Medias (detalle)
Autoría desconocida
Ca. 1900
Seda
Donación Luz Balmaceda, 1982
MHN 3-31709

Así, este tipo de vestuario se ha utilizado para cubrir y sujetar partes íntimas y moldear la silueta según los requerimientos del sistema de la moda. Por lo mismo, estas estructuras interiores se han definido como prendas "mecánicas", que pasan desapercibidas y sirven para transformar el cuerpo y ajustarlo a las demandas específicas de la etiqueta imperante y los estilos en boga (Bruna, 2015). Catalogada también como piezas subterráneas, una especie de arquitectura que sostiene los trajes exteriores (Zazzo, 2015). Los efectos del modelamiento corporal obtenido gracias a estas estructuras, también denotaba estatus, mientras que estar fuera de estos lineamientos exigidos por la moda y los ideales reinantes, ponía de manifiesto una bochornosa insuficiencia económica o una dejadez de carácter inmoral. Conocer las transformaciones en las formas, materialidades y técnicas de confección de la ropa interior nos ayudan a comprender históricamente las transformaciones culturales en torno al enfoque de género, el cuerpo, el sexo y la moralidad.

El corsé ha sido, quizás, unas de las prendas "mecánicas" más longevas y controversiales en la historia asociada a la intimidad femenina. En el presente núcleo temático se han seleccionado diferentes versiones de esta estructura, que dan cuenta de su persistencia en el clóset de las mujeres de los siglos XIX y XX. Su uso en el escenario occidental

se traza por lo menos desde el siglo XVI y sigue vigente hasta hoy, entrando y saliendo intermitentemente de las pasarelas de la moda. No obstante, a partir de la segunda mitad del siglo XIX esta prenda tuvo un rol determinante en la modificación del cuerpo, siendo una herramienta eficaz para cumplir la demanda principal de los ideales físicos femeninos de la época, la delgadez de la cintura hasta otorgarle a la anatomía de la mujer una forma conocida como de avispa. Estas piezas estaban construidas con todo tipo de telas, reforzadas con barbas de ballena o acero que reforzaban la prenda, moldeando y ejerciendo presión en la cintura dependiendo de la fuerza con la que se amarraban las cintas. Encima se usaba el cubrecorsé, otra capa de ropa interior que suavizaba sus bordes para que no se viera bajo el vestido o blusa ni tampoco cuando se usaban trajes escotados (Lynn, 2014) (Fig. Nº 5.1). Esta prenda estaba definida por una paradoja, por un lado, confería una apariencia decente y construía una silueta determinada por la elegancia parisina que otorgaba distinción y un cierto *allure* cosmopolita. Además de contribuir a la construcción de una estética según paradigmas europeos imperantes, este transfería a las mujeres como suerte de osmosis el sello de respetabilidad y decoro propio de la coerción burguesa, al denotar el tener una buena crianza (Summers, 2001). Por lo tanto, esta prenda ejercía cierto control sobre un cuerpo femenino considerado exuberante manteniendo a raya una sexualidad sospechosa e incomprendida por el sexo opuesto. Por el otro lado, su énfasis en las características sexuales secundarias como el pecho y la cadera, resaltaban la sexualidad femenina, al enfatizar los atributos eróticos de la mujer. La femineidad que ayudaba a conformar deambulaba en un confuso limbo entre la restricción social y la licencia moral.

5.1 Cubrecorsé
Autoría desconocida
Ca. 1880
Algodón
Usado por la madre de María Caijao
Donación Eleonor Froehlich, 1978
MHN 3-31624

Pareciera que esta ambigüedad hizo del corsé, un blanco de acusaciones por parte de quienes se dedicaron a aleccionar a las chilenas desde una perspectiva moderna. Los discursos médicos, moralistas, estéticos antes descritos, pusieron especial atención a esta prenda y se opusieron férreamente a la "moda anti-higiénica y anti-estética de las cinturas de sílfides'' (Prats, 1909, 266). El corsé femenino fue catalogado como feo, irracional, artificioso, peligroso e inmoral. Bajo esta perspectiva el vestuario no tenía otro objetivo que proteger de la suciedad externa y de las variaciones de la temperatura, en este sentido, los aspectos decorativos irracionales y el delineamiento poco orgánico de las siluetas debían ser erradicados. La educadora Teresa Prats de Sarratea (1909) así lo establecía en su texto *Educación doméstica para las jóvenes* del año 1909, añadiendo que el vestido debía proteger el cuerpo sin dificultar los movimientos de los órganos.

A partir de la literatura higienista local, es posible apreciar que la preocupación también recaía, más que en las mujeres, en sus hijos e hijas, y los efectos que el corsé apretado podía tener sobre estos en la etapa de gestación. Por ejemplo, se alertaba a las jóvenes madres que su uso aplastaría "las mamas", retardando su natural crecimiento para la nueva función que pronto desempeñarían y además achataría los pezones, imposibilitando la succión por parte del niño recién nacido (Feliú Gana, 1900). Ernestina Pérez (1904), la segunda mujer graduada de médico en Chile, siete días después de Eloísa Díaz, advertía que su uso era muy perjudicial durante el embarazo y lo prohibía completamente. Mientras que el médico Jacinto Ugarte (1887) indicaba que este fuera abandonado tan pronto como lo exigiera el crecimiento del vientre, y aconsejaba en quienes ya habían tenido múltiples hijos, el uso de una faja o aparato elástico que sostuviese la pared abdominal. Por otra parte, con intereses comerciales, el especialista ortopédico y herniario, José Pañella, promocionaba la venta de una faja higiénica abdominal, entre cuyos beneficios eran impedir abortos y partos prematuros si se usaba desde el principio del embarazo.

Esto indica que, aunque en gran medida se prohibía el uso del corsé a la moda, existía una cierta aceptación de prendas similares que contenían el vientre embarazado. La publicidad capitalizaría esa tolerancia y promovería el uso de corsés construidos especialmente para aquella etapa de la vida femenina. Por ejemplo, en 1915 la revista

Familia, publicitaba el corsé de maternidad norteamericano *Berthe May*, que anunciaba tener un sencillo y exclusivo sistema de ensanche. Este, además, aseguraba confort, permitía vestir como siempre y preservar la apariencia normal. El corsé maternal en exhibición, es un ejemplo inédito de este tipo de prendas utilizadas por algunas mujeres decimonónicas en estado de preñez, considerando que los tabúes sociales de la época las hacían sentir apartadas y poco bellas durante la gestación (Veneros, 1995) (Fig. Nº 5.5). También existían corsés de lactancia, utilizados con el fin de devolver rápidamente la silueta femenina perdida después de los frecuentes embarazos de las mujeres del periodo (Fields, 2007). En la etapa post natal, el corsé auxiliaba a las madres a recuperar eficazmente la silueta "normal".

La meta de la delgadez sería un verdadero anhelo femenino, sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo XX, donde esta prenda todavía mantendría un papel sustancial en la obtención de una figura ideal (Fig. Nº 5.2). Contrario a lo que comúnmente se ha establecido, el fin del uso del corsé no arremetió drásticamente con la Primera Guerra Mundial, la instalación de la esbeltez haría de este objeto vestimentario todavía un aliado necesario. A medida que fue avanzando el siglo, la silueta acinturada se fue reemplazando por un cuerpo recto, este ya no debía marcar la cintura y se mantuvo vigente cumpliendo otro propósito, el de enderezar el talle y contener la curva de las caderas. En la primera década del siglo XX se le agregaría en la parte parte inferior cuatro o seis ligas elásticas, con ganchos metálicos para mantenerlo bajo y subir las medias. Eventualmente, el corsé se iría desplazando hacia la zona de las caderas y se conocería como faja o cintura y, por primera vez, el busto quedaría desprotegido de su milenaria contención. Este, en consecuencia, quedó revestido solamente con el cubre-corsé, para luego en los años veinte acortarse y mutar en el llamado corpiño (Fig. Nº 5.3).

Estas piezas no enfatizaban ni levantaban los pechos, por el contrario, la estética vestimentaria de las jóvenes a la moda en los años veinte, conocidas en el mundo anglosajón como *flappers* buscaba la obtención de cuerpos infantiles y andróginos y los pechos eran a veces deliberadamente aplanados. Recién en la década siguiente se iría instalando la noción del busto levantado con una mayor definición en forma de dos copas en tamaños graduados (Fields, 2007) Para Jill Fields (2007), la estandarización en la proporción de las copas racionalizó los pechos e incorporó al cuerpo femenino, de fisonomías diversas, en estructuras de homogeneización. A su vez, la autora agrega que estas prácticas comerciales promovieron la proliferación de ideales corporales que igualaban la belleza con la exhibición de pechos bien delimitados y levantados, los sostenes eran capaces de transformar artificialmente lo natural, por ejemplo en pechos cónicos típicos de mediados del siglo XX mediante alambres, acolchados y puntadas (Fig. Nº 5.9). Por lo tanto, la elaboración y constricción de las primeras capas continuó presente en la construcción de las apariencias femeninas, y retornaría con especial fuerza durante este periodo, nuevamente bajo el dominio del corsé.

De la mano del diseñador Christian Dior, la cintura de avispa volvió nuevamente a modelar el torso femenino en concordancia con renovados modelos de feminidad impuestos en la posguerra europea y norteamericana (Fig. Nº 5.4). Ya no sería considerada una prenda cotidiana como en tiempos victorianos, sino reservada para instancias de

5.2 *(Arriba)*
Corsé
Autoría desconocida
1914
Seda y algodón
Usado por Matilde Castañeda
Donación Matilde Bravo, 1988
MHN 3-31630

5.3 *(Abajo)*
Corpiño
Autoría desconocida
1910-1920
Algodón y seda
Donación Mary Gumucio, 1989
MHN 3-31628

5.4 Corsé
Autoría desconocida
Ca. 1950
Fibra sintética
Usado y donado por
Rosa Markmann,
2005
MHN 3-35387

elegante y sofisticada sociabilidad. De este modo, en el año 1947 el "Nuevo Look" de Dior, resucitó la sensualidad atribuida al corsé y a su provocadora cintura constreñida a través de su asociación con la alta costura parisina (Fields, 2007). Asimismo, estas prendas serían diferentes a sus antecesoras al estar manufacturadas en gran medida con materiales sintéticos. El impacto de las nuevas tecnologías en tejidos y técnicas de confección han sido particularmente determinantes en la configuración de la ropa interior femenina y masculina. Este fue el caso del *nylon*, que revolucionó esta industria del vestuario en los años cincuenta con su fácil cuidado, y la posibilidad de ser elaborado en diversas telas como encajes y crepé, expandiendo la posibilidad de que mujeres de todo estrato social pudiesen acceder a lencería aparentemente lujosa (Lynn, 2014).

El corsé permanece de algún modo vigente en el clóset actual, eso sí, más como ropa exterior, tomando en cuenta que la ropa interior en el siglo XXI se ha sometido a la "tiranía de lo visible" (Zazzo, 2015), sin embargo, hay una prenda del pasado de las mujeres que hoy ha desaparecido por completo. El calzón largo es considerado como uno de los antepasados del pantalón femenino, en un período en el cual este último todavía estaba prohibido para las mujeres. A principios del siglo XIX, el calzón largo empezó progresivamente a cubrir las piernas de las mujeres adultas, tal como lo había hecho desde fines del siglo XVIII en las niñas. Estos se mantendrían generalmente resguardados bajo los pliegues de los vestidos, e irían variando el largo, pero para ser admitidos como prenda femenina debieron ser adaptados, alcanzando en la época eduardiana su más exquisita ornamentación. Encajes, volantes, telas livianas y la construcción de la entrepierna cerrada y abierta, esta última forma típica de esta ropa interior para la mujer adulta durante todo el siglo XIX y principios del XX, terminarían por completar y afirmar su feminidad (Fig. Nº 5.7). Dichas prendas aluden a una época pasada en que el cuerpo estaba cubierto por numerosos y diversos revestimientos, que cumplían roles específicos a la hora de modificar, proteger y ensalzar el cuerpo femenino. Con el tiempo, los calzones se fueron modificando, y también cerrando en la medida que las mujeres fueron accediendo a una vida pública más activa.

En contraste, la historia de la ropa interior masculina ha estado determinada mayormente por la funcionalidad y recién en la segunda mitad del siglo pasado se volvió más diversa en cuanto a colores y modelos (Fig. N° 5.8). Por siglos estos se elaboraron en formas sencillas y de tonalidades claras, y al igual que en el caso de las mujeres, no se podían mostrar en público (Lynn, 2014).

Este ha sido un recorrido acotado pero necesario para resaltar la importancia de la indumentaria en la configuración cotidiana de las apariencias humanas y, en específico, anunciar la riqueza histórica de estas prendas relegadas principalmente al ocultamiento. Son relevantes porque son testimonios materiales de prácticas y hábitos que se desarrollaron en lo más íntimo de la vida diaria.

Hoy exponemos una pequeña selección de la ropa interior donada a la Colección Textil y Vestuario en las últimas décadas, que incluye desde lujosos corsés de seda hasta calzoncillos masculinos de uso diario confeccionados en simple algodón. Algunas han desaparecido en el closet actual y otras continúan en uso hasta hoy, dando cuenta de su persistencia en el tiempo, al funcionar como hormas vestimentarias que han sido fundamentales en la transformación de la silueta, en función de las novedades sartoriales.

Corsé maternal

Una pieza fundamental del siglo XIX. El corsé se utilizaba para moldear la figura femenina según los dictados de la moda. Su uso se empezaba desde temprana edad y pese a las advertencias médicas por posibles problemas en el desarrollo físico, las mujeres continuaron utilizando estas prendas, incluso en períodos de embarazo. Para la clase alta el estado de gestación se debía vivir en reclusión en el ámbito doméstico y esta pieza permitía a las futuras madres mantener una vida social activa por más tiempo. También existían corsés de lactancia, usado por quienes deseaban volver rápidamente a la delgadez de cintura impuesta por las modas de la época.

5.6 Publicidad de la marca de corsé "La Colmena", *La Lira chilena*. Santiago: Imprenta y Litografía Chile, 3 enero-20 de noviembre 1904. Colección Biblioteca Nacional de Chile. Disponible en Memoria Chilena

5.5 **Corsé maternal**
Autoría desconocida
Primera mitad siglo XX
Algodón

Usado por Sara Zañartu
Donación familia Infante Barros, 2018
MHN 3-25094

Calzón

El calzón se incorporó al closet de las mujeres recién a principios del siglo XIX. Hasta entonces, era una prenda que solo usaban hombres, niños y niñas. No eran calzones como los que usamos hoy en día, sino que una especie de pantalón largo de telas delicadas y suaves, que se decoraron con encajes y bordados para ser considerados respetables para el género femenino. Hasta la década de 1920 tenían la entrepierna cerrada o abierta, lo que supuestamente facilitaba la eliminación de desechos corporales. Pero el diseño del vestuario no sólo responde a requerimientos utilitarios, simbólicamente, esta prenda expresa la disponibilidad erótica del cuerpo femenino. En la medida que las mujeres fueron obteniendo mayores derechos y ocupando el espacio público de forma activa, sus calzones se fueron achicando y cerrando.

5.7 **Calzón**
Autoría desconocida
1890-1900
Algodón

Donación Eleonor Froehlich, 1978
MHN 3-31593

Calzoncillo

¿Quién dona sus calzoncillos a un museo histórico? ¿Y por qué no? El valor de uso de estos está presente no solo en territorios y culturas diferentes, sino también desde antiguas civilizaciones hasta nuestros días. Proteger los genitales, evitar olores y otorgar comodidad, son algunas de las razones que dan al calzoncillo un lugar fundamental entre la indumentaria masculina. El problema hoy está en su valor de cambio, el cual se desvanece en el instante que es vestido, frustrando sus posibilidades de resignificación. Pocos objetos de consumo se devalúan con tanta facilidad. Los calzoncillos (y calzones) cubren una zona del cuerpo difícil de clasificar, al concentrar funciones contradictorias como la reproducción, el placer y la excreción. Esta ambivalencia incentiva su asociación con la impureza y el peligro, siendo indispensable su control social. ***Tomás Errázuriz, Historiador y doctor en Arquitectura.***

5.8 **Calzoncillo**
Autoría desconocida
Primera mitad Siglo XX
Algodón

Donación Jorge Yarur, 2014
MHN 3-24940

Sostén

Por fuera, este sostén luce su brillante encaje sintético negro, en cuyo centro despunta un pequeño lazo rojo. Por dentro, una etiqueta blanca tiene cifras y palabras inscritas: 36 B, 100% Nylon, Made in U.S.A.. Pero una de ellas llama la atención: la sigla ILGWU. Fundado en 1900, el International Ladies' Garment Workers' Union fue un célebre sindicato estadounidense que empleó a miles de trabajadores de la confección femenina, particularmente mujeres. No solo alentó la elaboración de prendas de vestir de todo tipo, sino también promovió el bienestar de sus obreros y obreras, constituyéndose como una importante fuerza política. Llevándolo puesto bajo su ropa, mientras emprendía sus quehaceres cotidianos, la chilena dueña de este sostén portaba, quizás sin saberlo, una diminuta pero poderosa bandera de lucha en su interior. ***Loreto Casanueva, Profesora de Literatura.***

5.9

Sostén
Autoría desconocida
Estados Unidos, 1950-1960
Nylon

Donación Rosita De la Barra, 2008
MHN 3-37461

Portaligas
Autoría desconocida
1960-1970
Fibra sintética

Usado por Ruth Koch
Donación Ineke Plazier, 2015
MHN 3-25025

CUPS
100% NYLON
BACKS NYLON
LYCRA SPANDEX
EXCLUSIVE OF
ELASTIC &
DECORATION

RN 32438
MADE IN U.S.A

UNION LABEL
ZPAU

Calzón

Esta pieza pone en tensión las ideas de ropa interior y lencería, caracterizadas por su funcionalidad y su sensualidad-elegancia, respectivamente. El algodón encontró rápido uso en la vida doméstica de las familias *Lickanantay* o atacameñas, quienes hallaron en los sacos de harina, un material apropiado para reemplazar la tradicional ropa de lana. Las costureras formaron parte de una industria fantasma mecanizada de producción de ropa que reciclaban telas, pespuntaban e hilvanaban ropa interior femenina. Estas telas en desuso vieron una nueva vida, zurcidas a mano y luego con máquinas de coser dieron forma a delantales, sábanas, manteles, cortinas, vestidos, camisas, pañales para bebé y también ropa interior. Esta vestimenta es testigo y testimonio de la transformación de un paño industrial en una bella lencería decorada con encajes. ***Héctor Morales, Doctor en Antropología.***

5.10 **Calzón**
Emilia Ramos
San Pedro de Atacama,
ca. 2000
Algodón

Donación Abraham
Muñoz, 2022
MHN 3-25280

06. Valorización y restauración de un traje femenino del siglo XIX

El siguiente texto da a conocer, a modo de síntesis, el trabajo de conservación y restauración de un traje de alrededor de 1860 perteneciente a la poetisa Mercedes Marín del Solar, pieza que fue seleccionada para la exhibición *Pasado de moda: Historias de una colección*.

Para entender la importancia y significado de este trabajo se incluye el contexto histórico de creación y uso del traje, la descripción física, además del diagnóstico y tratamiento de restauración. A través de textos e imágenes se dará cuenta del proceso de intervención, que se realizó entre los meses de septiembre y noviembre de 2022 en el taller del Departamento Textil del Museo Histórico Nacional.

El contexto histórico

Mercedes Marín del Solar (1804-1866), educadora y escritora de mediados del siglo XIX, es considerada una de las primeras mujeres chilenas en publicar poesía y escritos, marcando un precedente dentro de la literatura hispanoamericana.

Entre sus numerosos trabajos se destaca "*Canto fúnebre a la memoria de don Diego Portales*", que consta de 324 versos, publicado en el diario "La Araucana" y firmado bajo el seudónimo "Por una Señora Chilena". Fue tal la fascinación y curiosidad por su obra que esta habría sido nuevamente publicada unos meses más tarde en Valparaíso y firmado esta vez con su nombre. Marín del Solar fue una mujer muy letrada que desarrolló otros géneros tales como la leyenda, biografías y ensayos. Se destacó también en el ámbito de la educación de la mujer, redactando un pionero plan de estudios.

El traje corresponde, por estilo y materialidad, a la moda de la década de 1860, época marcada por la amplitud de las faldas, volumen logrado a través del uso de la estructura interna llamada crinolina y enaguas. Acompañaban las faldas cuerpos o chaquetas muy ajustados. Por aquel entonces, era característico usar telas de seda de estructuras diferentes pero del mismo color y elementos decorativos como pasamanerías y flecos.

Tras largos años sin exhibirse debido a su delicado estado de conservación, hoy en el contexto de la exhibición *Pasado de Moda* se decide realizar su restauración, valorando el hecho de que es uno de los primeros trajes femeninos que formó parte de la Colección de Textil y Vestuario y que perteneció a una relevante figura femenina del ámbito cultural chileno de mediados del siglo XIX.

Descripción física y confección

Este es un traje femenino de mediados del siglo XIX compuesto de dos piezas, chaqueta y falda, confeccionado a mano en tela de seda color azul. Se pueden identificar dos telas diferentes, tafetán con acanalado de trama y acanalado por trama con efecto de perdido de urdimbre.

La chaqueta de tafetán es entallada con manga larga, de escote redondo y sin cuello. Muy ajustada por medio de cortes y pinzas. Abotonada en el delantero por medio de ocho botones forrados en seda de color azul. Está decorada con franjas de acanalado por trama cortadas al sesgo, pasamanería y flecos de color azul en el cuerpo y las mangas. En la espalda, naciendo desde la cintura, tiene tres faldones siendo más largo el del centro, y sobre estos, dos botones forrados. Las mangas, son largas, más ajustadas en la parte superior y a la altura del antebrazo llevan una franja de la tela acanalada y de ahí nace una pieza recogida terminando en un amplio vuelo. Interiormente lleva un forro de color café y tres barbas en la zona de la espalda. El interior de las mangas, en la zona del puño, tiene un forro color beige sintético, evidente intervención posterior a su elaboración. Todas las costuras de unión están realizadas a mano en hilo de algodón, exceptuando aquellas costuras que corresponden a modificaciones posteriores.

En el caso de la falda, está confeccionada con las mismas telas de la chaqueta, es muy amplia y más larga hacia la espalda formando una cola. En la cintura tiene pliegues en el delantero y recogido hacia la espalda. En la zona del delantero lleva un bolsillo en el lateral izquierdo y en el lateral derecho una abertura que se une con la pretina y dos broches macho y hembra para el cierre. Presenta dos piezas a cada lado del delantero con vuelos haciendo una cascada hacia abajo alternando diferentes telas. También en todo el ruedo lleva esta misma confección dispuesta de modo horizontal. En la parte interior de este, lleva un forro o falso de tela de algodón, primero una zona con un algodón beige y luego un tafetán de algodón engomado de color azul.

6.0

Diagnóstico del estado de conservación

Antes de la restauración, la pieza presentaba un estado generalizado de deterioro, su condición era muy frágil y mostraba además, intervenciones anteriores, evidenciadas por costuras a máquina y telas modernas. Por otra parte, era posible ver restauraciones de diferentes momentos, probablemente una de 1978 y otra posterior realizada en la década de los 80 con puntadas de refuerzo o *couching*, denominadas *brick stitch*, por su apariencia de ladrillos.

Su condición no permitía ser expuesta, ya que había daños como suciedad superficial, decoloración y manchas, algunas de ellas producto de fotooxidación, además de diversas rasgaduras, cortes de hilo, desgaste generalizado con faltantes de urdimbre y trama, numerosas arrugas, pliegues muy marcados, fibras resecas y débiles estructuralmente (Fig. N° 6.0). Por otro lado, las restauraciones anteriores ya estaban debilitadas, además habían sido realizadas con hilo de seda en color blanco y sin tela de soporte, dejando ver notoriamente las zonas faltantes en la superficie del vestido (Fig. N° 6.1).

El tratamiento de restauración

De acuerdo con el análisis anterior, la actual intervención buscó mejorar la estructura del traje debilitada por el paso del tiempo, junto con su apariencia estética, permitiendo de este modo, su manipulación y exhibición. En primer lugar se hizo una limpieza mecánica, luego se introdujo en una cámara de humectación para revitalizar sus fibras (Fig. N° 6.2), y de manera puntual se disminuyeron pliegues y arrugas con la ayuda de vidrios y pesos. Por otra parte, se tiñeron telas e hilos de seda en el color adecuado (Fig. N° 6.3) para utilizarlos en su consolidación, para finalmente intervenir las numerosas rasgaduras con puntadas de conservación utilizando agujas quirúrgicas e hilos de seda.

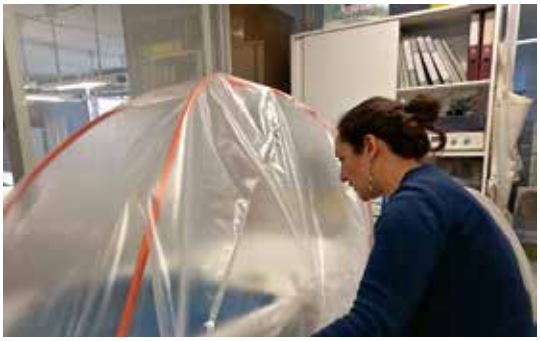
Se buscó que el tratamiento tuviera compatibilidad con los materiales originales y cumpliera con el principio de reversibilidad. El principal desafío fue el apremio del tiempo para su restauración y lograr mejorar su condición para ser exhibido, así como procurar que las intervenciones fueran visualmente menos evidentes que las que presentaba con anterioridad y además que fueran firmes al soporte.

Por otra parte, se registraron y conservaron sus costuras originales. Se retiraron algunas de las intervenciones anteriores que se alejaban de la propuesta original del vestido, como es el caso del forro interior del puño que se reemplazó por uno de seda en color azul.

En cuanto a la limpieza, se llevaron a cabo tres ciclos de aspirado por succión controlada por anverso y reverso, además de limpieza mecánica utilizando brocha suave y esponjas de poliuretano.

Tanto la chaqueta como la falda fueron introducidas por separado a una cámara de humectación utilizando un humidificador de ultrasonido llegando a una HR de 80 % y se mantuvo así por 4 horas, logrando revitalizar las

6.1



6.2

6.3

fibras y evitando así el quiebre de ellas en el proceso de restauración o durante su manipulación.

Las telas de refuerzo se introdujeron por las rasgaduras presentes según como se observa en la se ubicaron en el interior con la ayuda de pinzas y espátula, con el fin de conservar las costuras originales de la confección de la chaqueta y no tener que descoserlas (Fig. N° 6.4). Con respecto a los flecos de seda, ubicados en el delantero y espalda de la chaqueta a modo de decoración, fueron ordenados y humectados de manera puntual por medio de vapor frío.

Las restauraciones anteriores también fueron retiradas en su totalidad de la falda y se utilizaron los mismos materiales que en la chaqueta. Aquí se usó una tela de soporte en toda la superficie de la pieza delantera, realizando las puntadas de refuerzo en las numerosas zonas deterioradas y además se fijó completamente entre sí la seda de refuerzo y la original, por medio de pequeños patrones equidistantes y puntadas e hilván en hilos de seda (Fig. N° 6.5).

Con respecto a los rasgados y faltantes de trama presentes en área de los vuelos laterales e inferiores, se utilizaron pequeñas telas de soporte que fueron fijadas por medio de puntadas de conservación denominadas *laid couching* o puntadas *Riggisberg*. Se retiraron las costuras no originales del área de la pretina y se reemplazaron por puntadas de hilván en hilo de seda La consolidación de la falda y chaqueta fue fundamental para mejorar la apariencia estética del vestido y otorgar estructura a la seda.

Por último se aplicó vapor frío de manera puntual, con la ayuda de vidrios y pesos- a distintas zonas durante el proceso de intervención-, para ir poco a poco recuperando la forma y volviendo al plano pliegues para que posteriormente fueran intervenidos.

El montaje y exhibición

Una vez restaurado el traje y ya en condiciones para ser manipulado, se definió su montaje en un maniquí de talla especial, con un cuerpo que simula el uso del corsé de la época, que otorga una cintura pequeña y un busto elevado. Este maniquí se preparó rellenando las zonas que se requerían para dar la medida justa del traje. Estos rellenos de napa fueron cubiertos por una tela tubular de algodón. La idea es que el sistema de montaje produzca la menor tensión a la pieza y a la vez produzca la silueta de la época. En este sentido, para lograr el volumen de la falda se usaron enaguas con mucho recogido y una de ellas con aros, simulando una crinolina.

Por último, se completó la presentación estética del traje agregando un cuello y mangas interiores de encaje que se asoman por las mangas amplias de la chaqueta, elementos característicos del vestuario de la época.

6.4

6.5

07.
El Departamento Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional frente al espejo

"Allí la historia se remienda
puntada a puntada."
(*La Época*, 1991)

7.0 *(Arriba)* Vestidos femeninos en la exhibición *Trajes, 1810-1960,* 1978

7.1 *(Al medio)* Isabel Alvarado y Fanny Espinoza en los inicios del Depto. Textil del Museo Histórico Nacional

7.2 *(Abajo)* Visita al Departamento Textil de la conservadora textil Clarisa Palmai del Textile Museum, Washington D.C., 1982

La Colección Textil y Vestuario fue creada en el año 1978, a partir de la exposición llamada *Trajes, 1810-1960* desarrollada en el MHN cuando este se encontraba situado en la calle Miraflores, a un costado de la Biblioteca Nacional. Cabe señalar que desde el año 1982, el Museo se encuentra en la actual ubicación en Plaza de Armas (Fig. Nº 7.0). Esta muestra es considerada la primera muestra dedicada exclusivamente a la exhibición de vestuario histórico en nuestro país y punto de partida para la creación de una sección permanente de vestuario chileno en el Museo. La mayoría de los trajes exhibidos fueron prestados por particulares, convocados principalmente por medio de un aviso en el diario y que luego fueron donados casi en su totalidad. Estos, en conjunto con textiles y trajes recolectados desde la fundación del Museo, en 1911, así como uniformes provenientes del antiguo Museo Militar, dieron origen a la gran colección que hoy posee el MHN.

A partir de la exposición de *Trajes, 1810-1960*, es posible advertir dos rasgos distintivos del quehacer posterior del Departamento. En primer lugar, desde estas donaciones el acervo se ha ido conformando gracias a la generosidad y confianza de numerosos donantes, y la labor comprometida del personal han permitido dar continuidad a una de las colecciones de indumentaria más importantes del país. En segundo lugar, su actividad se fue beneficiando con la participación de numerosas y dedicadas voluntarias como Inés Bouey, Raquel Duhart, Blanca Salgado, Mae Sandvig y Gloria Valdés, lideradas por la también voluntaria y primera encargada del Departamento Textil, María Elena Troncoso, y por el director de aquel entonces, Hernán Rodríguez. También se incorporó al equipo Guilda García como la primera funcionaria de planta del Departamento.

A inicios de los años ochenta, la profesionalización del Departamento Textil estuvo principalmente a cargo de dos diseñadoras de la Universidad de Chile: Isabel Alvarado y Fanny Espinoza, quienes gracias a perfeccionamientos técnicos en Chile y en el extranjero, específicamente en Estados Unidos y Alemania, respectivamente, desarrollaron una labor ininterrumpida por más de cuatro décadas, a favor de la documentación, difusión y conservación textil en nuestro país (Fig. Nº 7.1). El Departamento continuó perfeccionándose en estos ámbitos y avanzó junto con el desarrollo de la conservación textil a nivel mundial. Se destaca, por ejemplo, la visita de la especialista norteamericana Clarissa Palmai a Chile, con quien profundizaron en técnicas de restauración y conservación y los conocimientos adquiridos por María Elena Troncoso en Estados Unidos, los que posteriormente fueron aplicados a la realidad chilena (Fig. Nº 7.2).

Durante los años ochenta, en Chile no había insumos específicos como materiales libres de ácido o hilos de seda, lo que obligaba a importarlos y/o ingeniárselas con lo que

había en el país. Por ejemplo, para cubrir o aislar los textiles de las cajas o en los cajones de los muebles, se utilizaban telas de algodón muy bien lavadas, totalmente descrudadas, que cumplían la función de protección. Por otra parte, en la restauración de objetos se reemplazaba el hilo de seda por los hilos que se sacaban de pañuelos de gasa muy finos. Para subsanar otras carencias de Departamento, durante los inicios de los años ochenta, la marca Singer donó al Museo una máquina de coser para la labor de confección de elementos de apoyo a la conservación, mientras que las embajadas de Alemania y Japón contribuyeron generosamente con instrumental óptico para laboratorio (Fig. Nº 7.3).

El quehacer iría progresando hacia un trabajo de base científica cada vez mayor, que se consolidó en 1997 con la implementación de un laboratorio básico de análisis químico, lo que permitió definir los eventuales tratamientos con mayor precisión, como también el estudio de posibles materiales para embalajes o montajes (Nº Fig. 7.4). Prontamente, el Departamento, en nombre del MHN, estableció relaciones con otros profesionales del área prestando asesorías en esta especialidad a múltiples personas e instituciones del país. Esto ha continuado hasta el día de hoy recibiendo un gran número de voluntariado y alumnas y alumnos en práctica de las carreras de Diseño Textil, Historia del Arte, Licenciatura en Arte y Conservación y restauración de diferentes universidades. En función de esta extensión, también se dictaron clases de Conservación en la Pontificia Universidad Católica de Chile y en la Universidad SEK. A su vez, se está permanentemente atendiendo preguntas de la ciudadanía con respecto al contenido de las colecciones, que son, en definitiva, un patrimonio que le pertenece a todas y a todos las chilenas y los chilenos.

Tanto el desarrollo de la conservación textil, como el estudio histórico y la preparación de exposiciones en torno a la indumentaria fueron actos pioneros en Chile, liderados, en primera instancia, por un grupo de entusiastas voluntarias, entre las que también podemos añadir a Marion Bland, Patricia Telkins, Luz Izquierdo, Alicia Balmaceda, Isabel Echeverría, Regina Tagle y Carola Morel, entre otras, y luego por profesionales que fueron profundizando sus conocimientos hasta convertirse en referentes en torno al resguardo, montaje y trabajo investigativo del vestuario a nivel país (Fig. 7.5 y 7.6).

En sus primeros años de funcionamiento, el Departamento Textil se dedicó a restaurar exhaustivamente el vestuario que iba siendo donado. Algunas prendas llegaban en mal estado al Museo, con exceso de humedad, decoloramiento o deterioro producido por polillas, por estar guardadas durante décadas en condiciones deficientes en clósets y baúles familiares, así como también por estar levemente transformadas, al haber sido usadas para otros fines como en fiestas de disfraces o para el teatro. Las generaciones que heredaron estas prendas no siempre mantuvieron estos vestigios en su forma original. Según un reportaje de la revista *Para Todos* "las costuras a máquinas que les han hecho las irreverentes bisnietas y descendientes de sus dueñas, para adecuarlos a sus figura o acortarlos de acuerdo con su estatura, han dejado huellas indelebles en sus finas telas" (1985). Por lo mismo, hasta el día de hoy, ante la llegada de una nueva donación se constata su estado de conservación, por ejemplo, si éstas presentan alguna infestación que pueda contagiar al resto de la colección. Es por eso que la pieza recién incorporada debe permanecer en cuarentena y en observación por un tiempo determinado, aislada

7.3 *(Arriba)* Representantes de la empresa Singer junto con el Subdirector del Museo, Andrés Prieto, la funcionaria Guilda García y la voluntaria Luz Izquierdo durante la donación de una máquina de coser para el Depto. Textil. ca. 1980-1981

7.4 *(Al medio)* La conservadora textil, Fanny Espinoza en el laboratorio científico del Depto. Textil

7.5 *(Abajo)* Voluntarias del Depto. Textil en sede Miraflores. Alicia Balmaceda, Luz Izquierda y María Elena Troncoso junto con la funcionaria Guilda García, 1979-1980

7.6 *(Arriba)* Guilda García guiando el trabajo de alumnas practicantes de colegio técnico en confección, ca. 1980

7.7 *(Al medio)* Encargada del Depto. Textil, María Elena Troncoso, funcionaria Guilda García y voluntarias Mae Sandvig, Patricia Talkins, Luz Izquierdo, Alicia Balmaceda, Isabel Alvarado y Fanny Espinoza, 1979-1980

7.8 *(Abajo)* Isabel Alvarado restaurando un traje, ca. 1982

de otros objetos para garantizar que esté libre de cualquier plaga.

Esto demuestra que el trabajo con tejidos conlleva un conocimiento especializado de las múltiples materialidades y técnicas textiles desarrolladas a lo largo del tiempo, además de demandar muchas horas de labor manual para hacer frente a diversos desgastes, dobleces, descosidos y faltantes (Fig. Nº 7.7 y 7.8). Con el tiempo y, a causa de aquellos requerimientos, el Departamento decidió concentrarse en la documentación de las prendas que ingresaban, elaborando un sistema de ingreso detallado de sus procedencias, características estilistas y estados de conservación. En esta etapa de catalogación se le otorga un número de inventario a cada objeto, y se realiza una ficha, donde se describe y caracteriza cada traje o accesorio, se detalla la tela o material utilizado, a qué periodo de la historia representa y qué persona lo vistió y donó. Al mismo tiempo, se desarrolla de manera activa y cotidiana un manejo integral de la colección, aplicando procesos de conservación preventiva que gestionan el sistema de almacenaje y controlan los efectos del ambiente, mientras que la restauración se efectúa en proyectos específicos y se realiza en aquellos trajes seleccionados para participar en exhibiciones permanentes o temporales.

En relación con las investigaciones desarrolladas en torno a las ciencias de la conservación, se pueden mencionar *Análisis de materiales para ser usados en conservación* (1995), por Fanny Espinoza y la químico Carolina Araya, como también *Investigación de tintes para ser aplicados en conservación de textiles* por Isabel Alvarado, Fanny Espinoza y Carolina Araya (1998). Estas últimas dos autoras también realizaron una inédita y contundente investigación llamada *Materiales modernos en la Colección textil del Museo Histórico Nacional* (2004), la que implicó un análisis científico de los polímeros sintéticos contenidos en diferentes vestuarios y accesorios de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, por ser más susceptibles de degradarse física y químicamente y, por ende, ser menos estables en el tiempo. De esta manera, las profesionales del Museo, en conjunto con colaboradoras externas, fueron generando un conocimiento cada vez más especializado sobre los requerimientos específicos de cuidado de los objetos que conforman la colección.

Además, el Departamento se abocó al estudio de la historia cultural y social de la indumentaria, resultando diversas publicaciones, seminarios y exposiciones sobre múltiples aspectos de este patrimonio. Entre las dos primeras podemos destacar la Conferencia Anual del Comité Internacional de la Indumentaria de ICOM Colonial Fashion: What happens to fashion when it travels? (2008), organizada por Isabel Alvarado, integrante de dicho comité y el proyecto de investigación *Reflejos de una época: Datación de retratos fotográficos femeninos en Chile durante 1890-1910* (2009), pertenecientes a la colección del MHN, por la curadora de fotografía de ese tiempo, Francisca Riera, Fanny Espinoza y la encargada de la documentación Sigal Meirovich en 2009. En esa línea, se puede agregar también la reciente investigación *El Revés Develado: sastres y modistas ocultos en los trajes* (2020), desarrollada por Fanny Espinoza y la historiadora, Sara Acuña donde se analizaron once trajes de la colección textil que fueron manufacturados en Chile entre 1870 y 1920, en talleres liderados por sastres y modistas de origen chileno y francés.

Cuarenta años de vestuario en exposición

En el MHN se han realizado una serie de exhibiciones sobre la colección, así como también en otras instituciones culturales de carácter público y privado, ya sean capitalinas o regionales, en ciudades como Iquique, Copiapó, Rancagua y Talca. En estas muestras, el vestuario ha formado parte de exposiciones referidas a temáticas o períodos históricos determinados, o han cobrado un rol protagónico imitando la tendencia internacional de las últimas dos décadas, donde la historia de la indumentaria y la moda han ido colmado gradualmente la agenda principal de los grandes museos de historia, arte y diseño del mundo.

Debido a la delicadeza de las telas, las consecuencias nocivas de la luz y la variabilidad térmica, las exposiciones de vestuario deben ser instancias de corta duración. De este modo, se asegura que las prendas no sufran deterioros innecesarios al abandonar los cuidados garantizados de los depósitos. Es decir, dejan de estar almacenados, colgados o guardados de manera horizontal en amplios cajones envueltos en papeles especiales, que dejan fuera la luz y la suciedad, y vuelven a vestir cuerpos, sentir el peso de la gravedad en los hombros, aunque sea en inertes e inmóviles maniquíes. A esto se suma los efectos dañinos de la luz directa, y el contacto con el polvo y la contaminación, variables que van dejando huellas inevitables en las telas cuando son exhibidas. Por lo tanto, el tiempo límite es de cinco y seis meses como máximo, en adecuadas condiciones de conservación, ya que con estas garantías, dichas prendas y accesorios podrán volver a ser admiradas y estudiadas por futuras generaciones.

A pesar de estas variables, el MHN tiene la misión de dar a conocer la historia de Chile, incluyendo su desarrollo textil y prácticas vestimentarias. Por consiguiente, con el debido resguardo, se han planificado, a lo largo del tiempo, numerosas exhibiciones donde se ha incorporado la indumentaria en la reflexión sobre variados temas asociados, por ejemplo, a la vida cotidiana, la sociabilidad, la llegada de modas europeas a Chile y la participación del vestuario en la construcción histórica de la masculinidad.

Estas muestras demoran meses en ser planificadas y conllevan un extenso cronograma de organización y montaje, en el cual cada una de las piezas debe ser preparada según sus requerimientos de conservación. Por ejemplo, estas se someten a procesos de humidificación para hidratar sus fibras, se vuelven los objetos a su estado original para evitar quiebres. También se limpian, se estiran los dobleces y cuando las prendas contienen faltantes, descosidos y roturas se decide el proceso de restauración al que serán sometidas. Posteriormente, los maniquíes deben ser adaptados a la anatomía de los diferentes cuerpos que antaño usaron aquellos trajes. En el año 2008, Fanny Espinoza, junto a la colaboradora externa Mónica Icaza fabricaron a medida los maniquíes que fueron utilizados en la exposición *Sedas de Europa*, curada por Isabel Alvarado. A su vez, los trajes seleccionados fueron confeccionados a medida en su época, correspondientes a diferentes décadas del siglo XIX, a diversos estilos y tallas, por lo tanto, cada maniquí debía mostrar los vestidos de la manera más precisa posible, en función de los cuerpos que alguna vez los usaron (Fig. Nº 7.9). Es importante destacar que las prendas deben estar dispuestas en las salas de exhibición por medio de vitrinas o tarimas para así evitar el tacto de los visitantes, las variaciones ambientales y la nociva transferencia de fluidos y suciedad. Una vez acomodadas en los maniquíes, estos son fotografiados y luego instalados en el entorno museográfico montado para

7.9 Maniquí confeccionado a medida para la exposición *Sedas de Europa*, 2008.

7.10 *(Abajo)* Fotografía de trajes para el Catálogo *Tiempos para celebrar,* 1996

7.11 *(Arriba izquierda)* Guilda García en el montaje de trajes en el Museo Regional de Copiapó, 1983

7.12 *(Arriba derecha)* Fanny Espinoza en el montaje de trajes en el Museo Regional de Copiapó, 1983

la ocasión. (Fig. Nº 7.10, 7.11 y 7.12).

A continuación, se hará una revisión a modo general de manera temática, de las principales exhibiciones que ha desarrollado y colaborado el Departamento Textil desde el primer ejercicio expositivo de 1978.

Trajes 1810-1960, contó con tres secciones, una muy pequeña con trajes de teatro y otra dedicada a los personajes históricos del país, en su mayoría hombres pertenecientes a la élite militar y política de Chile, entre estos, José Miguel Carrera, Ramón Freire y Manuel Blanco Encalada. En tanto, la sección principal expuso una cronología de los cambios en el vestuario tanto femenino como masculino desde principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. (Fig. Nº 7.13)

De este modo, se rememoró por medio de la indumentaria, figuras reconocidas de la construcción de la República, pero también se explicitaron las transformaciones estilísticas y materiales de trajes y accesorios en diferentes décadas, haciendo hincapié en la riqueza y variabilidad de este patrimonio histórico. Así, probablemente, esta fuese la primera vez que una institución cultural del Estado demostró en nuestro país, que el desarrollo de la moda merecía ocupar un lugar privilegiado en estos espacios de conocimiento y educación, donde puede ser apreciada y analizada como parte fundamental del pasado de Chile. En resumidas palabras, según el diario *El Mercurio*:

> Desde el uniforme del Libertador Bernardo O'Higgins a los minúsculos zapatos de baile de alguna dama chilena de hace cien años: desde los vestidos de la época del "charleston" hasta la completa tenida Christian Dior con que Mitty Markmann acompañó a su marido cuando asumió como Presidente de la República, todo lo expuesto pertenece a la historia nacional" (1978).

Para dar mayor ambientación histórica a la exposición se iluminó con luz amarilla emulando el tono de velas y se complementó con música de fondo de fines del siglo XIX y principios del XX, con piezas de compositores chilenos como Luis Gastón Soublette, Enrique Soro y Pedro Humberto Allende. Para la inauguración hubo vino añejo, jerez y dulces criollos. De esta forma, la muestra proponía un viaje hacia un tiempo pasado, donde los visitantes pudieron apreciarlo desde todos los sentidos.

Después de esta primera exhibición, distintas piezas de este acervo en expansión fueron expuestas temporalmente en diferentes establecimientos culturales de Santiago y regiones

de Chile. Por ejemplo, en el año 1979 se llevó un conjunto de prendas al Centro Cultural Palacio Astoreca para celebrar el centenario de la ciudad de Iquique. En 1982 se desarrolló en el Instituto Cultural de Las Condes, la exposición *Presencia del siglo XIX: Trajes, retratos y muebles* en la que se presentaron diecinueve trajes femeninos, junto con mobiliarios y pinturas de aquel período, con el fin de evocar las influencias y movimientos artísticos que primaban en todo tipo de objetos de la época. Este vestuario es especialmente ostentoso y presenta una riqueza inigualable en términos de decoración y técnicas textiles. En esta oportunidad, la indumentaria se situó en un contexto material y cultural amplio, permitiendo establecer lazos estilísticos entre diferentes expresiones como la moda y las artes decorativas, ambas de influencia europea, y así enriquecer la comprensión del Chile decimonónico desde una mirada novedosa. Un año antes, trajes pertenecientes a mujeres decimonónicas de clase alta viajaron al Museo Regional de Rancagua con el mismo fin de proporcionar, como afirmó la prensa "una vivida y valiosa imagen de lo que fue el siglo XIX en Chile". Con un interés más minucioso por recuperar la vida doméstica del siglo antepasado que la exposición antes descrita, en Rancagua se instalaron los trajes en auténticos ambientes de época, los cuales se habilitaron las diferentes dependencias con muebles genuinos y elementos decorativos originales.

En la medida que crecía el interés por la colección, así como las distintas exposiciones que protagonizaba, el MHN fue incorporando esta narrativa y en los años ochenta dispuso una vitrina especial para la Colección Textil y Vestuario en la muestra permanente. Durante diez años se desarrollaron diferentes exposiciones temáticas pequeñas, por lo menos tres al año, las que otorgaron la posibilidad de mostrar de cuatro a seis prendas aproximadamente, según diferentes criterios de selección ya sea por período o diversos temas. Se prepararon muestras sobre vestuario infantil, trajes femeninos característicos del siglo XIX, y de la década del veinte, entre otras. En este espacio, además de exhibir trajes se recreaba el ambiente con otras colecciones del museo, como cuadros o piezas de mobiliario. (Fig. Nº 7.14)

Cabe destacar que el vestuario fue el protagonista en los esfuerzos por dejar atrás la preponderancia historiográfica del ensalzamiento bélico y militar y colaboró a entender el contexto cultural, social e íntimo de los sujetos históricos. *Artes Decorativas y Vestuario* (1992) desarrollada en conjunto con la colección particular de Alexandre Vassiliev, fue una de las primeras exhibiciones de este tipo realizadas en Casas de Lo Matta, posteriormente en el mismo espacio la exposición *Tiempos para celebrar: Trajes de fiesta y ceremonia, 1880-1920* (1996) se concentró en la participación de la moda en varias prácticas de sociabilidad como el bautizo, la primera comunión, el matrimonio y las fiestas de disfraces. Este tipo de trajes fueron seleccionados para demostrar cómo la sociedad chilena transformaba sus apariencias según los cánones dictados por modas foráneas, tradiciones locales de devoción y prácticas de celebración de carácter tanto profano como sagrado. Se exhibieron cincuenta y ocho trajes y accesorios que dieron cuenta de cómo, desde la infancia hasta la adultez, los cuerpos se fueron vistiendo, pero también resignificando a través del uso de dicha indumentaria particular en el disfrute colectivo de un baile de fantasía o en el recibimiento de los sacramentos católicos (Fig. Nº 7.15).

Once años después, se repetiría esta intención en la muestra *Tiempos para recordar: el matrimonio* (2007), aunque esta se concentró específicamente en dar a conocer las costumbres

7.13 *(Arriba)* Exposición *Trajes, 1810-1960* en la rotonda del Museo Histórico Nacional cuando estaba ubicado en la calle Miraflores, 1978

7.14 *(Abajo)* Vitrina en exhibición del Museo Histórico Nacional. Esta presenta el tema vida íntima de la infancia. Los trajes se complementaban con otras colecciones como muebles, juguetes y artes decorativas. ca. 1990

nupciales locales. La exposición realizada en el Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile manifestó la importancia del vestuario en estos ritos como, por ejemplo, la expresiva connotación del blanco como garantía de la pureza femenina en contraste con las tonalidades oscuras de los trajes masculinos. Entender dichas discrepancias radicadas en las telas, adornos y accesorios, permitió avanzar en la comprensión de la construcción del género en la historia. En dicha ocasión, la antropóloga Sonia Montecino fue entrevistada y respecto declaró, "...por eso ha sido tan importante el traje de novia y da lo mismo el del novio. Los hombres no tenían que demostrar que eran vírgenes cuando se casaban" (*Las Últimas Noticias*, 2007).

En el año 2000, nuevamente los vestidos de la colección, esta vez pertenecientes al siglo XX, salieron del depósito para celebrar cien años de moda femenina en la Corporación Cultural de la Condes (Fig. Nº 7.16). En la exhibición, *Historias de Género*, co-curada con la diseñadora e historiadora Pía Montalva y Fernando Moya, de la Corporación Cultural, el enfoque se centró en la historia de la moda del siglo XX, en las transformaciones de las tendencias, como también en el reconocimiento de ciertos íconos de la escena nacional e internacional. Con un diseño museográfico minimalista, donde las piezas estaban dispuestas de manera cronológica, la atención se enfocó en estas como expresiones de innovación estilística. También de cómo el desarrollo sartorial fue variando la silueta, en otras palabras, la manera en que fue considerado el cuerpo vestido de las mujeres chilenas, según los modelos instaurados en cada década del siglo pasado.

Esta conexión, entre el desarrollo del fenómeno de la moda en el mundo europeo y su apropiación por parte de las élites chilenas fue explorada en la exposición *Sedas de Europa, Moda femenina en Chile, 1850-1900* (2008), realizada en el Salón Gobernadores del MHN. Los vestidos decimonónicos femeninos fueron, nuevamente el foco principal de la muestra, esta vez concentrada en las materialidades utilizadas para confeccionar la elegancia aristocrática de inspiración europea del período. La exhibición se originó a partir de una investigación realizada por Isabel Alvarado y la diseñadora Verónica Guajardo, que contemplaba la documentación histórica y fichaje técnico de una selección de veinte trajes confeccionados en telas representativas de la época que, además, presentaban una mayor complejidad en la estructura del tejido. Los resultados se vieron reflejados en esta muestra, donde además se dieron a conocer los ligamentos textiles con los cuales fueron confeccionados los vestidos, en su mayoría manufacturados en seda, una de las materialidades favoritas para la moda femenina en el siglo XIX. Incluso se ofrecían especificaciones en torno a diferentes técnicas de tejidos como el chiné, raso, tafetán, etc. De este modo, se mostró al público un aspecto poco explorado en Chile. El énfasis recayó en un entendimiento profundo de la materia prima de estos trajes y en sofisticadas técnicas y diseños textiles que han desaparecido mayormente del clóset femenino actual.

En más de cuatro décadas, el dedicado examen y descripción del vestuario femenino reflejado en distintas exposiciones, fue levemente compensado con la exhibición *Hombres, entre dos siglos 1840-1940* (2015), curada por Isabel Alvarado, Carolina Barra y Carla Franceschini, y buscaba reflexionar desde la cultura material sobre la construcción histórica de la masculinidad. La exposición acompañó la presentación del libro *Retratos de Hombre*

7.15 *(Abajo)* Exposición de novias en el Centro de extensión Pontificia Universidad Católica, 2007

7.16 *(Arriba)* Exposición *Historias de Género* en la Corporación Cultural de las Condes, 2000

1840-1940, Chile: Espacios, representaciones y modos de ser masculinos. Se exhibieron setenta fotografías del Archivo Fotográfico, ciento veinte objetos y diversas piezas de vestuario. Aunque la indumentaria fue un elemento más de la muestra, se centró en ciertas prendas claves que configuraron la apariencia de los hombres durante aquel marco temporal. En esta instancia se investigó el dinamismo del género, y cómo factores sociales, políticos, económicos y culturales habían contribuido a establecer diferentes tipos de masculinidades en permanente transformación, desde un imaginario de lo varonil, relacionado con la fuerza corporal, a uno asociado a la pulcritud y la elegancia.

Es fundamental dar a conocer aquellos proyectos realizados por el Departamento Textil que han puesto en valor la indumentaria como una forma de arte, tomando en cuenta que la moda, hasta hace poco, ocupaba un espacio ambivalente en el ámbito museográfico. En el año 2009, *Abanicos. Despliegue de Arte*, fruto de una investigación de Isabel Alvarado, puso en valor la abundante colección de abanicos que resguarda el Museo. Cincuenta y dos piezas se dieron a conocer en toda su complejidad, contemplando no sólo sus aspectos técnicos, tipologías, materialidades e iconografías, sino también desentrañando los significados de estos artefactos de carácter polisémico; utilizados históricamente como medios de propaganda, objeto litúrgico y de seducción femenina. En 2014, la exposición *Re-Tratadas: Pinturas y vestuario del siglo XIX* en colaboración con el Centro Cultural de las Condes y emplazada en Santa Rosa de Apoquindo presentó los cambios estilísticos de trajes femeninos decimonónicos en conjunto con su representación pictórica en obras pertenecientes al MHN y al Museo Bellas Artes (Fig. Nº 7.17).

7.17 Montaje de exposición *Re-Tratadas*, realizada en conjunto con el Centro Cultural de las Condes, 2014

La exhibición *Baile y Fantasía: Palacio Concha Cazotte*, es la última que se desarrolló exclusivamente en torno a la Colección Textil y Vestuario en el MHN en 2012, curada por Isabel Alvarado y Emilia Müller. En ella, se dieron a conocer los disfraces utilizados en el baile de fantasía, organizado por la familia Concha Cazotte en el año 1912, algunos antiguos trajes de época, y otros comprados y confeccionados especialmente para esta memorable ocasión. De esta manera, un conjunto de trajes asociados con una sociedad elegante, consagrada al disfrute y la vida social, hacía explícito uno de los momentos más emblemáticos de la sociabilidad de la clase alta santiaguina, expresión de un desatado consumo conspicuo y goce aristocrático durante la *Belle Époque* nacional.

Por último, cada una de estas exposiciones han permitido dar a conocer diversos aspectos de la Colección en estos cuarenta años de trayectoria, junto con profundizar investigaciones y procesos de documentación y restauración. Son instancias efímeras, ya que estos objetos no pueden exhibirse demasiado tiempo, no obstante, son prácticas que demuestran la riqueza del acervo y muestran gratitud a los donantes que han hecho posible revisitar estas prendas del pasado nacional.

El Departamento Textil entre el pasado y el futuro

Hoy, diez años después de la última exhibición dedicada exclusivamente a la Colección Textil y Vestuario, la exposición *Pasado de Moda: Historias de una Colección*, permitirá que más de ochenta prendas y accesorios vuelvan a salir del depósito para someterse a rigurosos procesos de conservación, restauración y montaje. Esta exhibición busca celebrar una trayectoria de más de cuarenta años dedicada al acopio, investigación,

conservación, restauración y montaje de vestuario histórico, posicionando una vez más este patrimonio en el centro de la narrativa de un museo estatal. La muestra se alimenta de este pasado expositivo, revisitando varios de los temas ya trabajados anteriormente, como por ejemplo, la importancia de los ritos religiosos, la manifestación de la intimidad femenina, la conmemoración de íconos del acontecer nacional, y también la celebración del valor artístico de ciertas piezas. Esta vez, el eje de la exposición es la colección misma. Con una vista panorámica sobre ella, y su contribución al estudio de la historia desde una perspectiva y metodología sugerente e innovadora.

El acervo actual de la Colección permite apreciar de qué manera el vestuario ha ido cambiando entre los siglos XVIII y XXI, siendo elementos representativos de modos de vida, momentos históricos e incluso de determinados grados de desarrollo tecnológico. Además de confirmar el potencial de esta colección para los objetivos didácticos y de generación de conocimiento promovidos por el Museo Histórico Nacional, es importante constatar también sus desafíos al construir un relato inclusivo sobre el pasado de Chile.

En la gran mayoría de los casos, sobre todo en los inicios de la conformación del Departamento Textil, los objetos donados eran tesoros de herencia familiar, ejemplos de elegancia y estilos lujosos que expresaban lo más *chic* de las moda de abuelas y parentelas de antaño. A la colección ingresaron prendas que fueron utilizadas en ocasiones singulares o aquellas cuidado con esmero por ser costosas y exclusivas, como ejemplos de pericia artística, tendencias representativas de cada época, además porque sus tejidos y adornos se encontraban en buen estado de conservación. En consecuencia, la colección resguardada, en gran medida, la indumentaria de un grupo específico de la sociedad chilena, que ha tenido los medios suficientes no sólo para comprar las últimas novedades de la moda, sino también para remendar, lavar y cuidar las prendas de vestir. Eso sí, además de recibir vestidos que estuvieron presentes en momentos especiales de la vida, como matrimonios, ceremonias religiosas, fiestas y otros eventos de sociabilidad, empezaron a llegar prendas de vestir de uso diario, dando cuenta de contextos más amplios y manifestándo, gradualmente la presencia de un sector social más transversal.

La Colección tiene como desafío incorporar diferentes actores sociales y dar miradas innovadoras a los objetos que permitan representar a todo tipo de sujetos históricos, no sólo quienes tuvieron el privilegio de seguir y ostentar las últimas modas, sino también aquellos que trabajaron duramente para hacer posible la renovación continua de las tendencias. Es un ejercicio en curso que requiere de nuevas preguntas e interpretaciones de las prendas, así como también la planificación de proyectos y desarrollo de redes que faciliten la incorporación, por ejemplo, de más investigaciones en torno a la historia industrial nacional, del mundo indígena y también de indumentaria asociada con el ámbito rural y de otras regiones. Estos son factores por considerar para que la Colección se descentralice y pueda definirse como un acervo público de características nacionales.

Otros objetivos, tienen relación, por ejemplo, con seguir coleccionando piezas representativas de la segunda mitad del siglo XX y de la actualidad, con especial interés en el diseño de vestuario chileno, así como en piezas características de la industria textil local de los últimos cincuenta años. Al mismo tiempo, se busca cuestionar la influencia exclusivamente francesa en el escenario chileno y profundizar desde el escrutinio de las prendas mismas, cómo se desarrollaron y confeccionaron de manera local las tendencias que se difuminaban desde Europa. En ese sentido, es importante cuestionar la premisa de que en Chile sólo se copiaban las modas extranjeras por parte de las élites adineradas. Por el contrario, es necesario profundizar en el examen en torno a cómo éstas eran recibidas, apropiadas, adaptadas e incluso transformadas por los usuarios latinoamericano de toda clase social. A su vez, se pretende seguir planificando investigaciones y curatoría de exhibiciones, ocasiones fundamentales donde los objetos se combinan y, se interpretan constituyéndose en ejercicios historiográficos que expresan novedosas narrativas históricas y relaciones inéditas entre el pasado y el presente (Petrov, 2019). Por último, este lugar debe seguir liderando el trabajo en torno a la conservación textil, especialmente referido al estudio de nuevos materiales tanto del siglo XX y siglo XXI como también del futuro.

Catálogo

Protagonistas de la historia

Polera
Autoría desconocida
2006
Fibra sintética

Usada y donada por Constanza Reyes, 2015
MNH 3-43017

Sombrero
Autoría desconocida
Ca. 1950
Paja y algodón

Usado y donado por Adriana Olguín, 1978
MNH 3-32721

Gorra
Autoría desconocida
Primera mitad del siglo XX
Lana y cuero

Usado por Luis Pardo
MNH 3-30461

Sombrero
Autoría desconocida
Ca. 1960
Lana

Donación familia Matte Alessandri, 1987
MNH 3-33134

Bufanda
Autoría desconocida
Ca. 1960
Seda y lana

Donación familia Matte Alessandri, 1987
MNH 3-35442

Casaca
Autoría desconocida
París, 1856
Lana

Usado por Claudio Gay
Donación Bernard Sauvaire, 1997
MNH 3-10119

Bicornio
Prevel
París, 1856
Lana

Usado por Claudio Gay
Donación Bernard Sauvaire, 1997
MNH 3-30477

Traje
Autoría desconocida
1860-1865
Seda

Usado por Mercedes Marín del Solar
Donación Mercedes Claro, 1978
MNH 3-3359

Vestido
Autoría desconocida
Ca. 1940
Seda

Usado por Rosita Renard
Donación Margarita Friedeman, 1987
MHN 3-3548

Chaquetón
Autoría desconocida
Argentina, ca. 1978
Gamuza y piel

Usado por Ricardo Lagos
Donación Fundación Democracia y Desarrollo, 2013
MNH 3-42985

Traje
Boutique Vog
Santiago, ca. 1990
Fibra sintética

Usado por Leonor Oyarzún
Donación Fundación Patricio Aylwin, 2022
MNH 3-25301

Polera
Confección María Eugenia Acuña
Santiago, 2012
Fibra sintética

Usada y donada por Cristián Valenzuela, 2015
MNH 3-31010

De lujo

Zapatos
Fournisseur de S. M. la Reine de Saxe Alexandre Sulzer Bahuaud
París, 1860-1870
Seda y cuero

Usado por Irene Ortúzar
Donación Sucesión Gravel Larraín, 1987
MNH 3-31395

Vestido
Christian Dior
París, ca. 1950
Alpaca

Usado y donado por Elena Larraín, 1985
MNH 3-3571

Abanico
Autoría desconocida
Segunda mitad siglo XIX
Nácar y seda

Usado por Domitila Rozas
Donación Carmen Del Río, 1983
MNH 3-4003

Abrigo de niña
Autoría desconocida
Ca. 1890
Lana y piel

MNH 3-3006

Casulla
Autoría desconocida
Siglo XVII
Seda e hilos metálicos

MNH 3-31781

Casaca
Autoría desconocida
Ca. 1780
Seda

Usado por Francisco de Borja Fontecilla
Donación Mariano Fontecilla, 1987
MNH 3-10496

Traje
Jacques Doucet
París, ca. 1890
Seda

Usado por familia García-Huidobro
Donación Alberto Soffia, 1992
MNH 3-3409

Adorno de plumas
Autoría desconocida
Primera mitad siglo XX
Plumas

Donación Alexandre Vassiliev, 1992
MNH 3-4017

Manta / *Wirikankulatrarikanmakuñ*
Autoría desconocida
Chile, primera mitad siglo XX
Lana

Donación Aldo Gherardelli, 1981
MNH 3-10006

Peinetón
Autoría desconocida
1827-1837
Carey

MNH 3 3-31963

Sombrilla
Autoría desconocida
Fines siglo XIX
Seda, marfil y piedra del sol

Usada por Loreto Cousiño
Donación Carmen Lyon, 1983
MNH 3-1253

Abanico
Autoría desconocida
París, ca. 1900
Marfil

Usado por Rebeca Larraín
Donación Raimundo García Huidobro, 2008
MNH 3-3073

Zapatos de niña
Autoría desconocida
1830-1850
Seda y cuero

Usado por familia Cousiño Mac-Iver
Donación Felipe Vicencio Eyzaguirre, 1992
MNH 3-3852

Trajes sagrados

Bata de bautizo
Autoría desconocida
París, 1915
Algodón

Usada por Alfredo García-Huidobro
Donación Elena García-Huidobro, 1991
MNH 3-3703

Capa de bautizo
Autoría desconocida
Ca. 1912
Seda y algodón

Usada por Manuel José Irarrázaval
Donación familia Irarrázaval Larraín, 1985
MNH 3-3713

Gorra de bautizo
Autoría desconocida
1900-1905
Seda y algodón

Donación Elena Larraín, 1985
MNH 3-3752

Conjunto de Primera comunión
Autoría desconocida
1924

Donación Gabriela Caballero, 1989

Vestido
Algodón
MNH 3-3803

Velo
Algodón
MNH 3-37454

Corona
Seda y algodón
MNH 3-3883

Bolsa
Algodón y seda
MNH 3-3878

Traje de Primera comunión
Gath y Cháves
Santiago, ca. 1940

Usado por Raimundo Larraín
Donación familia Larraín Valdés, 1985

Blusa
Seda
MNH 3-3806

Pantalón
Seda
MNH 3-34740

Lazo
Seda y metal
MNH 3-34738

Conjunto de novia
Autoría desconocida
1966
Fibra sintética

Usado y donado por Slovena Eterovic, 2007

Vestido
MNH 3-38680

Manguito
MNH 3-38682

Velo
MNH 3-38681

Zapatos de novia
Autoría desconocida
1914
Seda y cuero

Usados por Maria Luisa Fernanda Reyes
Donación familia Niemeyer Fernández, 2011
MNH 3-31424

Ligas de novia
Autoría desconocida
1914
Seda

Usado por Matilde Castañeda
Donación Matilde Bravo, 1988
MNH 3-31689

Abanico de novia
Autoría desconocida
Ca. 1880
Seda y hueso

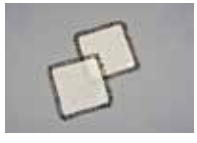
Donación Teresa Undurraga, 1982
MNH 3-3982

Mantón de Manila
Autoría desconocida
China, siglo XIX
Seda

Usado por María Hernández
Donación Olga Schneider, 1985
MNH 3-3302

Tocado de luto
Bon Marché
Liverpool, ca. 1890
Seda y azabache

Usado por Elena Ward
Donación Elena Eastman, 1991
MNH 3-31475



Pañuelos de medio luto
Autoría desconocida
Primera mitad siglo XX
Algodón

Usados por Amelia Iñiguez
Donación Amelia Pérez, 1982
MNH 3-31211

Entre la uniformidad y la distinción

Dormán
Sastrería Europea
Santiago, ca.1900
Lana

Usado por Arturo Prat Carvajal
Donación Roberto Prat Echaurren, 1984
MNH 3-35452

Quepis
A. Cohe
Santiago, ca. 1900
Lana y cuero

Usado por Arturo Prat Carvajal

Donación Roberto Prat Echaurren, 1984
MNH 3-33136

Boina del Colegio Sagrados Corazones Monjas Francesas
Autoría desconocida
Ca. 1950
Lana y metal

Usado y donado por Flor María Fernández, 2014
MNH 3-17885

Casco y penacho
Autoría desconocida
Ca. 1914
Cuero, metal y plumas.

Usado por General de Brigada Arturo Marín Briones
Donación María Urzúa, 1996
MNH 3-35252; 3-35253

Uniforme de aviador
Santiago, 1932

Usado por Marmaduke Grove
Donación Ana Rosa Grove, 1997

Chaqueta
Sociedad Cooperativa Militar
Lana
MNH 3-35377

Gorra
Algodón y metal
MNH 3-30966

Uniforme de cantinera
Autoría desconocida
Ca. 1879
Seda y algodón

Usado por María Quiteria Ramírez
Donación Isolina Barraza, 1986
MNH 3-30523

Uniforme de diplomático
Autoría desconocida
París, 1930

Usado por Arturo Lorca
Donación Luz Balmaceda, 1981

Levita
Lana e hilo metálico
MNH 3-36949

Bicornio
Lana y plumas
MNH 3-33129

Chaqueta de bombero
Autoría desconocida
Ca. 1940
Lana

Usado por Erasmo Salinas
Donación 2ª Compañía de Bomberos, 1981
MNH 3-30947

Casco de bombero
Autoría desconocida
Ca. 1940
Fibra de vidrio y metal

Préstamo Rodrigo Lira

Uniforme de enfermera Cruz Roja
Autoría desconocida
Ca. 1970

Usado por Leticia Bravo
Donación María Eugenia Moraga, 2012
MNH 3-39900

Delantal
Algodón

Cofia
Sintético

Delantal de colegio
Confecciones Huelén
Chile, ca. 1960
Algodón

Donación Gerardo Becerra, 1988
MNH 3-3733

Uniforme de azafata Braniff International
Emilio Pucci
1973
Lana y fibra sintética
Usado y donado por Ana María Carrasco, 2012
MNH 3-39893

Collar de Braniff International
Alexandre Girard
Ca. 1971
Metal

Préstamo Bárbara Urzúa

Una segunda piel

Medias
Autoría desconocida
Ca. 1900
Seda

Donación Luz Balmaceda, 1982
MHN 3-31709

Cubrecorsé
Autoría desconocida
Ca. 1880
Algodón

Usado por la madre de María Caijao
Donación Eleonor Froehlich, 1978
MHN 3-31624

Corsé
Autoría desconocida
1914
Seda y algodón

Usado por Matilde Castañeda
Donación Matilde Bravo, 1988
MHN 3-31630

Corpiño
Autoría desconocida
1910-1920
Algodón y seda

Donación Mary Gumucio, 1989
MNH 3-31628

Corsé
Autoría desconocida
Ca. 1950
Fibra sintética

Usado y donado por Rosa Markmann, 2005
MNH 3-35387

Corsé maternal
Autoría desconocida
Primera mitad siglo XX
Algodón

Usado por Sara Zañartu
Donación familia Infante Barros, 2018
MNH 3-25094

Calzón
Autoría desconocida
1890-1900
Algodón

Donación Eleonor Froehlich, 1978
MNH 3-31593

Calzoncillo
Autoría desconocida
Primera mitad Siglo XX
Algodón

Donación Jorge Yarur, 2014
MNH 3-24940

Sostén
Autoría desconocida
Estados Unidos, 1950-1960
Nylon

Donación Rosita De la Barra, 2008
MNH 3-37461

Portaligas
Autoría desconocida
1960-1970
Fibra sintética

Usado por Ruth Koch
Donación Ineke Plazier, 2015
MNH 3-25025

Calzón
Emilia Ramos
San Pedro de Atacama, ca. 2000
Algodón

Donación Abraham Muñoz, 2022
MNH 3-25280

Corsé
Esfinge
Ca. 1945
Seda

Donación Jorge Squella, 2012
MNH 3-38627

Faja
Bellefemme
Suiza, 1950-1960
Fibra sintética

Usado por Rosita Abascal
Donación Rosita De la Barra, 2008
MNH 3-3012

Conjunto de ropa interior
Autoría desconocida
Ca. 1930
Seda

Donación Jorge Squella, 2010
MNH 3-38626

Cubrecorsé
Autoría desconocida
Ca. 1880
Algodón

Usado por la madre de María Caijao
Donación Eleonor Froehlich, 1978
MNH 3-31624

Enagua
Autoría desconocida
1946
Seda

Usado por Berta Clavel
Donación Loreto Mandujano, 2012
MNH 3-15060

Medias
Autoría desconocida
1890-1900
Seda

Usadas y donadas por Ester Sanfuentes, 1986
MNH 3-31707

Bibliografía

Acuña, S. y Espinoza F. (2020). “El Revés Develado: Sastres y Modistas Ocultos en los Trajes”, en *Fondo de Apoyo a La Investigación Patrimonial* (201-226). Subdirección de Investigación.

Adlington, L. (2015). *Stitches in Time: The Story of the Clothes We Wear*. Random House.

Albert, F. (1912). “La Ciencia i la Moda” en *Boletín de Bosques, pesca i caza, Tomo 1, 4,*

Alegría, L., Gänger, S., Meirovich, S., Núñez, G., y Polanco, G., (2019). *Historia, museos y patrimonio. Discursos, representaciones y prácticas de un campo en construcción, Chile*, 1830-1930. Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Ashelford, J. (1996). *The art of dress, Clothes through history 1500-1914*. The National Trust.

Balmaceda, E. (1969). *Un mundo que se fue...* Editorial Andrés Bello.

Bard, C. (2012). *Historia Política del pantalón*. Tusquets Editores.

Bates, C. (2010). Looking closely: material and visual approaches to the nurse’s uniform. *Nursing history review: official journal of the American Association for the History of Nursing*, 18, 167-188. https://doi.org/10.1891/1062-8061.18.167

BAUMGARTEN, L. (2011). *What Clothes Reveal, The language of clothing in colonial and federal America*. The Colonial Williamsburg Collection. Yale University Press.

Baumgarten, L. (2011). *What Clothes Reveal, The language of clothing in colonial and federal America*. The Colonial Williamsburg Collection. Yale University Press.

Bergot, S. (2018). Infancia y cultura material: el caso de la élite de Santiago de Chile en el cambio del siglo XIX al siglo XX, *Secuencia*, Edición especial, 153-176. https://repositorio.unab.cl/xmlui/bitstream/handle/ria/23707/Solene_B_Childhood_2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Besnard, J. (1919). *Nociones de higiene rural: redactadas para los alumnos de las escuelas rurales de la República*. Imp. Francho-Chilena.

Bide, B. (2017). Signs of wear: Encountering memory in the worn materiality of a museum collection. *Fashion Theory*, 21 (4), 449-476. https://doi.org/10.1080/1362704X.2017.1290204

Black, P. (2019), A cast of thousands: Martin Grant and New Qantas Uniform. En Jane Tynan y Lisa Godson (Eds.), *Uniform, clothing and discipline in the modern world (179-197)*. Bloomsbury.

Bolton, A. (2004). *Wild: Fashion untamed*. The Metropolitan Museum of Art.

Bourdieu, P. (1974). Alta costura y alta cultura. *Noroit* (192), 2-11.

Bruna, D. (ED.). (2015). *Fashioning the body, an intimate history of the silhouette*. Yale University Press.

Brush Kidwell, C. y Steele V. (1988). *Men and Women, Dressing the part*. Smithsonian Institution Press.

Carreño, M. A. (1863). *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras*. Imprentas y librerías del Mercurio de Santos Tornero.

Casanova, M. (1901), Circular sobre la higiene en los seminarios y colegios católicos. En B. Herder (Ed.), *Obras pastoriles del Ilmo. y Rmo. señor Dr. Marianoa Casanova, Arzobispo de Santiago de Chile*. Editorial.

Catalá, L. (9-21 de noviembre 2008). *La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX* [Exposición]. Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia.

Chrisman-Campbell, K., Sadako Takeda, S., y Durland Spilker, K. (2010). *Fashioning and (and Refashioning) European Fashion en Fashioning Fashion: European dress in detail, 1700-1915*. Los Angeles County Museum of Art.

Claro, S. (1993), *Rosita Renard, Pianista chilena*, Editorial Andrés Bello.

Conferencia Episcopal de Chile. (1969). *Celebración del bautismo de los niños*. Comisión Nacional de Liturgia.

Corbalán, M. R. (1914). *Para vivir cien años, toda la higiene en 22 mandamientos, dedicada a los niños*. Talleres de la Empresa Zig-Zag.

Craik, J. (2005). *Uniforms exposed: From conformity to Transgression*. Bloomsbury.

Craik, J. (2009). *Fashion. The Key Concepts*. Bloomsbury.

Cruz, I. (1996). *El Traje, Transformaciones de una segunda pie*. Ediciones Universidad Católica de Chile.

Cruz Roja Chilena. (1933). *Manual de Instrucción para sus enfermeras, Tomo I*. Comité Central de la Cruz Roja Chilena.

Cunnington, P. y Lucas, C. (1972). *Costume for Births, Marriages & Deaths*. Adam & Charles Black.

Davies, C. (2015). La obra de Mercedes Marín puesta al día: una aportación nueva e importante a la historia de la mujer latinoamericana. En Joyce Contreras (Ed.), *Mercedes Marín del Solar, Obras reunidas (15-18)*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

De La Taille-Trétinville, A. (2015). El amor esponsal en santa Teresa de Los Andes, *Teología y Vida* 56 (3), 261-286.

Dussaillant Christie, J. (2011). *Las Reinas de Estado, Consumo, Grandes Tiendas y Mujeres en la modernización del comercio de Santiago (1880-1930)*. Universidad Católica de Chile.

Ehrman, E. (2014). *The Wedding Dress: 300 years of Bridal Fashions*. V&A Publishing.

Ehrman, E. (2015). *Undressed, A brief history of underwear*. V&A Publishing.

Ehrman, E. (2018). *Fashioned from Nature*. V&A Publishing.

Entwistle, J. (2000). *The Fashioned Body, Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Polity.

Ewing, E. (1986). *History of Children's Costume*, B.T. Batsford.

Feliú, S. (1900). El Embarazo-El Recién Nacido-La Lactancia: Instrucciones a Las Madres de Familia. Imp. Gillet.

Fernández, E. (1888). *Tratado elemental de hijiene: para el uso de los colegios, liceos y escuelas normales, dedicado al doctor José Joaquín Aguirre*. Imprenta Victoria.

Fields. J. (2007). *An intimate affair: women, lingerie and sexuality*. University of California Press.

Friese, S. (2001). The wedding dress: from use value to sacred object. En Eicher (Ed.), *Through the Wardrobe, Women's relationship with their clothes (53-69)*.

González, E. (1985), *Historia del Ejército de Chile, Tomo XI, Nuestros Uniformes*, Colección Biblioteca Militar.

Hill, C. (2015). *Exposed: A History of Lingerie*, New Haven. Yale University Press.

Jarvis, A. (2007). The dress must be white, and perfectly plain and simple: confirmation and first communion dress, 1850–2000. *Costume*, 41(1), 83-98.

Kopytoff, I. (1991). *La Biografía Cultural de Las Cosas: La Mercantilización Como Proceso. En Appadurai. A (Ed.), La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías. (89-122)*. D.F. Grijalbo.

Larraín, P. (2002). *Presencia de La Mujer Chilena En La Guerra Del Pacífico. Universidad Gabriela Mistral.*

León, M. (1997). *Sepultura sagrada, tumba profana. Los espacios de la muerte en Santiago de Chile, 1883-1932, Lom Ediciones.*

Lipovetsky, G. y Roux, E. (2003). *El lujo eterno, De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas, Editorial Anagrama.*

Lozano, E. (1914). *La mujer en el hogar, tratado de economía doméstica moral e higiene. Talleres de Joaquín Sede y Cía.*

Lynn, E. (2014). *Underwear, Fashion in detail.* V&A Publishing.

Mackenzie, M. (2010). *Isms... Understanding fashion.* Universe.

Marquéz, A. y Márquez, A. (1976). *Cuatro siglos de uniformes en Chile.* Editorial Andrés Bello.

Marshall, N. (2008). *Dictionary of Children's Clothes, 1700s* to Present.V&A Publishing.

Mcneill P. y Riello, G. (2016). *Luxury, A rich history.* Oxford University Press.

Mizón, L. (2001). *Claudio Gay y la formación de la identidad cultural chilena,* Editorial Universitaria.

Morales, M. (2004). *100 años de la Cruz Roja Chilena,* Impresos Socías.

Nordrop-Madson, M. (2010). Wedding Costume. En Steele, V (Ed.), *The Berg Companion to Fashion.* Oxford: Berg.

Orrego de Uribe, R. (1931). El Lujo y la Moda, *Sus mejores poemas, artículos y su novela corta Teresa.* Nascimiento.

Oyarzún, A. (1908). *Cartilla de Higiene y Economía Doméstica.* Imprenta y encuadernación Chile.

Palmer, A. (2009). *Dior.* V&A Publishing.

Pereira, T. (1978). La mujer en el siglo XIX. En Santa Cruz. L., Pereira. T., Zegers. I., y Maino. V. *Tres Ensayos Sobre La Mujer Chilena: Siglos XVIII-XIX-XX (74-177).* Editorial Universitaria.

Pérez, E. (1904). "La Hijiene del corsé", Trabajo leído ante el 2do Congreso Médico Latino Americano por la doctora Ernestina Pérez, *La Vida Ilustrada,* 121.

Petrov, J. (2019). *Fashion, History, Museums: Inventing the Display of Dress.* Bloomsbury.

Puga Borne, F. (1981). *Elementos de higiene.* Gutenberg.

Queirolo, G. y Zárate, S. (2020). *Camino al ejercicio profesional. Trabajo y género en Chile y Argentina, siglos XX y XXI.* Ediciones Alberto Hurtado.

Revista Ya. (2022). *Las Primeras, Mujeres que abrieron camino en Chile.* Zig-Zag.

Ribeiro, A. (2003). *Dress and Morality.* Berg.

Riello, G. (2011). The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion. *Journal of Aesthetics & Culture,* 3 (1-9). DOI: 10.3402/jac.v3i0.8865

Rocamora, A. y Smelik, A. (2016). *Thinking through fashion. A guide to key theorists.* I.B. Tauris.

Roche, D. (1996). *The Culture of Clothing, Dress and Fashion in the Ancien Regime.* Cambridge University Press.

Saillard, O y Zazzo, A. (2013). *Paris Haute Couture.* Flammarion.

Scaturro, S. (2018). Confronting fashion's death drive: conservations, ghost labor, and the material turn within fashion curation. En Vänskä y Clark (Eds.), *Fashion Curating, Critical Practice in the Museum and Beyond (21-38).* Bloomsbury.

Serrano, S. (2003). Espacio público y espacio religioso en Chile republicano. *Teología y vida,* 44 (2-3), 346-355. DOI: 10.4067/S0049-34492003000200015

Summers, L. (2001). *Bound to Please, A History of the Victorian Corset.* Berg.

Sèrriere. E. (2012). The invention of the label. En Saillard. O y Zazzo. A (Eds.), *Paris Haute Couture (26-29).* Flammarion.

Taylor, L. (1983). *Mourning Dress. A costume and social history.* George Allen and Unwin.

Taylor, L. (1998). Doing the Laundry? A Reassessment of Object-based Dres History. *Fashion Theory,* 2 (4), 337-358. DOI: doi.org/10.2752/136270498779476118

Taylor, L. (2010). Mourning. En Steele. V (Ed.), *The Berg Companion to Fashion (518-520).* Berg.

Tétart-Vittu, F. (2012). The origins of Haute Couture. En Saillard. J. y Zazzo. A (Eds.). *Paris Haute Couture (18-21).* Olivier Flammarion.

Tornero, R. (1872). *Chile Ilustrado.* Librerías i ajencias del Mercurio.

Tranberg Hansen, K. (2004). The World in Dress: Anthropological Perspectives in Clothing, Fashion and Culture. *Annual Review of Anthropology* 33, 369-92. DOI: 10.1146/annurev.anthro.33.070203.143805

Tynan, J. y Godson. L (Eds.). (2019). *Uniform: clothing and discipline in the modern world.* Bloomsbury.

Ugarte, J. (1887). *Higiene de la infancia.* Gutenberg.

Vicuña Mackenna, B. (1888). Las Amazonas, *El Nuevo Ferrocarril.*

Veneros, D. (1995). Consideraciones Médicas decimonónicas en torno a género, salud y educación. *Dimensión Histórica de Chile* (10), 135-153.

Welters, L. y Lillethun, A. (2018). *Fashion History. A Global View.* Bloomsbury.

Worsley, H. (2009). *De Blanco. Historia del vestido de novia desde principios del siglo XX hasta la actualidad.* Océano.

Woodham. J. (2008). *Design Peripheries, Hidden Histories and the Cartography of Design* [Discurso principal]. The 6th International Conference of Design History and Design Studies, Osaka, Japón.

Yagou, A. (2011). Uniforms in Design-Historical Perspective. *Journal of Design History*, 24 (2) 101-104. DOI: 10.1093/jdh/epr012

Zazzo, A. Contemporary Undergarments. En Bruna. D (Ed.), *Fashioning the body, and intimate of the silhouette (223-227).* Yale University Press

Agradecimientos

Agradecimientos por su colaboración a:
Sara Acuña, Alexis Carreño, Loreto Casanueva, Paula De la Fuente, Hugo Donoso, Jacqueline Dussaillant, Tomás Errázuriz, Rodrigo Lira, Juan Manuel Martínez, Héctor Morales, Francisca Rengifo, Daniela Serra, Sol Serrano, Cristián Valenzuela, Rosa Vergara, Soledad Zárate, Carol Duus, Flor María Fernández, Abraham Muñoz, Carmen Rojas, Bárbara Urzúa, Fanny Espinoza, Víctor Arzola y Justine Graham.

Fundación Democracia y Desarrollo, Fundación Patricio Aylwin, Biblioteca Nacional de Chile - CenFoto UDP, Subdirección Nacional de Museos, Museo Marítimo Nacional, Archivo y Biblioteca Histórico de la Armada de Chile, Donde Golpea el Monito.

Agradecemos a todo el personal del Museo Histórico Nacional que desde sus respectivas áreas aportaron al buen desarrollo de esta exposición.

MUSEO
HISTÓRICO
NACIONAL

Servicio
Nacional de
Patrimonio
Cultural

Gobierno de Chile