

VESTIR LAS

MEMO-

Fecha de recepción: 18 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2019

Sugerencia de citación: Cruz Bermeo, William. Vestir las memorias. *La Tadeo DeArte* 5, n.º 5, 2019: 143-161. doi: 10.21789/24223158.1527

DRESSING MEMORIES

MEMORIAS

WILLIAM CRUZ BERMEO*

* Maestro en Artes Plásticas con especialización en Estética
de la Universidad Nacional de Colombia
Profesor de Diseño de Vestuario de la Pontificia Universidad
Bolivariana, Colombia

william.cruz@upb.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-9470-2665>

RESUMEN

EL PRESENTE ARTÍCULO es una reflexión sobre el valor de los objetos vestimentarios como registros de la memoria. Explora relaciones entre memoria, vestido y moda con el fin de mostrar la pertinencia del vestir y la moda en la configuración de la memoria histórica de una nación y/o su historia social. Lo hace revisando una serie de investigaciones y exposiciones, nacionales e internacionales, cuyos detonantes han sido prendas de vestir resguardadas en colecciones museísticas y asociadas ya sea a personalidades históricas o a diseñadores ilustres en la historia de la moda. Luego, explica la necesidad de preservar ejemplares de indumentaria de la vida cotidiana en tales colecciones, para, posteriormente, revisar la política de colección en Colombia y su relación con el patrimonio sartorial, develando así la necesidad de un museo de la moda y el vestido en el país, en aras de mantener viva la memoria sartorial de los colombianos.

THIS ARTICLE is a reflection on the value of clothing items as a record of memories. Therefore, this work explores the relationships between memory, garment and fashion to highlight the importance of clothing and fashion in the construction of the historical memory of a nation and/or its social history. For this purpose, we reviewed a series of national and international research studies and art exhibitions around garments protected in museum collections which are connected with historical personalities or prominent designers in the history of fashion. Then, we address the need to preserve copies of everyday life clothing in this type of collections. Afterwards, we review collection policies in Colombia and its relationship with the national sartorial heritage, which reveals the need for a fashion and clothing museum in our country in order to keep Colombian sartorial memory alive.

ABSTRACT

MODA
FASHION

VESTIDO
GARMENT

MEMORIA
MEMORY

MUSEO
MUSEUM

PALABRAS CLAVE - KEYWORDS

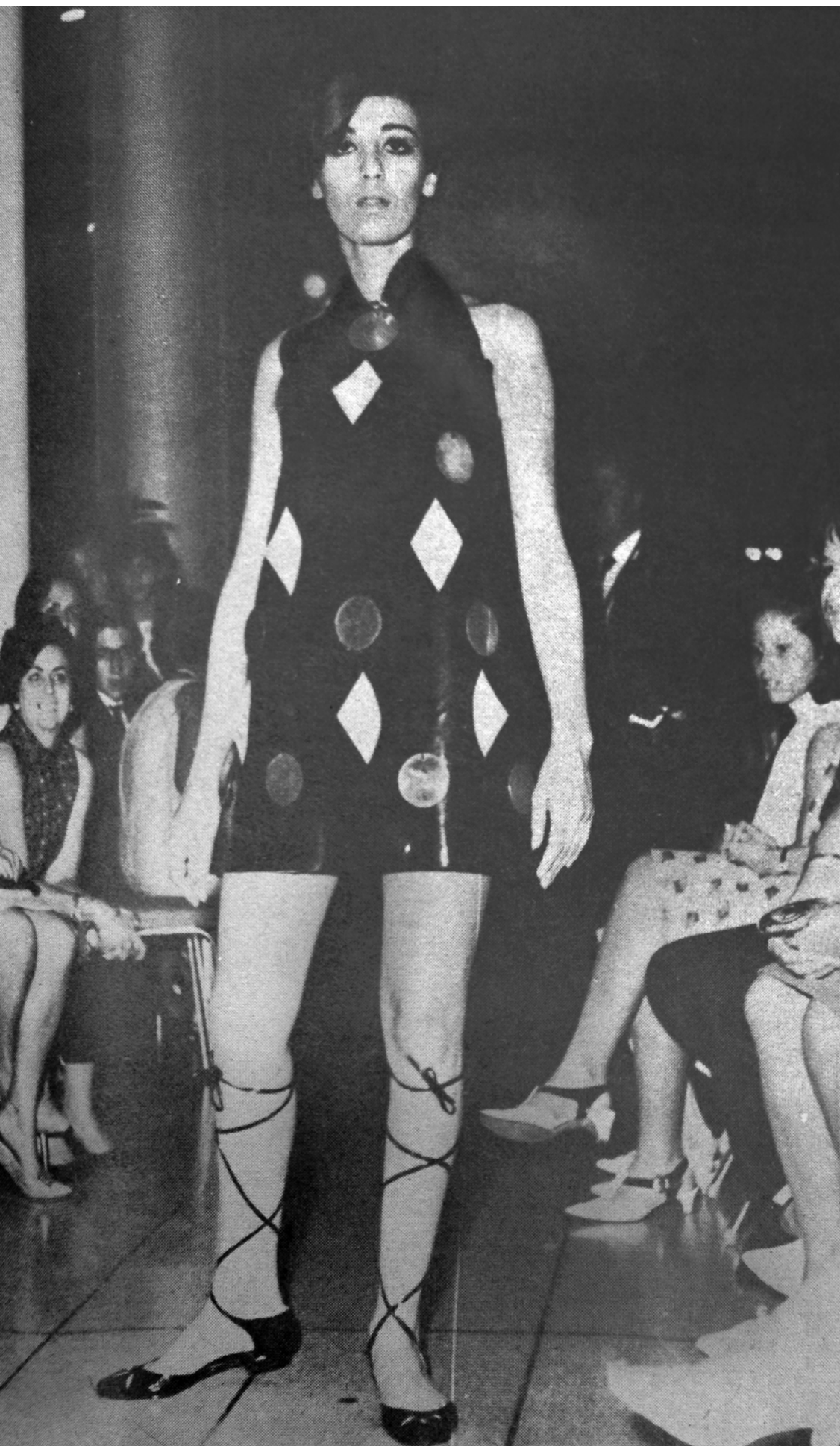
EL VESTIDO Y LA MEMORIA

EN EL CONTEXTO sociopolítico colombiano, la palabra memoria se ha relacionado estrechamente con conflicto armado: museos de la memoria, casas de la memoria y proyectos relacionados con víctimas dan cuenta de ello. *Relicarios*, una obra de la artista plástica Erika Diettes, que habla de la sacralidad de la vida a través de objetos que pertenecieron a seres ausentes, también advierte de esa relación. Los familiares de víctimas de asesinatos le encomendaron a la artista una serie de objetos que ella encapsuló en resina poliésterica a modo de relicarios, en una especie de acción simbólica por preservar unos objetos cuya presencia despierta una serie de recuerdos, y por ello son memoria viva.

Lo particular de la obra es que más de un objeto tiene que ver con la vestimenta ya sean camisas, gorras, zapatos o rosarios, todos fueron usados por las víctimas. Esa particularidad pone de manifiesto el poderoso papel de la vestimenta en la memoria, quizás precisamente porque se ha dicho que habitamos la ropa como una especie de segunda piel; así, la ropa termina por convertirse en un dispositivo nemotécnico que convoca la presencia del ausente al superar la caducidad de la carne que alguna vez cubrió. ¿Quién no se ha aferrado a esa prenda de un ser querido ausente, que atesora como recuerdo, o quién no ha sumergido un sentimiento de amor aferrándose a la prenda perfumada que el amado ha dejado casualmente en casa? O, al contrario, ¿quién no ha sentido una

repulsiva conmoción al encontrarse con prendas de vestir ajenas y abandonadas, que llegan incluso a sugerir la ejecución de un ilícito?

Cómo no sentirse atraído o repelido por esas prendas que evocan la presencia de otros. Los museos del traje, escribe la historiadora cultural Elizabeth Wilson, son como una especie de mausoleo donde, paseándonos entre prendas alguna vez habitadas por cuerpos ahora ausentes, somos conscientes de «la atrofia del cuerpo y la evanescencia de la vida». «Las ropas son la memoria solidificada de la vida cotidiana de tiempos pasados». ¹ La ropa es memoria porque despierta vínculos emocionales al conectar con el recuerdo; de hecho, en 2018, la exposición «Fashion Unraveled», realizada en Nueva York por el Museo de Moda del Instituto de Tecnología de la Moda, buscando dar relevancia a la ropa usada, imperfecta o incompleta para volcar así el concepto de museo de la moda como espacio exclusivo para la exhibición de prendas prístinamente conservadas, invitó al público a compartir las historias tras las ropas atesoradas en sus armarios. Las historias fueron múltiples, entre estas, la de una mujer de Minneapolis que conserva una ruana colombiana como vínculo con su padre biológico al que nunca conoció, un colombiano que llegó a Estados Unidos hacia los años sesenta para su internado en medicina, y al separarse de su madre nunca más volvió a saber de él. ²



[**Figura 1.** Teresa Isaza en un desfile «ultramodernista» en el Club del Comercio de Bucaramanga.]

Fuente: cortesía de Cromos, septiembre 25, 1967.

LA MODA Y LA MEM

NO TODA LA ROPA está a la moda y la moda no concierne exclusivamente a la vestimenta. El término *moda* puede tener múltiples sentidos y significados, determinados por el prisma disciplinar con que se la aborde como tema de estudio. Desde los estudios visuales, el sentido dado por la historiadora visual Anne Hollander al término puede ser fructífero a fin de comprender la relación entre la moda y la memoria. De acuerdo con Hollander, la moda es todo el espectro de maneras deseables de verse y ser visto, en un determinado momento de la historia de Occidente,³ este sentido puede extenderse al conjunto de formas deseables en la producción material de un momento dado. Quizás, nada captura mejor el espíritu de una época, sus distintos sistemas de valores y creencias, que la moda.

Continuamente se dice que la moda es el reflejo del tiempo, pero ¿cuál es la naturaleza de ese reflejo? En las formas cambiantes que damos a la vestimenta de cada época dejamos hondas huellas de su estética, de las percepciones frente al cuerpo o sus figuraciones sobre la belleza física ideal, de los adelantos tecnológicos e incluso de la moral reinante. A modo de ejemplo, en su análisis sobre el adiestramiento del cuerpo en el surgir de la urbanidad cortesana, el historiador Georges Vigarello sostiene que durante el Renacimiento se instala una nueva sensibilidad frente al cuerpo erguido,

cierta estética de la rigidez y la verticalidad donde el cuerpo se entiende como una forma moldeable que gana severidad con el tiempo, comparable con la arcilla blanda que al perder humedad gana dureza. Ahí, los adelantos en la moda, explica Vigarello, fueron claves para materializar esa estética, específicamente el corsé aportó esa verticalidad que su rigidez física le confería a los cuerpos y empezaba a usarse a temprana edad, cuando se suponía que el cuerpo estaba más húmedo y por tanto moldeable.⁴ Era un dispositivo que mediaba entre la forma del cuerpo real y la del cuerpo ideal.

En ese orden de ideas, resulta familiar escuchar a los mayores referirse a su juventud como la época en se llevaban pantalones de terlenka porque estaba en furor. Ese recuerdo es un reflejo inadvertido de los adelantos tecnológicos del momento en materia textil; concretamente, de la era cuando se masificó a escala global el uso de fibras de poliéster, es decir, hacia la década de 1960. También pueden surgir recuerdos que emparentan un supuesto declive de la moral con la exposición de la piel, mediante el uso de nuevas modas cada vez más reveladoras del cuerpo. Una crónica de 1921, titulada *Pobres mujeres* y escrita por el liberal antioqueño Ricardo Uribe Escobar, expone el acalorado sermón de un clérigo vociferado desde el púlpito de la Catedral de Medellín

ORIA

contra «las faldas cortas, las blusas transparentes, las medias caladas, las pinturas, los polvos...», donde el susodicho alegaba que estas *costumbres indecentes* ofendían a *Dios Nuestro Señor*. Sin embargo, Uribe Escobar anota que los asistentes a la iglesia no se tomaban en serio al sacerdote ya que había mujeres sonriendo, dispuestas a que sus almas «se chamuscaran en el infierno»⁵ con tal de no renunciar al encanto de esas modas importadas de Francia.

No renunciaban porque la historia urbana de Medellín también se estaba escribiendo en esas ropas: cuando esa pequeña villa campesina transitaba a ciudad moderna, la moda se hizo decisiva para diferenciar entre las costumbres rurales y las actitudes urbanas del individuo. Esa es, de hecho, una tensión dramática central en la novela *Grandeza* (1910), de Tomás Carrasquilla, donde la moda es un eje narrativo de la obra, algo sin precedentes en la literatura colombiana, y actúa como registro del cambio social.⁶ Así actúan hoy también las fotografías que por entonces se estilaba realizar al menos una vez en la vida en los gabinetes fotográficos de Benjamín de la Calle o de los Rodríguez; cualquiera que las examine hará énfasis primeramente en la extrañeza que suscita la vestimenta y de ahí desprenderá una serie de preguntas que pueden ser esclarecidas a luz de una historia del vestir y

la moda. De tal manera que en esas imágenes la ropa también se nos presenta como registro de la memoria.

Hemos visto cómo la moda «mantiene una estrecha relación con las ideas, las costumbres, los acontecimientos»,⁷ tal como afirmaba la diseñadora francesa Gabrielle «Coco» Chanel. Eso invita a romper con la manida idea de que la moda expresa unívocamente vanidad, adorno superfluo y banalidad; esa es la relación más elemental que se puede establecer al mirar de soslayo este complejo fenómeno. Como memoria, la moda también da cuenta, a través de las formas y materiales del vestido de una época, de los cambios en las actitudes culturales respecto a nuestros sistemas productivos y su relación con el usufructo de los recursos naturales. Hoy podríamos horrorizarnos ante la sombría presencia de aves exóticas, incluso ya extintas, disecadas para adornar los aparatosos sombreros de inicios del siglo XX. Pero ahí, al horror y a juicios de vanidad o crueldad, debemos anteponer la pregunta por la existencia o no en ese entonces de políticas globales para la explotación de aves silvestres. En ese sentido, el emplumado sombrero tendrá más para decirnos como registro material de un momento cuando el racionalismo ponía al hombre como centro del mundo y domesticador de lo salvaje.

[**Figura 2.** Diseño de Isabel Henao para Clemencia de Santos, con ocasión de la toma de posesión de su esposo, el expresidente Juan Manuel Santos Calderón, 2010.]

Fuente: cortesía de Isabel Henao.



LA MODA Y EL VESTIDO COMO **DISPOSITIVOS NEMOTÉCNICOS DEL PODER**

SEGÚN ANDRÉ LEROI-GOURHAN, en tanto que dispositivos semióticos, las prendas de vestir operan como insignias que permiten situar a un individuo en el edificio social, ya sea mediante la forma de sus zapatos, el adorno de su ojal o la calidad del tejido o el perfume que usa.⁸ La historia política de Occidente ha hecho uso recurrente de esta autoridad simbólica del vestido, y por ello abunda en paradigmas donde la vestimenta del gobernante es metáfora de su majestad, poder u orientación política: desde Isabel I de Inglaterra con su túnica bordada de ojos y bocas porque la Reina, como Dios, todo lo sabe y lo ve, pasando por Luis XIV con sus pelucas, tacones y sedas que exponían las más exquisitas manufacturas de lujo del siglo de las luces, o un Mao Tse-Tung con su traje *zhongshan* como estandarte sartorial de una sociedad igualitaria y sin distinciones de clase social, hasta Michelle Obama en la posesión de su esposo vestida por la diseñadora cubanoamericana Isabel Toledo, como signo de una América levantada también por negros y migrantes.

Los personajes antes mencionados son paradigmas que conducen a interrogar por el papel que ocupan el vestido y la moda como registros de la memoria histórica de una nación. El desdén que puede padecer el vestido por su irrelevancia material, ya que no toda la ropa se valora por factores considerados legítimos como la maestría de su fabricación o el costo económico de los materiales de su confección, o el menosprecio hacia la moda por su eterna asociación con la vanidad humana, o por considerarla una creación secundaria porque deriva de unos «artistas menores» sin aparente relevancia cultural, como los diseñadores de moda, quizás han actuado en contra de abordar dicha pregunta desde una perspectiva académica y museística, específicamente en Colombia.

En años recientes, las elecciones sartoriales de las primeras damas de la nación han motivado comentarios y agitado opiniones de colombianos de todos los órdenes, más concretamente a partir de la popularización de la red social Twitter (hacia 2009) que ha posibilitado un mayor eco a la voz de sus usuarios. En esas declaraciones, ya sean de aceptación o de rechazo, hay todo un material para el académico a fin de levantar una historia social de la moda y el poder en Colombia.

También, un simple vistazo a las escogencias de algunas primeras damas de la historia reciente

puede sugerir preguntas para un estudio sobre el estado del arte del diseño de modas en épocas en que estas mujeres asumieron ese estatus, ya que, entre una Jacquín Strouss de Samper, vestida por Ayerbe & Quintana, a una María Juliana Ruíz Sandoval, vestida por Silvia Tcherassi, habiendo pasado antes Lina Moreno, vestida de Amelia Toro, y María Clemencia de Santos por la diseñadora Isabel Henao, ha habido cambios sustanciales en el modo de entender el diseño de moda en Colombia. Además, de inmediato sale a flote el papel que han jugado las mujeres en ese campo; nótese, por ejemplo, su predominio como artífices de esa moda que viste al poder. De otro lado, si en 1994 los Ayerbe & Quintana diseñaron para la Sra. Strouss de Samper evocando a Jacqueline Kennedy, como una expresión del diseño que miraba al exterior en busca de referencias, y erróneamente la prensa tomaba por Alta Costura,⁹ cuando aquellas primeras damas se posesionaron vestidas por Amelia Toro en el 2002, Isabel Henao en el 2010 y Silvia Tcherassi en el 2018, se asistía ya a la búsqueda de un diseño de autor y sello colombiano; la moda había entrado al terreno de la educación formal, existía una institución privada para el impulso de su desarrollo y la figura del diseñador de modas era celebrada en los medios de comunicación.¹⁰

Por lo anterior, puede argumentarse que en Colombia existe una memoria social en cuanto a la moda como profesión y objeto simbólico, de allí que no deba sorprender que las elecciones sartoriales de personajes que ostentan poder engendren debates de múltiple naturaleza: apelando a la trivial dicotomía del buen o mal gusto sí, pero mejor aún, entretejiéndole orientaciones políticas. Ya sean los Salvatore Ferragamo de Gustavo Petro o el Leal Daccarett que vistió María Juliana Ruíz Sandoval en visita de Estado a la Casa Blanca, la superficialidad que el académico promedio adjudica a la ropa se convirtió, en voz del ciudadano armado de un dispositivo móvil, en un fértil campo de las tensiones ideológicas que jalonan hoy la vida política del país. No conozco otras prendas, en la historia reciente de Colombia, que hayan expresado tan palmariamente el carácter de la ropa como campo de expresión ideológica y simbólica. La curaduría del Museo Nacional de Colombia ya debería estar gestionando la adquisición de estos «triviales» objetos de la cultura material colombiana, pues tienen bastante que contar sobre cómo fueron interpretados por los ciudadanos bajo el clima político de su tiempo.

PRESERVAR EL VESTIDO

«**UN MUSEO DE MODA** es más que un reservorio de trajes», escribe Valerie Steele, en un esclarecedor ensayo sobre la necesidad de sumar el análisis de objetos físicos a otros métodos convencionales de investigación histórica, como la indagación en fuentes literarias y visuales, a fin de generar conocimiento involucrando la vestimenta conservada en los museos, la cual, como fuente objetual puede aportar ciertas percepciones sobre el desarrollo estético e histórico de la moda que no se adquieren vía otros métodos, reafirma Steele. Y, en su calidad de artefacto, la ropa puede ser fuente primaria de datos para el estudio de la cultura material, de allí que pueda operar como evidencia activa en lugar de ilustración pasiva.¹¹

En Colombia, no existe un solo museo de la moda, lo cual no significa inexistencia de prendas de vestir en las colecciones custodiadas por museos con otra clasificación. Sin embargo, la tendencia en esos acervos es hacia el predominio de la vestimenta eclesiástica, los uniformes militares, los trajes regionales y las prendas de vestir asociadas a personajes de la vida nacional, muy poco al vestido de moda como expresión de la cultura material, excepto por la colección que acumuló el desaparecido Museo del Siglo XIX, quizás porque la moda ocupaba un lugar relevante en su política adquisitiva. A pesar de que la moda no aparece entre las preocupaciones curatoriales de los museos colombianos, se han conducido interesantes investigaciones que basan su objeto de estudio en prendas de vestir con valor curatorial para la memoria histórica del país, las cuales ponen de manifiesto la idea de Steele sobre las prendas como artefactos claves en la generación de conocimiento.

En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria, es una de esas investigaciones. Se trata de un estudio que a partir de un par de zapatos de terciopelo explora el uso y prácticas sociales en torno al vestido, durante la transición entre la Colonia y la República en el Nuevo Reino de Granada y, al explorarlo, toca aspectos como el comercio de artículos de lujo, las distinciones de clase asociadas al uso de calzado o el ejercicio de la prostitución en Santafé y su relación con el modo de llevar los pies. No sin desconocer las influencias de la hegemónica moda francesa en el diseño de estos señoriales zapatos, y su anacronismo estilístico cuando María Francisca Villanova, virreina y dueña de los mismos, los usaba;¹² un señorialismo estilístico que resulta más expresivo del estatus político de la virreina, en un Nuevo Reino de Granada que aún no despertaba a la libertad, que de una inclinación suya por el último grito de la moda lanzado desde el corazón de Francia, una nación que ya había liberado los grilletes del yugo monárquico.

Desde otra perspectiva, pero igualmente conducente a entender el aporte del vestido y la moda a la preservación de la memoria, *Textiles del más allá* es un estudio donde se traslapa el análisis químico-físico de prendas de vestir con el análisis histórico e iconográfico. La investigación se basa en los atuendos que vistieron tres líderes políticos el día en que fueron asesinados: una casaca de Antonio José de Sucre y los trajes de Jorge Eliécer Gaitán y Luis Carlos Galán Sarmiento.¹³ Tanto esta como *En los zapatos de la virreina* fueron realizadas por el Museo Nacional de Colombia y tienen en común, además, que las prendas estudiadas están asociadas al poder y al acontecer político de la nación. Pero otra investigación, *Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización*, también conducida por el Museo, proporciona un terreno para reconocer el valor histórico de prendas y textiles de la vida cotidiana y conduce a preguntarnos por el lugar que ocupan en las colecciones museísticas estos artefactos no ligados precisamente a personajes de la vida nacional. A partir de «una tela que sirvió como empaque para varas de bayeta, fabricada por la compañía inglesa Edwards por encargo de la empresa “Francisco Vargas y Hermanos” posiblemente en 1880», las investigadoras ponen de manifiesto el valor de ese textil como «testigo material de los hechos que giraron en torno del comercio de importaciones al finalizar el siglo XIX».¹⁴

En el panorama internacional, Buckley y Clark han estudiado las representaciones de la moda realizadas por museos y colecciones consagradas al vestido en Londres y Nueva York, y el enfoque curatorial e investigativo de dichas colecciones. Según las autoras el foco ha estado en diseñadores exclusivos, celebridades y consumidores adinerados, también en prácticas culturales extraordinarias o de vanguardia. Encuentran dificultades para la integración de moda de la vida cotidiana a las colecciones de los principales museos nacionales, debido a que las prácticas curatoriales reafirman el foco en diseños modernos, de vanguardia, extraordinarios e inusuales por razones estratégicas como el deseo de posicionar la moda como arte para resaltar su valor estético, reclamar su importancia cultural o reiterar su relevancia económica. Buckley y Clark cuestionan que haya muy pocas prendas de producción masiva y uso cotidiano en los museos de la moda a pesar del creciente interés académico de hoy en la moda rápida (*fast-fashion*), y que para interrogar la moda en su totalidad sea necesario investigar las maneras en que esta se incorpora a la vida cotidiana de forma continua, sostenida en el tiempo y a través de la clase, el género, la etnicidad y las generaciones. Por lo tanto, consideran que un mayor conocimiento acerca de cómo los individuos usan y llevan su ropa conduce a entender la moda como una forma de palimpsesto cultural; pero señalan que hasta muy recientemente, las representaciones de la moda en el museo han infrarrepresentado el valor de la moda en la vida cotidiana.¹⁵

CROMOS

ROSSANA PODESTA
estrella de "Asocines"

No. 2586 LUNES MAYO 15 1967 BOGOTÁ, D.E. Colombia. \$ 5.00



NUMERO ESPECIAL SOBRE LA

JUVENTUD 67

UNA EPOCA
AUDIO-VISUAL

Por
Abelardo FORERO
BENAVIDES

En los predios de
la universidad.
los dirigentes del mañana.



[Figura 3. Edición de Cromos dedicada a la juventud en Colombia.]

Fuente: cortesía de Cromos, septiembre 25, 1967.

Vestirse diariamente es mediar entre uno como individuo y como ser social. En *Why Women Wear what they Wear*, Sophie Woodward ha expuesto esta mediación cotidiana en el caso puntual de las mujeres cuando eligen la vestimenta para actuar en la escena social, no obstante, viene a lugar anotar que esta conciliación está lejos de ser un asunto exclusivamente femenino.¹⁶ Sin embargo, en su análisis, la autora nos hace conscientes de la moda como una elección personal que preserva día a día una parte de la memoria social expresada en el vestido, es decir, el conjunto de aprendizajes acumulados en el tiempo respecto a lo que un determinado grupo espera o no de la fachada personal del individuo. Esa preservación se desenvuelve con un pie en la costumbre y otro en la novedad, ya que la novedad es condición *sine qua non* de la moda. La moda se propaga cuando sacia el deseo por lo nuevo, pero a su vez se adscribe a ese conjunto de aprendizajes, insertándole nuevas variantes en el proceso. Hay ahí una condición paradójica. Ninguna moda que pretenda borrarlo todo de un plumazo logra instalarse en el gusto de la mayoría, por eso también se hace necesario investigar la inserción de la moda institucionalizada en el vestir cotidiano de contextos distantes de los cuarteles generales del estilo, dicho de otro modo, lo pautado y regulado cada temporada desde los centros neurálgicos la industria de la novedad en el vestir: París, Londres, Milán, Nueva York o Tokio.

En mayo de 1967, la revista *Cromos* dedicó una edición especial a la juventud, un fenómeno de reciente auge en Colombia. Según Abelardo Forero Benavides, quien estuvo a cargo del tema, el campus bogotano de la Universidad Nacional de Colombia era un buen termómetro para medirle la temperatura a este fenómeno surgido en una época definida por lo audiovisual, pues allí se concentraba una muestra representativa de la clase media colombiana. La población joven crecía a ritmo acelerado y por ello Forero pronosticaba que esta definiría las elecciones de 1970.¹⁷

Esta explosión juvenil contaba con varios detonantes y detonadores, tal como lo documentó *Cromos* en agosto del mismo año. De un lado, «las condiciones históricas y los reclamos de una sensibilidad perturbada por los cataclismos políticos, el terrorismo bélico, la angustia, la desintegración universal del orden moral y los viejos esquemas del espíritu», cuyo imperativo era la escena go-gó. Con go-gó se refería a la revolución musical que estaba sucediendo en Colombia, de la cual *Cromos* advertía que no era simplemente «una revolución artística en la música, sino también en la vida y en la moral donde irradia su poderosa influencia». Además, su acción transformaba «el comportamiento humano y social, destruyendo y creando valores, modificando las modas, las costumbres, los sentimientos, el sexo. En una palabra: la realidad», puntualizaba y, de paso, aclaraba que tampoco era «una imitación servil y un plagio de esnobismos extranjeros» como suponían algunos, era «simultáneamente colombiano y universal, está a la moda de nuestro tiempo». Desde

la poesía nadaísta, que ahora devenía canción en voz de Pablus Gallinazus, hasta líderes de la radio como Alfonso Lizarazo, pasando por cantantes como Harold, Oscar Golden o Lyda Zamora y bailarinas como Katty estaban entre los detonadores del go-gó, según *Cromos*.¹⁸

La revista, como vemos, era enfática en asociar la moda a este movimiento cultural que transformaba comportamientos y derivaba de condiciones sociales de Colombia y el mundo; significa que surgieron también nuevas formas de representación del cuerpo vestido, de sus actitudes y puesta en la escena social. De hecho, las fotografías de las dos ediciones de *Cromos* antes mencionadas muestran mujeres con vestidos cortos, minifaldas y botas de caña alta, todo en materiales aparentemente sintéticos como el acetato y la viscosa. Y con actitudes corporales que sugieren libertad, dinamismo y desparpajo; algo muy diferente al patrón de actitudes rígidas privilegiado a lo largo de la década de 1950 y enfundado en faldas de algodón largas y voluminosas, como el promocionado por Fabricato o Coltejer a través de sus imágenes.

Y como muestra de la simultaneidad no solo del movimiento juvenil en Colombia y el mundo sino también del nuevo rumbo occidental en cuanto a la apariencia y el vestir, la fotografía de un desfile de modas realizado en la ciudad de Bucaramanga y publicada en la edición del 25 septiembre de 1967 muestra que existía un vínculo estilístico entre esos diseños y las modas juveniles que brotaban de las calles de Londres y se proclamaban desde las pasarelas de París con nombres como André Courrèges o Pierre Cardin. De hecho, esta edición también informaba sobre el auge de la minifalda en la capital británica, aunque no hacía referencia a Mary Quant, célebre hoy en la historia del diseño inglés por haberla «inventado». Entre tanto, la publicidad de Celanese, la compañía de textiles sintéticos recién instalada en Colombia, elegía presentar un diseño para jovencitas, británico de espíritu y francés de forma, suelto y geométrico.

Hoy se cuenta con registros textuales, visuales y auditivos de esa gran transformación cultural en Colombia. De hecho, los registros fonográficos, las fotografías, las revistas y algunas piezas gráficas reposan en colecciones ya sean públicas o privadas, de medios de comunicación, bibliotecas, familias e individuos. Entre tanto, dispersos en anticuarios y casas particulares se encuentran los escasos remanentes de la cultura material de este transicional periodo en la historia social del país. Pero incluso en aquellos, la indumentaria es altamente escasa, en parte porque la ropa del pasado se solía consumir hasta su desgaste y virtual desaparición material. Heredada y transformada para servir a otros usuarios, como los pantalones largos de caballero que se acostumbraba a cortar y reformar para vestir a los más jóvenes, o por su preciado valor como activo para manifestaciones de caridad en ropavejeros de parroquia y obsequio a empleados domésticos, la indumentaria raras veces ha sido un objeto para preservar o atesorar en familia, excepto

cuando esta ocupa un lugar como indumentaria ritual: vestidos de bautizo, matrimonio o primeras comuniones, hacen parte del escaso patrimonio sartorial de las familias.

En consecuencia, hay poco o ningún acceso a evidencia material para quien llegara a ocuparse de investigar la moda de un periodo de profundas rupturas en Colombia como los años sesenta. La misma suerte correría quien tratara de indagar por evidencia material sobre la ropa y las modas que visten los cuerpos retratados por el fotógrafo Benjamín de la Calle o por los Rodríguez. Así que los registros literarios de plumas como la de Abelardo Forero Benavides o de Alonso Ballesteros permanecen como registros que exponen la trascendencia del cambio y esbozan su reflejo en los modos de presentar el cuerpo vestido; pero poco sabemos, por ejemplo, cómo negociaron las juventudes tanto de las décadas de 1920 como de 1960, sus deseos individuales en materia de apariencias con ciertas normas del decoro asociadas al vestir, cómo interpretaban los estilos vestimentarios que veían en el cine y las revistas y cómo los traducían a formas concretas para su vida cotidiana. Las pinturas, las fotografías y, en general, toda representación visual, podrán decirnos algo de ello, pero la presencia física de las prendas que usaron, como en el ejemplo de la tela que sirvió como empaque para varas de bayeta en 1880, podría decirnos mucho más y contribuir a comprender una historia social de la moda contextualizada en el país y como aporte a los estudios de la cultura material colombiana.

Si la ropa tiene contrariedades para ser preservada por particulares, como se ha expuesto, tiene aún muchos más inconvenientes para su resguardo desde la institucionalidad. Ampliamente atesorada en museos nacionales de trayectoria remontable al siglo XIX, incluso en los cuales la naturaleza comercial de la ropa ha militado contra su estimación por parte de curadores y defensores de formas de la memoria «más elevadas», como la pintura, la escultura y hasta las artes decorativas, el enfoque ha solido ser *anticuarista* y a favor de vestimentas premodernas.¹⁹ Es decir, en esas instituciones, las prendas de vestir se habían preservado por la legitimidad museística que la perspectiva decimonónica otorgaba a todo lo añejo que pudiera robustecer sus gabinetes de curiosidades. Gradualmente, en tales instituciones, fueron configurándose departamentos dedicados a la conservación de la moda, como los del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y del Museo Victoria & Albert, de Londres, donde Buckley y Clark encuentran problemáticas las políticas curatoriales que orientan la conservación hacia piezas excepcionales de diseñadores renombrados, celebridades y poderosos, a menoscabo de preservar ejemplares de cómo se instala la moda en la vida cotidiana. ¿Pero cuál es el panorama en Colombia?

CELANESE y la Moda

Práctico y hermoso vestido para jovencitas, confeccionado con telas a base de **DISCOSA** la fibra de los mil usos producida por **CELANESE**

En los almacenes de todo el país encuentra estas lindas telas.

[Figura 4. Publicidad de la compañía textil Celanese.]

Fuente: cortesía de Cromos, junio 12, 1967.

EL VESTIR Y LA MODA

EN LA MEMORIA INSTITUCIONAL COLOMBIANA

EN COLOMBIA, la moda no se preserva ni se ha preservado sistemáticamente como memoria y evidencia material del tiempo vivido, a pesar, por ejemplo, de que en las últimas tres décadas como industria creativa y expresión plástica ha venido ganado terreno y se han consolidado figuras que la representan tanto a escala nacional como global. Si la moda no se conserva, mucho menos cabría esperar que se preserven sistemáticamente muestras del vestir cotidiano en relación con la moda.

La situación claramente obedece a que no se cuenta con museos especializados en la moda y los museos nacionales están orientados a otro tipo de coleccionismo y políticas curatoriales donde la moda y el vestido ocupan un lugar pasmosamente marginal. En el Museo Nacional de Colombia, que es la entidad reguladora de la actividad museística del país, las políticas nacionales para conservación del patrimonio no contemplan la indumentaria como un apartado, sino que esta entra en una catalogación genérica llamada Textiles. Esta última a su vez está adscrita a un área denominada Artes decorativas, cobijada por el Departamento de Arte. El museo no se especializa en indumentaria por estar clasificado en categoría «museos generales» de la Unesco. En su *Política de Colecciones* (2015) consigna que dicha categoría no le permite «especializarse en todos los temas que aborda», y «las colecciones deben derivarse de las investigaciones y guiones que el Museo emprende y

desarrolla para cumplir su misión». El mismo documento sostiene que «el Plan de colecciones está orientado a completar la secuencia cronológica o temática y a consolidar la tipología del Museo, con el fin de ofrecer un panorama más completo y rico de la historia de los procesos culturales en Colombia». ²⁰ Queda la pregunta sobre cuál es la relevancia que tienen, para los equipos curatoriales de la Institución, la moda y el vestido como memoria de esos procesos.

La misión y los compromisos de acción del Museo le permitirían expresar el potencial de la moda y el vestido como memoria. De un lado, se habla de «ser un lugar de encuentro [...] con nuestros patrimonios, para dialogar, celebrar, reconocer y reflexionar sobre lo que fuimos, lo que somos y lo que seremos». Del otro, de «innovar para convocar públicos más diversos», máxime en una era en que las exposiciones de moda han demostrado ser un atractivo anzuelo para volcar masivamente el público a los museos e invitarnos a reflexionar. Mientras concluyo este texto, *Forbes* me notifica de un artículo sobre la creciente popularidad de las exposiciones de moda, de las cifras, como es natural en *Forbes*, salta a la vista la no muy despreciable cantidad de 1 659 647 visitantes a la exposición «Heavenly Bodies», ²¹ la cual exploraba el impacto de la imagerie cristiana en el imaginario de la moda, y para ello podía poner en diálogo perfecto un auténtico mosaico bizantino con un vestido de Dolce & Gabbana.

En el pasado, las investigaciones del Museo Nacional de Colombia han mostrado interés curatorial y académico por el tema, pues además de *En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria* (2010) y *Textiles del más allá* (2010), cabe mencionar dos exposiciones explícitamente asociadas a la moda y el vestido modernos: «Pierre Balmain, arquitecto de la moda. 1945-2002», en 2004, y «Moda y libertad. Respiro de vida», en 2007. Sin descuidar su importancia, ambas hacen pertinente preguntarse por un aumento de las posibilidades para la adquisición, custodia y preservación de ejemplares de la moda y el vestir modernos en esa Institución, ya que la segunda estaba constituida por piezas de la colección de dibujos y miniaturas del Museo y no exactamente por prendas de vestir custodiadas en su acervo, y la primera fue una exposición cuyo fondo pertenece a la casa francesa de modas Pierre Balmain. Sin embargo, esta última abrió una brevísima y efímera brecha para explorar el tema en Colombia.

En 2008, el Museo de Antioquia instaló «Agatha Ruiz de la Prada. Arte y/o moda», una muestra hagiográfica de esta diseñadora española que por entonces expandía su operación comercial en Colombia. Fluyeron críticas desde círculos académicos que si bien jamás se expresaron en prensa oficial, sí cuestionaban la proximidad entre lo uno y lo otro. Era una postura apenas obvia, ya que las exposiciones consagradas a diseñadores vivos han movido los cimientos de la ortodoxia donde quiera que se hayan sucedido porque el comercialismo suele ser el talón de Aquiles de la moda en su relación con la institución museística. Ya sea la comentada exposición dedicada a Yves Saint Laurent en 1983, realizada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y dirigida por Diana Vreeland o la dedicada a Giorgio Armani en el museo Guggenheim de Bilbao en 2001 o las actuales exposiciones organizadas por las propias marcas de lujo, todas han despertado la misma sospecha: el sagrado templo del museo tomado por mercachifles.

Pero, para concluir, no es a eso a lo que apunta esta reflexión. Es más bien una reflexión que invita a reconocer el valor del vestido y la moda, del objeto vestimentario en general, como registro de la memoria del pasado, del presente y del futuro de los pueblos, pues como escribió Anatole France, «muéstrame la vestimenta de un país y podré escribir su historia». ²² La integración de prendas de vestir asociadas a personajes de la vida nacional contemporánea de un país nunca estará exenta de polémicas porque siempre moverá sus tensiones políticas; en 2001 cuando la dirección del Museo decidió anexar a su acervo una toalla del guerrillero Manuel Marulanda Vélez, alias Tirofijo, se le

acusó de ánimos apoloéticos y cáusticamente se propuso anexar a la colección de la Institución hasta el sombrero alón de Carlos Castaño y se planteó la necesidad de «esperar a que los violentos tiren la toalla para ver qué merece ser pieza de museo». ²³ Sin embargo, polémicas como esa muestran el inmenso poder simbólico y valor como registro nemotécnico con que cuentan los objetos vestimentarios, algo muy lejos de lo baladí que suele asociarse a estos. Así que por qué no plantearse la conservación de aquellos Ferragamo, el tristemente célebre Leal Daccarett o incluso los impopulares Crocs del expresidente Álvaro Uribe Vélez.

Quizás lo que nos urge es un museo de la moda y el vestido que le aporte a la construcción de nuestra historia social moderna y contemporánea. Seguramente, también podría resultar polémica, por considerarse imprudente, la idea de un museo que celebra las «naderías» cuando existen asuntos más «apremiantes» para reflexionar. Pero incluso, en una eventual polémica cuyo principal argumento fuese ese, también habría cosas para observar, pues como lo plantea y demuestra Irene Guenther en su estudio sobre la moda y la construcción de la feminidad en Alemania durante las cruentas épocas de dominio nacionalsocialista, «se puede aprender bastante sobre las vulnerabilidades e inseguridades de una nación, sus mecánicas más internas y su seguridad cultural (o la falta de esta) al estudiar sus posturas y debates sobre la moda». ²⁴

Una institución como el museo de la moda, además de preservar piezas memorables producidas por la naciente industria creativa de la moda nacional, podría albergar las múltiples expresiones vestimentarias de las distintas regiones de la Colombia moderna y contemporánea; esto último le añadiría todavía más valor a la noción de traje regional, pues las regiones del país al haber transitado hacia la modernidad configuraron distintas formas de expresar el cuerpo vestido, que no responden al constructo decimonónico de traje regional como sinónimo de traje campesino. Desde el filipichín paisa de los años 1920, con sus infulas de dandi francés, pasando por el cachaco bogotano, muy popular él en la década de 1950 y célebremente caricaturizado por Héctor Ulloa con su personaje de Don Chinche, o por las florecitas roqueras de los años noventa hasta la más reciente hibridación de un J. Balvin que se enfunda en marcas de lujo creando una sugestiva amalgama de consumo demostrativo con parlache, actitudes urbanas y sensualidad reguetonera, todos tienen algo en común con el dandi baudelairiano: son todos hijos de su propio tiempo y configuran su identidad mediante la ropa. Para cerrar: las ropas enriquecen la memoria y permiten que no se mueran los recuerdos.



[**Figura 5.** André Courrèges, otoño/invierno 1967.
Fotografía por Takashi Hatakeyama.]

Fuente: The Kyoto Costume Institute.

NOTAS

- 1 Elizabeth Wilson, *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity* (New Brunswick: Rutgers, 2003), 1.
- 2 The Museum at the Fashion Institute of Technology, «Wearing Memories. Fashion Unraveled» (Nueva York: The Museum at FIT, 2018), bit.ly/2zfe1nX.
- 3 Anne Hollander, *Seeing through Clothes* (Berkeley: University of California, 1993), 350.
- 4 Georges Vigarello, «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería a la urbanidad cortesana», en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Segunda parte*, eds. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (Madrid: Santillana, 1992), 149-175.
- 5 Ricardo Uribe Escobar, *El almanaque de don Alonso Ballesteros* (Medellín: IDEA, 1983), 107-108.
- 6 William Cruz Bermeo, *Grandeza. Rastros de la moda internacional en Medellín: 1890-1950* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2016).
- 7 Paul Morand, *El aire de Chanel* (Barcelona: Tusquets, 1999), 135.
- 8 André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971), 339.
- 9 «Rosas para Ayerbe & Quintana», *El Tiempo*, julio 16, 2001, <https://bit.ly/2CfKrhP>.
- 10 William Cruz Bermeo, «Institutional Roles in the Development of Fashion Design in Colombia», Researchgate.net, <https://bit.ly/2TmUJHr>.
- 11 Valerie Steele, «A Museum of Fashion is more than a Clothes-Bag», *Fashion Theory* 2, n.º 4 (1998): 327-336.
- 12 Catalina Ruiz Díaz, «En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria», *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 11, julio-diciembre 2010, 1-23.
- 13 María Catalina Plazas García, «Textiles del más allá», *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 10, enero-junio 2010, 1-36.
- 14 Ángela Gómez Cely, Uliana Molano y Sandra Jaime Silva, «Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización», *Cuadernos de Curaduría*, Museo Nacional de Colombia, n.º 11, julio-diciembre 2010, 1-28.
- 15 Cheryl Buckley y Hazel Clark, «In Search of the Everyday: Museums, Collections, and Representations of Fashion in London and New York», en *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*, ed. Heike Jenss, (Londres: Bloomsbury, 2016), 25-41.
- 16 Sophie Woodward, *Why Women Wear what they Wear* (Londres: Berg Publishers, 2007).
- 17 Abelardo Forero Benavides, «Parece que la inmensa clase social ascendente estuviera integrada por analfabetos», *Cromos*, mayo 15, 1967, 16.
- 18 Gonzalo Arango, «Qué diablos es el gogó? », *Cromos*, agosto 7, 1967, 12-13.
- 19 Valerie Steele, «Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition», *Fashion Theory* 12, n.º 1 (2008): 7-30.
- 20 Museo Nacional de Colombia, *Política de colecciones* (Bogotá: Museo Nacional, 2015): 3, 15-17.
- 21 «The Growing Popularity of Fashion Exhibitions», *Forbes*, marzo 14, 2019, <https://bit.ly/2FkCqcb>.
- 22 Cathy Newman, *National Geographic Fashion* (Washington, DC: National Geographic, 2001), 210.
- 23 «La toalla», *El Tiempo*, febrero 18, 2001, <https://bit.ly/2W2GKTW>.
- 24 Irene Guenther, *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich* (Oxford: Berg Publishers, 2004), 10.

REFERENCIAS

- Arango, Gonzalo. «Qué diablos es el gogó?», *Cromos*, agosto 7, 1967.
- Buckley, Cheryl y Hazel, Clark. «In Search of the Everyday: Museums, Collections, and Representations of Fashion in London and New York». En *Fashion Studies. Research Methods, Sites and Practices*, editado por Heike Jenss, 25-41. Londres: Bloomsbury, 2016.
- Cruz Bermeo, William. *Grandeza. Rastros de la moda internacional en Medellín: 1890-1950*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2016.
- Cruz Bermeo, William. «Institutional Roles in the Development of Fashion Design in Colombia». Trabajo presentado en el Congreso 10th+1 del ICDHS, Barcelona, octubre 2018. <https://bit.ly/2TmUJHr>.
- *Forbes*. «The Growing Popularity of Fashion Exhibitions». Marzo 14, 2019. <https://bit.ly/2FkCqcb>.
- Forero Benavides, Abelardo. «Parece que la inmensa clase social ascendente estuviera integrada por analfabetos», *Cromos*, mayo 15, 1967.
- Gómez Cely, Ángela, Uliana Molano y Sandra Jaime Silva. «Textiles en Colombia al finalizar el siglo XIX: producción artesanal, importación e industrialización». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 11 (julio-diciembre 2010): 1-28.
- Guenther, Irene. *Nazi Chic? Fashioning Women in the Third Reich*. Oxford: Berg Publishers, 2004. <https://doi.org/10.2752/9781847888792>
- Hollander, Anne. *Seeing through Clothes*. Berkeley: University of California, 1993.
- Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971.
- Morand, Paul. *El aire de Chanel*. Barcelona: Tusquets, 1999.
- Museo Nacional de Colombia. *Política de colecciones*. Bogotá: Museo Nacional, 2015.
- The Museum at the Fashion Institute of Technology. *Wearing Memories. Fashion Unraveled*. Nueva York: The Museum at FIT, 2018. <https://bit.ly/2zfe1nX>.
- Plazas García, María Catalina. «Textiles del más allá». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 10 (enero-junio 2010): 1-36.
- Newman, Cathy. *National Geographic Fashion*. Washington, DC: National Geographic, 2001.
- Ruiz Díaz, Catalina. «En los zapatos de la virreina. Comentario sobre una pieza de indumentaria». *Cuadernos de Curaduría*, n.º 11 (julio-diciembre 2010): 1-23.
- Steele, Valerie. «A Museum of Fashion is more than a Clothes-Bag». *Fashion Theory* 2, n.º 4, 1998. <https://doi.org/10.2752/136270498779476109>
- Steele, Valerie. «Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition». *Fashion Theory* 12, n.º 1, 2008. <https://doi.org/10.2752/175174108X268127>
- *El Tiempo*. «La toalla». Febrero 18, 2001. <https://bit.ly/2W2GKTW>.
- Uribe Escobar, Ricardo. *El almanaque de don Alonso Ballesteros*. Medellín: IDEA, 1983.
- Vigarello, Georges. «El adiestramiento del cuerpo desde la edad de la caballería a la urbanidad cortesana». En *Fragments para una historia del cuerpo humano. Segunda parte*, editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi, 149-199. Madrid: Santillana, 1992.
- Wilson, Elizabeth. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. New Brunswick: Rutgers, 2003.
- Woodward, Sophie. *Why Women Wear what they Wear*. Londres: Berg Publishers, 2007. <https://doi.org/10.2752/9781847883483>