

Antropología y moda

Etnografías de vestimenta en el desierto de Atacama

HÉCTOR MORALES MORGADO



ANTROPOLOGÍA Y MODA
ETNOGRAFÍAS DE VESTIMENTA EN EL DESIERTO DE ATACAMA

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Antropología y moda.
Etnografías de vestimenta en el desierto de Atacama

Inscripción N° 2025-A-2458
ISBN 978-956-244-626-6

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Nélida Pozo Kudo

Subdirectora de Investigación y directora responsable
Susana Herrera Rodríguez

Autor
Héctor Morales

Editor
Daniel Quiroz

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Corrección de textos
Pilar de Aguirre Cox

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-229979764
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE
2025

ANTROPOLOGÍA Y MODA

ETNOGRAFÍAS DE VESTIMENTA EN EL DESIERTO DE ATACAMA

HÉCTOR MORALES



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
PRÓLOGO	11
PALABRAS INICIALES	15
ANTROPOLOGÍA DE MODA	19
Etnografías de moda	24
Desierto y vestimenta	26
UBICUIDAD	29
Entre máquinas y sacos	32
Máquina de coser	35
Las máquinas de coser en el desierto indígena y minero	37
Costureras, modistas y sastres	46
La vestimenta de saco de harina	51
Telas	60
Vestimenta en el desierto de Atacama	71
Ropa de trabajo	78
El calamorro	81
El mameluco	87
Traje formal	91
Traje de domingo	105
Traje deportivo	116
Traje de mar	118
Miniciudad o <i>company town</i>	121
ESPECTRALIDAD	125
No-pantalón	129
El ropero del desierto	135
La pintora	139
Vestidos floreados	142

Blusas	144
Zapatos de mujer	147
Alpargata	152
Ropa interior	153
Pantaleta	154
Enagua	156
Corsé	158
Encaje	160
<i>Flappers</i>	162
Reinas	167
 ALTERIDAD	 175
Moda y vestimenta	175
Moda y costumbre	184
Alta y baja costura	186
Moda ego	198
Vestimenta alter	206
La pollera	207
<i>Lliclla</i>	210
<i>Aksu</i>	212
Pañuelo	214
Sombrero	216
Ojota de cuero	217
Calamorro de yute	220
Pantalón corto	221
Vestimenta y muertos	223
Trajes y festividades	226
 EPÍLOGO	 233
 AGRADECIMIENTOS	 235
 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 237
 ÍNDICE DE FIGURAS	 245

PRESENTACIÓN

Acogemos este segundo libro de Héctor Morales, a quien publicamos como libro inaugural (2018) de nuestra Colección de Etnografía su *Habitar el desierto. Cuadernos de campo de la puna atacameña (1995-2015)*. Puede parecer demasiado, un exceso, pero la gente está demasiado ocupada escribiendo *papers* en revistas indexadas de alta gama, mientras la producción de libros que recogen experiencias etnográficas particulares escasea. Por otra parte, en esta oportunidad se aborda un tema original, atractivo y valioso: una mirada etnográfica sobre la moda en el vestuario de los habitantes del desierto de Atacama. Tal vez el concepto de “mirada etnográfica” haga fruncir el ceño a muchos puristas de la antropología y de otras disciplinas afines, pero el *graphos* de la etnografía nos acerca, más bien, a las maneras como representamos, contamos y escribimos lo que la mirada curiosa (que académicamente llamamos “mirada etnográfica”) nos devela.

Héctor Morales ofrece un texto complejo, lleno de gestos fragmentarios que entregan al lector una mirada panóptica sobre el desierto de Atacama y sus ropajes, donde la máquina de coser juega un papel primordial, que aglutina y forma, con pedazos de tela y cuero, el objeto transformado en pieza de vestuario.

Como menciona el autor en un trabajo previo, publicado no hace mucho tiempo, “la moda y la antropología, a primera vista, pueden parecer desconectadas, pero al explorarlas más a fondo, revelan una fascinante intersección en el estudio de la cultura y la identidad”. Señala también que “la moda, como expresión visual y tangible de la identidad, la pertenencia y la diferenciación social, ofrece un marco único para comprender las complejidades de una sociedad” y que “la etnografía nos adentra en la vida cotidiana de las personas y busca comprender las prácticas culturales y los significados que rigen la vida de las personas” (Morales, 2023, p. 1). Finalmente, señala que “la vestimenta en el desierto de Atacama no es solo un medio para cubrirse, sino un lenguaje simbólico que revela historias de adaptación, identidad y tradición; desde las telas y trajes, desde la precariedad hasta las innovadoras soluciones para lidiar con el implacable sol, la ropa en este contexto comunica mucho

más que lo evidente”, asegurando que “la vestimenta supera con creces su mera función de cubrir el cuerpo, transformándose en un lenguaje visual que comunica afiliaciones sociales y étnicas” (Morales, 2023, p. 11).

Es muy satisfactorio para la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural publicar un libro de naturaleza exploratoria y experimental, que construye temáticas que permiten situar una reflexión crítica sobre la identidad y la vida cotidiana de poblaciones que ocuparon y ocupan un espacio geográfico singular, el desierto de Atacama, comunidades que han logrado no solo adaptarse a sus rigurosas condiciones sino también transformarlo, a través de miles de años, en lo que es ahora.

Invitamos a los lectores a internarse en este libro, pues estamos seguros de que encontrarán respuestas a muchas preguntas y también podrán formularse nuevas preguntas para las que buscar respuestas. Héctor Morales nos recuerda, al comienzo de su texto de 2023, las palabras de Coco Chanel: “Una moda que no llega a las calles no es moda”. Lo mismo podemos decir de la etnografía, de modo que, seguramente, “nos veremos en la calle”.

Daniel Quiroz

Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Linderos, 5 de febrero de 2025

REFERENCIA

Morales, Héctor (2023). Etnografías de moda en el desierto de Atacama. *Revista Chilena de Antropología*, 47, pp. 1-13.

PRÓLOGO

Fue la antropóloga estadounidense Karen Tranberg Hansen quien declaró que la antropología, luego de un sostenido descuido, le dio nueva vida al estudio del vestuario gracias a su sello holístico e interdisciplinario (2004, p. 360). Dicha aseveración se encarna en el trabajo de Héctor Morales, quien construye un relato que incorpora una variedad de sujetos históricos y contextos culturales que da cuenta de la importancia de lo visual y de lo escrito, de lo simbólico y lo material, de los hábitos de producción y consumo. Pero, sobre todo, reconoce las contradicciones propias de la moda, las tensiones entre clases sociales, las estructuras y agencias inherentes a un territorio, que nunca nadie antes había estudiado a partir de un punto de vista tan efímero, pero a la vez tan denso.

Esta obra, que se sitúa en un contexto investigativo chileno todavía disperso e incipiente en torno a la importancia histórica y contemporánea de la ropa, es un esfuerzo inédito que evidencia la relevancia de sumergirnos en nuestra historia y realidad a través del foco vestimentario, que, en palabras del autor, entrega un “marco único para comprender las complejidades de una sociedad”. En esta oportunidad, la mirada se dirige al norte de Chile durante el siglo xx, en específico, a prácticas y representaciones cotidianas nunca antes reveladas, que dan cuenta de una sofisticada narrativa sobre procesos de individuación y socialización totalmente novedosa sobre el desierto chileno. Por fin se ha dejado de omitir lo común y corriente, para construir un relato etnográfico que pone en valor el acto de vestirse y de hacer ropa en la pregunta por la identidad y la configuración del orden social. Concentrándose en la más obvia de las acciones humanas, el autor instala una necesaria innovación a la hora de enfrentarse a nuestra historia, que ojalá impulse futuras investigaciones. Porque este libro es una invitación a aferrarse a las materialidades que forman parte de la superficie y que afectan la corporalidad tanto en términos físicos como socioculturales.

Uno de los grandes aportes de esta investigación es justamente su capacidad de aunar lo social y lo material, la semiótica y lo tangible, con lo

que supera un innecesario antagonismo entre estas categorías (Küchler y Miller, 2005, p. 1). Este análisis nace de una lectura detallada de las cosas, que luego se entrelaza con su activa participación en el tejido social en cuestión. El enfoque recae en fibras, telas y cueros, a los que se accedió directamente a partir de los pocos pero suficientes testimonios patrimoniales que van quedando del ropero nortino. Cada confección, reparación, costura, corte y parche se ha constituido en la base para comprender diferentes formas de vida ya sea en el campamento salitrero, en el poblado indígena, en el baile de la Diablada o en la comunidad costera. Mediante una visión microscópica, el autor reconstruye el potencial simbólico de la ropa, por ejemplo, al detenerse en la raya del pantalón masculino, en el mameluco de mezclilla o en el calzón confeccionado en tela de saco de harina para comprender fenómenos sociales más amplios, de índole colectiva e individual.

La etnografía desarrollada en este libro viene a completar los silencios que a veces dejan los objetos, y reconoce la necesidad de recuperar los recuerdos que se delinean en torno a las prácticas vestimentarias, reconociendo que las memorias del vestuario informan un diálogo entre identidades pasadas y actuales (Slater, 2004, p. 125). A través de la memoria de varias mujeres de San Pedro de Atacama se conocen los diversos viajes que hicieron las máquinas de coser desde Argentina hacia Chile, que permitieron expandir una tecnología que revolucionó y modernizó los hábitos de manufactura y consumo en esas latitudes. Este método de entrevista incorpora a la narrativa la sensorialidad del vestir. Por ejemplo, las telas de sacos de harina son evocadas como muy suaves al tacto en oposición a las de lana, por eso, se convirtieron en la opción preferida para confeccionar sábanas y ropa interior.

No hay lugar en el mundo que se asemeje al desierto de Atacama, ni condiciones climáticas comparables a las que debieron soportar los trabajadores de la pampa (baja humedad, alta refracción solar, alta salinidad). Incluso, Morales afirma que estas “extremas oscilaciones térmicas transforman el acto de vestirse en una cuestión de vida o muerte”. En consecuencia, se instalaron algunas prácticas, vocablos y artefactos exclusivos de aquel contexto que ponen de manifiesto la experiencia pampina como

ninguna otra fuente documental. El zapato calamorro-caballo es, sin duda, uno de los objetos más fascinantes de este archivo vestimentario. En palabras del autor, este “zapato grueso y de forma grosera”¹ será expresión de cómo, en primer lugar, la ropa posibilitará la adaptación corporal a este duro contexto laboral minero y de cómo conformará una identidad obrera particular, en este caso, asociada al sistema Shanks, que se desarrolló entre 1880 y 1960.

Luego de elaborar un contundente mapa textil de carácter atacameño, esta investigación establece lazos con una red de índole global que se explica por el cosmopolitismo inherente a las mineras, de procedencia foránea, y el alto poder adquisitivo de algunas comunidades de la región. Además, en esta época de modernización industrial la moda es en sí misma un sistema que abarca múltiples zonas geográficas del mundo occidental a través de la expansión y sofisticación de los medios de comunicación. Un ejemplo de ello son los tres barcos a la semana que conectaban directamente a los habitantes de la minera El Tofo, en la localidad de Chungungo, con las mercancías más codiciadas de la ciudad de Nueva York. Se relata al forma en que ciertos modelos extranjeros, como el estilo “*flapper*”, fueron imitados activamente por las obreras más jovencitas de la mina, o el caso de los concursos de belleza, en los que las chilenas combinaron la adaptación de estéticas y tendencias occidentales con la incorporación de elementos propios. Al reconocer este tipo de tensiones entre lo local y lo global, en efecto características del desarrollo de la moda en el ámbito chileno, este libro contribuye a enriquecer el *corpus* de los estudios de moda escritos en español y de origen latinoamericano.

Esta publicación les ha dado preponderancia a objetos que hasta ahora reposaban tranquilamente tanto en clósets como en vitrinas, archivos y depósitos de variadas instituciones culturales, y los ha incorporado a un relato historiográfico indispensable sobre el desierto de Chile, haciendo presente que “sin las cosas no podríamos construir el mundo. Tampoco podríamos contar una historia” (Herrscher, 2021, p. 11). De este modo, se comprueba

¹ Según la definición de la Real Academia Española de la Lengua.

la importancia de las colecciones patrimoniales a la hora de interpretar nuestro devenir histórico. Porque, para quienes que todavía dudan, corsés, zapatos, calzones, polainas y sombreros también son patrimonio.

Emilia Müller Gubbins

Curadora Colección Textil y Vestuario

Museo Histórico Nacional

PALABRAS INICIALES

Bajo el alero del proyecto “Diseño y formas de vestir en el desierto de Atacama”, en este libro se exponen las prendas de vestir más usadas y recordadas por familiares de los antiguos pobladores, junto a nostalgias y emociones por los colores, formas, costuras y telas relacionadas con las múltiples manifestaciones de la vestimenta a lo largo del siglo xx. Nos sumergiremos en los intrincados procesos de individuación y fragmentación social contemporáneos, que facilitan la creación de un mundo industrial que conlleva beneficios pero también destrucción. Aquí se despliega la etnografía no solo como método, sino también como episteme y oficio que da cuenta de dinámicas sociales diversas sobre la identidad visual y el poder transformador de la ropa.

A primera vista, la moda y la antropología pueden parecer desconectadas, pero al explorarlas más a fondo revelan una fascinante intersección en el estudio de la cultura y la identidad. La moda, como expresión visual y tangible de la identidad, la pertenencia y la diferenciación social, ofrece un marco único para comprender las complejidades de una sociedad. Por otro lado, la etnografía nos permite comprender las prácticas culturales y los significados que rigen la vida de las personas, complementada con archivos documentales.

Este libro explora la moda a través de la etnografía, centrándose en contextos culturales específicos del desierto de Atacama durante el siglo xx. Los capítulos muestran la relevancia de la vestimenta en la diferenciación y segmentación social en sociedades mineras, indígenas y costeras. Cada apartado, que comporta trabajo de archivo y levantamiento etnográfico y le hace un guiño a la arqueología histórica, permitió sumergirse en la vida cotidiana y las prácticas culturales de los grupos investigados. La observación participante, las conversaciones y las entrevistas se convirtieron en herramientas fundamentales para captar la complejidad de los significados y la relevancia de la vestimenta a lo largo del tiempo. Los análisis se enfocan en la confección y tipo de telas utilizadas en las prendas, y describen con precisión el rol de costureras, modistas y sastres. Se examinan la vestimenta confeccionada,

sus modelos y patronajes como indicadores clave de la posición social de cada individuo y de su afiliación grupal. La revisión de archivos y fotografías familiares también proporcionó una perspectiva histórica valiosa para comprender cómo la vestimenta ha impactado en el orden social en estas comunidades.

En el vasto desierto de Atacama, marcado por la modernización impulsada por la industria minera, se despliega un escenario enigmático que nos invita a adentrarnos en un análisis profundo de las complejidades, riquezas y pobreza que se esconden detrás de las prendas que vistieron a miles de personas tanto en los enclaves mineros como en las comunidades indígenas y costeras aledañas. A través de este prisma, se revelan conexiones profundas entre la vestimenta, la moda y la vida cotidiana en esta región emblemática.

La moda, que a menudo se asocia con las pasarelas y las tendencias urbanas, se despliega aquí en un contexto único, donde los áridos paisajes y la presencia dominante de la minería han moldeado de manera intrínseca tanto la identidad de la región como las elecciones de vestuario de sus habitantes. En este vasto lienzo de pampas, quebradas, salares y costas, las prendas de vestir asumen un papel que va más allá de lo meramente estético, para actuar como testigos y agencias silenciosas del desarrollo social y económico de Atacama.

La modernización impulsada por la minería trae consigo no solo cambios en la estructura económica y la forma de vida de la población local, sino también en la manera en que las personas se visten y se relacionan con su entorno. Las ropas no solo les proporcionan protección contra las inclemencias del clima desértico, sino que también se convierten en vehículos de expresión cultural y social. A través de la elección de sus atuendos, las personas en Atacama reflejan su identidad, su posición en la sociedad y su relación con el entorno.

Las prendas de vestir se convierten en símbolos visuales de la fragmentación social moderna que caracteriza a esta región. En un territorio donde la minería ha traído consigo un crecimiento económico desigual y desafiante, la forma en que las personas se visten a menudo refleja no solo su clase social, sino también su género y su rol en la comunidad. Las diferencias en la vestimenta pueden indicar el estatus económico, junto

a la ocupación y las responsabilidades que cada individuo asume en esta sociedad en constante transformación.

En el desierto de Atacama el acto de vestirse adquiere matices más profundos durante los rituales y fiestas que marcan la vida de las comunidades y grupos locales. En estas ocasiones especiales, las prendas son más que expresiones estéticas, pues desempeñan un papel esencial en la reafirmación de la identidad cultural de la región. La moda se convierte en un lenguaje visual a través del cual se transmiten tradiciones, costumbres y valores morales arraigados en la historia de estas poblaciones del desierto (Lugones, 2008; Lurie 1994).

En última instancia, la exploración de las conexiones entre la moda y la vida cotidiana revela una narrativa pletórica y matizada que va más allá de lo superficial. Las prendas que vestimos se convierten en forma y contenido de valores éticos y estéticos, y reflejan los márgenes posibles de hombres y mujeres, de ancianos y niños, así como sus aspiraciones, vehiculizadas a través de la moda como forma de comunicar su identidad individual y grupal en un entorno que se transforma constantemente.

A medida que nos aventuramos a recorrer los diferentes rincones del desierto, nos sumergimos en un fascinante viaje que nos lleva a explorar la ubicuidad, espectralidad y alteridad que producen la moda y la vestimenta en el desierto de Atacama. Recorriendo paisajes naturales y humanos solo podemos describir estos aspectos bajo el prisma que desafía la superficialidad y la aparente frivolidad de la ropa.

Esta investigación se presenta como una ventana que nos brinda la oportunidad de explorar la vestimenta en diversas localidades y comunidades locales. Revela la regularidad en el cambio social y abarca la amplia dimensión temporal de la moda en el siglo xx. A medida que algunos ritmos se limitan a unos pocos años, otros cambios en la moda se desarrollan a lo largo de un siglo completo. La etnografía actúa como una lupa que nos permite examinar con detalle la vestimenta, roles e ideologías que impulsaron distintas épocas, teniendo en cuenta el contexto andino indígena, industrial y ambiental.

ANTROPOLOGÍA DE MODA

La vestimenta y la moda representan desafíos interesantes para la comprensión antropológica y plantean cuestionamientos en el ámbito de las ciencias sociales, dado que revelan procesos duales de individuación y formación de identidades colectivas, como destacó Simmel (1905). La perspectiva antropológica de Kroeber (1919) se centra en cómo las variaciones geométricas en la moda pueden reflejar cambios sociales. Su investigación de 1940 constituye un riguroso análisis morfológico de vestidos, en el que destaca las tendencias y los cambios en la vestimenta femenina a lo largo de tres siglos.

Por otro lado, Edward Sapir (1921) intuye que la moda es un motor de transformación y cambio social. Barthes, en 1967, equiparó la moda con un lenguaje visual que comunica mensajes y construye identidades personales y sociales. Esta idea plantea interrogantes sobre la transferencia de estas habilidades, como indicó Bourdieu (1975), y la importancia de transmitir una suerte de *maná* creativo y predictivo. Por otro lado, Hobsbawm (1998) resaltó la destreza única de los y las modistas para anticipar tendencias y prever el futuro, superando a los cientistas profesionales. Finalmente, para Lipovetsky (1987) la moda y la vestimenta en sociedades modernas exploran la constante evolución de estilos, enfocándose en la cultura del consumo y cómo la búsqueda de novedad ha impactado profundamente nuestra manera de vivir, consumir y relacionarnos con el entorno.

En 1905 Georg Simmel publicó *La filosofía de la moda*, donde explora la relación entre la moda y la sociedad, centrándose en cómo la primera refleja la dualidad entre los procesos de individuación y aprobación grupal. Simmel sostiene que la moda surge de la tensión entre el deseo humano de imitar a los demás y la necesidad de ser diferente. A través de este análisis, resalta que el estatus social que proporciona la moda les permite a las personas participar en la sociedad y expresar su individualidad. Sin embargo, al mismo tiempo, buscan diferenciarse. Así, las clases sociales adineradas utilizan la moda para destacar y diferenciarse entre sí, y, a medida que la moda se populariza, pierde su exclusividad inicial. De esta manera, la imitación social implica repetición y conformidad, pero también es cambiante y diferenciadora. Cada

grupo social busca adaptarse y destacarse a través de la moda, con lo que se crea una suerte de identidad y conexión social intergrupal.

Por otro lado, la reproducción de las relaciones de clase se ampara en las diferencias económicas y en la ulterior conformación de jerarquías sociales. Las clases altas establecen tendencias que las clases medias y bajas imitan, y estas últimas inauguran la reparación de ropa y el uso de piezas de ropa hasta que se destruyen, de modo que reutilizan camisas, abrigos o vestidos por décadas.

Estas ideas de Simmel sobre moda e identidad tienen plena vigencia para entender nuestra sociedad. La moda satisface la necesidad de individuación y ejemplifica cómo las mujeres o las personas de clase media, en épocas pasadas, empleaban la vestimenta también para contrarrestar su falta de individualidad y reconocimiento. La moda refleja la dualidad de imitar y diferenciarse, dando visibilidad y ocultando el yo interior, alineando las acciones y la apariencia con las del propio grupo. Esta posibilidad alivia la vergüenza, ya que la atención se centra entonces en aspectos externos. La moda aporta “libertad” al equilibrar la atención exterior con la identidad interior, proporcionando coherencia entre la apariencia y la personalidad. Simmel (1904, 1934) aborda cómo la moda refleja las tensiones sociales femeninas y se convierte en una herramienta para expresar la individualidad. Es a través de esta dualidad entre la imitación y la integración social como la moda crea identidad no solo individual, sino también social.

En un capítulo de su obra *Anthropologie* el lingüista Edward Sapir intuye la relevancia de la moda en la cultura, y adelanta que es un motor de cambio y transformación frente a las costumbres de sociedades conservadoras:

La moda es una costumbre que se niega. Los individuos normales desean, conscientemente o no, aflojar el control de las costumbres. No están en abierta rebelión contra ellos, sino que buscan legitimar su tendencia personal sin arriesgarse a ser notados por su indiferencia al buen gusto y los buenos modales. La moda ofrece una solución cautelosa a este sutil debate. Las desviaciones modestas en el comportamiento o la vestimenta parecen a primera vista liberar al individuo; pero los otros manifiestan la misma revuelta y todos encuentran un cómodo sentido de la aventura. La nota

personal que se esconde bajo la moda recibe al mismo tiempo un aumento de la singularidad. Dependiendo de los individuos y las clases sociales, la moda será consagrada por la sociedad o una forma nueva e ininteligible de tiranía social. Los árbitros y aventureros de la moda son los mismos que sienten muy profundamente el problema de conciliar la libertad individual y el conformismo social, la verdad implícita de la moda (1921, p. 93).

Con total claridad, este lingüista señala que la moda es frivolidad y que su condición efímera es un mecanismo de cambio que no reconoce el pasado, la ancestralidad ni el peso de las tradiciones, y que es, precisamente, esta liviandad la que permite el cambio, la libertad, la diversidad y cambiar una cosa por otra. “Las fluctuaciones de la moda dependen del clima cultural y del ideal social que la inspira. Debajo de la superficie tranquila de la cultura siempre se esconden poderosas oleadas psicológicas, cuya moda es inmediatamente un juguete” (Sapir, 1921, p. 94).

Sin duda, la moda conlleva una tensión como dispositivo de transformación. En las sociedades democráticas burguesas de principios del siglo xx la moda fue un catalizador del cambio y canalizó nuevos comportamientos, a veces tipificados como locura (Agamben, 2011).

Es fascinante cómo el antropólogo Alfred Kroeber (1919) identifica en los patrones morfológicos de la vestimenta una vía para descifrar los cambios sociales a través de las continuidades y transiciones en la morfología de las prendas de vestir. Kroeber exploró un enfoque de investigación cuantitativa para analizar estilos de vestidos de noche de mujeres occidentales desde 1844 hasta 1919. Veinte años después, en *Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis*, Kroeber, junto con Jane Richardson, amplió el rango de datos a trescientos años, desde 1631 hasta 1936, utilizando imágenes de ilustraciones, pinturas y dibujos como métodos de investigación (Kroeber y Richardson, 1940).

En el marco de este análisis, se eligió y registró la longitud total de la figura como la medida primordial. A partir de esta medida, las diferentes dimensiones se convirtieron en proporciones porcentuales, relacionadas con aspectos como la longitud de la falda o el vestido, la longitud de la cintura, la profundidad del escote, el ancho de la falda, el grosor de la cintura

y el ancho del escote. Este enfoque sugiere que fenómenos sociales predominantes, como los cambios en las artes y las fortunas, podrían representarse mediante curvas geométricas simples expresadas en las prendas de vestir. En otras palabras, estos fenómenos podrían seguir patrones predecibles y recurrentes que podrían analizarse a través de métodos matemáticos o estadísticos. Kroeber apuesta por la búsqueda de patrones predecibles y recurrentes que se asemejen a curvas geométricas simples; sin embargo, también subraya que esta idea no ha sido concluyentemente probada.

Enlazado con su época y su enfoque cientificista, Kroeber revela y anticipa la importancia de la materialidad de las formas y telas, así como la geometría empleada para cubrir la figura humana. Su pensamiento antropológico lo acerca ineludiblemente al cuerpo humano y a las materialidades que constituyen el fenómeno cultural, con lo que se distancia de la filosofía y la sociología de su época.

Este enfoque continúa siendo empleado hoy por diseñadores de moda y en estudios sobre materialidades de la vestimenta. Aunque es una aproximación a ciertas regularidades y cambios visibles, es importante reconocer que, aunque estos sean productos de los marcos interpretativos de su época, no le quitan mérito descriptivo y explicativo. Según Ingold (2000, 2011), existe una relación social, un vínculo y un conocimiento sobre la prenda en la vida de las personas.

La trayectoria morfológica de los vestidos a lo largo de tres siglos nos proporciona un método de trabajo vigente, que Barthes (1967) recoge en su estudio de patrones geométricos en moldes. Estos patrones, además, quedan plasmados en papel y permiten la reproducción tridimensional de la ropa.

La obra *El sistema de la moda* es un análisis estructural del vestido femenino que se centra en la diferencia entre el vestido-imagen y el vestido escrito, teniendo siempre presente que la moda es una imitación colectiva y social.

Los cambios de moda son regulares si se considera un tiempo histórico relativamente largo, e irregulares si se reduce ese tiempo a algunos años que preceden al momento en el que nos situamos. Regular de lejos y anárquica de cerca, parece que la moda disponga de dos duraciones:

una propiamente histórica, otra que podría llamarse memorable, porque pone en juego la memoria que una mujer puede tener de las modas que han precedido a la moda del año (1967, p. 253).

Los estudios de moda abordan el análisis del significado de la vestimenta considerándola como un inventario de símbolos. La vestimenta no tiene un significado intrínseco, sino que obtiene su significado a través de la sociedad y está codificada según reglas culturales. La moda adquiere sentido en el ámbito etnológico en la medida en que compara y relativiza valores universales y evidencia la singularidad de ciertos eventos o procesos en lugares y comunidades específicas. Más que ser una creación libre y original, la moda está limitada por estas codificaciones preexistentes, y es precisamente esta limitación la que le confiere su ubicuidad y omnipresencia.

La presencia de la moda en una oficina salitrera o en una comunidad indígena evidencia las transformaciones sociales y materiales de estos grupos, en los que nuevas tradiciones reemplazan viejas costumbres. La moda trae consigo nuevos anhelos y valores asociados a contextos estratificados. Acompañada de la diversificación de actividades, la industria minera en el desierto de Atacama no solo trae consigo la explotación, sino también una diversidad de roles. Incluye la presencia activa de las mujeres en la producción, los espacios recreativos y las rutinarias misas religiosas, así como el fútbol, el cine, la ópera y la filarmónica.

Estamos frente a la emergencia de sujetos sociales marcados por la modernidad salarial, el trabajo especializado y la compartimentación de funciones fabriles. Sin duda, la moda y la vestimenta fueron un pivote que facilitó la presencia de cuerpos a través de individualidades en cada uno de estos nuevos espacios sociales, llenos de disciplinamiento, pero también del advenimiento de libertades individuales y nuevas identidades fabriles. Aunque esto afectó directamente a los *company towns*, los grupos aledaños, tanto indígenas como costeros, especialmente en los puertos de embarque, fueron subsumidos por estas nuevas dinámicas (Montiel, 2014).

Por tanto, la investigación de la vestimenta explora sus complejos códigos y el enigma que rodea al acto de vestir.

ETNOGRAFÍAS DE MODA

La escritura etnográfica que se desprende de este trabajo abarca una gama de cualidades que dan forma al enfoque y los resultados de la investigación. Un aspecto crucial es la autoría, en el sentido de que se destaca la responsabilidad del investigador en la presentación de sus observaciones y descripciones, que detalla con precisión y ética. Se evidencia un método comparativo que permite analizar similitudes y diferencias de vestimenta de distintos grupos sociales, y que proporciona información valiosa sobre procesos de individuación específicos a través de la ropa. El oficio de la etnografía exige un conjunto de habilidades para recopilar, analizar e interpretar efectivamente las formas de vestir. La episteme, o los valores y supuestos subyacentes, guían este trabajo, e influye en el enfoque y la perspectiva del investigador. Por otro lado, el relativismo exige evaluar las prácticas culturales del vestir en contextos específicos, reconociendo además la naturaleza subjetiva de las interpretaciones (Geertz, 1992; Marcus y Cushman, 2003).

Reconocer y respetar la alteridad de las identidades sociales y étnicas fue fundamental en la investigación etnográfica, que promueve una comprensión desde la frontera cultural, donde los sentimientos de desarraigo estimulan una sensación de desconexión de su propio marco cognitivo. La empatía y el *rapport* fueron centrales en la práctica etnográfica, ya que fomentaron la capacidad de compartir las perspectivas de los demás. Establecer una buena relación fue crucial para obtener acceso a la comunidad investigada y generar confianza entre los participantes, lo que aseguró una recopilación de datos precisa y confiable.

Los capítulos sobre ubicuidad, espectralidad y alteridad muestran cómo se usaba la ropa en la vida cotidiana, en el ir y venir de las actividades diarias, para ser conocido y reconocido. Sin embargo, también surgen momentos menos familiares, de extrañeza inquietante, en que las descripciones adquieren más densidad: silencios, secretos no dichos, lo oculto, que se manifiesta en relatos de discriminación social, abuso o maltrato racista o clasista, especialmente en lo que respecta a la apariencia física y sus significados sociales. Así entendida, la etnografía ofrece una interpretación o construcción social

de la alteridad que nos acerca a la idea de una ficción de la otredad. Estos conceptos evidencian una práctica de investigación reflexiva frente a los registros sobre comportamientos casi inconscientes y discursos identitarios.

La riqueza de la información obtenida a través de diversos métodos como observaciones, observación participante, conversaciones y entrevistas se convierte en el hilo fundamental para tejer un cuadro vibrante de las formas de vestir en el siglo xx en las comunidades indígenas, salitreras y costeras de la región estudiada. Esta variedad de prácticas de investigación, que va desde la meticulosa transcripción hasta las imágenes capturadas en fotografías, audios y videos, colaboran para formar un mosaico profundo y complejo que refleja la intersección entre la vestimenta, la historia y la identidad de estas poblaciones. La observación directa es un recurso valioso que permite capturar momentos auténticos que revelan la función intrínseca de las prendas en la vida cotidiana de estas comunidades. La inmersión activa en su entorno brinda una perspectiva de primera mano que va más allá de la apariencia exterior, para explorar el contexto y la importancia simbólica de la vestimenta en la cotidianidad. Las conversaciones y entrevistas emergen como una fuente enriquecedora que da voz a aquellos que han sido participantes fundamentales en las tradiciones vestimentarias. Las palabras de los miembros de estas comunidades, cuidadosamente transcritas, arrojan luz sobre los valores, creencias y narrativas arraigadas en cada prenda. Las experiencias personales compartidas a través de estas interacciones profundizan nuestra comprensión de la relevancia de la vestimenta en sus vidas y en el tejido social.

La dimensión visual se expande a través de imágenes y registros multimediales como fotografías, audios y videos, que actúan como testimonios visuales de épocas pasadas. Estos medios permiten que las prendas cobren vida, mostrándonos su aspecto y cómo interactúan con el entorno. Estos recursos visuales, particularmente las fotografías familiares (Alvarado, 2016; Sontag, 2006), nos proporcionan una ventana hacia el recorrido histórico de las prácticas de vestimenta en estas comunidades, ofreciéndonos una conexión tangible con el pasado. En suma, este conjunto diverso de fuentes nos brinda una panorámica enriquecedora y multidimensional de las formas de vestir en las comunidades indígenas, salitreras y costeras

de la región estudiada durante el siglo xx. Los métodos utilizados para recopilar esta información funcionan como lentes que capturan no solo la apariencia física de la vestimenta, sino también las narrativas, las tradiciones y las transformaciones sociales que se entrelazan en cada prenda. En este proceso, la vestimenta emerge como un hilo conductor que conecta el pasado con el presente, dando forma a la identidad colectiva y patrimonio cultural de estas poblaciones.

DESIERTO Y VESTIMENTA

El diseñador de moda Yves Saint-Laurent (1936-2008) puede ser calificado como un etnólogo que halló inspiración en el desierto del Sahara, cautivado por sus colores y texturas. Su legado en el siglo xx fusiona moda y diversidad cultural a través de formas, telas, caídas y colores. Hendió barreras y redefinió límites en la pasarela al incluir modelos africanas. Su carrera refleja un profundo respeto a la diversidad cultural. En 1976 incorporó elementos rusos en una colección bohemia en la que utilizó materiales autóctonos para vestidos africanos. Su admiración por India y Japón lo llevó a reinterpretar prendas. La aclamada colección de otoño de 1977, “Les Chinoises”, destaca por sus estampados florales rojos, motivos de dragones y chaquetas de brocado de seda, inspiradas en la China imperial. En 1979, influenciado por Picasso, creó una chaqueta de arlequín española, explorando la vestimenta tradicional de España. Su enfoque etnológico y artístico dejó una huella indeleble en la moda.

El desierto de Atacama es un escenario de asombrosa belleza y desafíos extremos, que alberga más que solo dunas de arena, salares y paisajes áridos. Allí, las experiencias de terreno y los registros etnográficos sobre las diversas formas de vestir se erigen como un terreno fértil para el nacimiento de la escritura antropológica. Este espacio es un crisol para teorías, técnicas y metodologías que aspiran a ilustrar las complejas vidas que se entrelazan en este entorno aparentemente inhóspito (Morales, 2018).

La vestimenta en el desierto de Atacama no es solo un medio para cubrirse, sino también un lenguaje simbólico que revela historias de adaptación, identidad y tradición. Desde las telas y trajes, desde la precariedad hasta

las innovadoras soluciones para lidiar con el implacable sol, la ropa comunica mucho más que lo evidente. Las experiencias de terreno y los registros etnográficos desentrañan los hilos de significado que se tejen en cada prenda, arrojando luz sobre cómo la cultura y el entorno se entretejen en un tapiz único de supervivencia y autenticidad.

Los capítulos que componen este trabajo nos invitan a sumergirnos en un cautivador conjunto de conceptos e ideas que convergen en torno a la individuación y la pertenencia grupal, todo ello impregnado de simbolismo y significado. Desde las prendas de ropa del *company town* salitrero hasta el vestir de San Pedro de Atacama, la vestimenta se erige como un vehículo para expresar la individualidad y como un distintivo que indica la afiliación al grupo.

La vestimenta supera con creces su mera función de cubrir el cuerpo, transformándose en un lenguaje visual que comunica afiliaciones sociales y étnicas. La identidad, así como la dualidad entre la singularidad personal y la pertenencia comunitaria, resaltan con fuerza en todos los estudios, subrayando cómo la elección de prendas puede ser tanto una expresión íntima como un acto de conexión con la comunidad a la que se pertenece. La moda se convierte en un lenguaje visual que transmite mensajes profundos de inclusión y exclusión grupal (Entwistle, 2002).

El hilo conductor de estos estudios es el lenguaje simbólico arraigado en la moda. Tanto en la indumentaria de fiestas como en el guardarropa de mineros y campesinas, la moda se transforma en un complejo lenguaje de símbolos. Cada prenda y adorno lleva consigo significados que trascienden su apariencia superficial. La indumentaria se convierte en una forma de comunicación profundamente arraigada, a través de la cual se transmiten creencias, valores y tradiciones. La ropa se convierte en portadora de un conocimiento simbólico que teje conexiones invisibles entre los miembros de la comunidad y relata historias que no necesitan palabras para ser comprendidas. Las variaciones geométricas en las prendas de vestir pueden reflejar cambios sociales, mientras que el análisis morfológico de los vestidos o zapatos resalta las tendencias y sus transformaciones.

Las narrativas históricas confeccionadas en las prendas emergen con fuerza, como se evidencia en los zapatos de la oficina salitrera y los trajes de mar. El recauchaje de zapatos calamorros y cada parche en los trajes de mar

o pantalones salitreros cuentan historias de trabajo, resistencia y adaptación a lo largo del tiempo. Las prendas no solo visten cuerpos, sino que también atesoran crónicas vivas de la historia, permitiendo a los investigadores explorar las metamorfosis no solo en la moda, sino también en las estructuras sociales de grupos e individuos a través de generaciones (López, 1999).

Por último, la practicidad y funcionalidad de las prendas en la vida cotidiana emergen como otro hilo conductor. Los trajes de mar, salitreros e indígenas, o de las mujeres u hombres son diseñados para sobrevivir en entornos hostiles, y encarnan la noción de que la moda trasciende lo estético. Las prendas se adaptan a las demandas diarias y se convierten en una extensión de la experiencia humana. Esta funcionalidad no está desconectada de la expresión, sino que ambas dimensiones se entrecruzan para crear prendas que no solo hablan de estilo, sino también de contextos ambientales, laborales y sociales. En este sentido, la vestimenta se erige como una herramienta que abarca múltiples esferas de la vida.

Este trabajo es una exploración etnológica sobre el papel de los zapatos como metáfora en la memoria de la identidad pampina y la llegada de máquinas de coser y sacos de harina como los soportes que hacen posible el vestir moderno en este desierto. Se explora cómo la vestimenta, la “pinta”, representa un fetiche que articula relaciones y contribuye a reflexionar sobre los efectos del deseo mimético y la construcción social de la alteridad. Los zapatos, tal como se expone aquí, no se encuentran al margen de los intrincados códigos visuales y sociales, que solo pudieron construirse con la llegada de la moda y sus múltiples y diversos significados.

En el epicentro de esta investigación se encuentran las costureras y modistas, hábiles diseñadoras que forjan identidades a través de las telas y formas de las prendas. Desde la reparaciones y reciclaje de vestimentas de San Pedro de Atacama hasta el diseño de la indumentaria religiosa, estas diseñadoras de vestuario trascienden la mera confección de ropa. Son narradoras visuales que infunden vida a los valores y creencias de sus comunidades, convirtiendo sus habilidades técnicas en una expresión tangible de la identidad colectiva. Las modistas, auténticas artistas creativas de vestimenta, costuras e hilos, poseen una destreza única para incorporar las tendencias globales y adaptar telas y formas para vestir a sus vecinos y familia.

UBICUIDAD

La omnipresencia de la vestimenta no solo se manifiesta en la función práctica de proteger y cubrir el cuerpo, sino que también es crucial en la expresión de la identidad individual y grupal a través de la comunicación visual de formas y colores asociados a los cuerpos. Sin duda, la indumentaria se ha utilizado para transmitir mensajes sobre la afiliación a determinados grupos sociales, creencias, roles de género, estatus socioeconómico, profesiones, entre otros aspectos. Así, las vestimentas de clase pueden generar identificaciones y solidaridades dentro de un grupo específico, moldeando la conciencia colectiva sobre la posición e intereses compartidos. La ideología de clase se relaciona con las percepciones, valores y actitudes que las personas tienen sobre su posición social y la de los demás. Esta dimensión estuvo influenciada por discursos culturales, políticos o mediáticos que legitiman o cuestionan las desigualdades sociales.

Comprender la dualidad entre el cuerpo y la identidad en la ropa es esencial para analizar las dinámicas sociales y económicas. Aunque la vestimenta refleja la base material y física de la desigualdad, las modas tienen el poder de influir en la percepción de estas diferencias y en la configuración de la identidad y la conciencia colectiva en una sociedad determinada. De este modo, la ropa no solo sirve como un testimonio material de la estructura social de una época específica, sino también de cómo cada individuo decide presentarse ante los demás.

La presencia masiva de la vestimenta está ineludiblemente imbricada al Chile contemporáneo. Quizás, en ese afán, es imposible eludir el ciclo salitrero, que comienza con la incorporación al Estado chileno de las regiones de Antofagasta y Tarapacá tras la guerra del Pacífico. Fue en este periodo cuando se consolidaron formas sociales fundamentales, como el ya mencionado trabajo asalariado y la familia nuclear (Mercado, 2007; Morales, 2013).

Este fenómeno se enmarcaba en una tendencia global que apuntaba al aumento de la desigualdad entre grupos sociales y territorios. Lentamente se empezaron a establecer relaciones capitalistas, ya sea por las ventajas comparativas o por los mercaderes que imponían sus intereses de la mano

del ejército, con lo que se consolidó una división del trabajo en la que ciertos países extraían de sus tierras la materia prima que otros utilizarían para la manufactura. En este contexto, si bien América Latina salió considerablemente mejor parada que África y Asia, también vivió este proceso con sus propias particularidades, como un fuerte crecimiento poblacional y dispares ritmos de generación de empleo. Con el paso del tiempo, estos factores fueron disolviendo las relaciones de dependencia personal que caracterizaban la hacienda, para dar lugar, en el siglo xx, a una mano de obra móvil plenamente libre y asalariada (Bértola y Ocampo, 2013).

La concentración de población en el norte de Chile a fines del siglo xix se dio en un contexto de modernización nacional que insertó al país en la Revolución industrial. La minería en el Norte Grande creció gracias a la instalación de industrias, como el mineral de plata de Caracoles (1870), los cantones salitreros de la etapa Shanks desde 1880 hasta 1960, las oficinas del Ciclo Guggenheim desde 1926 hasta 2015, y el yacimiento cuprífero de Chuquicamata (1915). Los habitantes experimentaron y pusieron a prueba sus vestimentas en condiciones particularmente extremas de alta salinidad, baja humedad, altura, alta refracción solar y fluctuaciones de temperatura sobre 45 °C (mínima -10 °C y máxima 35 °C).

Irremediablemente, los ciclos salitreros fueron el resultado de la instalación de modos de vida en torno a las viviendas, la alimentación, el transporte y la vestimenta, de modo que esta última fue una expresión visual y material de los ciclos industriales. Así, la ropa de saco, las polainas, los pantalones, el zapato calamarro-caballo y los torsos desnudos se convirtieron en emblemas de identidad del obrero salitrero de Shanks. Por otro lado, cotonas, mamelucos, zapatos con punta de acero y diversas prendas adecuadas a las exigencias climáticas del desierto fueron parte del Ciclo Guggenheim desde 1926 hasta el siglo xxi (Galaz-Mandakovic, 2016, 2018; González y Godoy, 2013; Ortega, 1991; Pinto y Ortega, 1990).

Todas estas condiciones proporcionan los márgenes críticos de las materialidades textiles y de la posterior fabricación doméstica de ropa adecuada para la protección corporal. Así, nos encontramos con la ropa de trabajo, la de uso cotidiano y la ropa de festividades (Martínez, 2020). La ropa de trabajo del obrero incluye camisas, pantalones, bototos, pañuelos y sombreros,

mientras que la de actividades festivas considera vestidos, ternos y zapatos, entre otras prendas, todas diferenciadas por edad y género. En este contexto, emergen arreglos, acoplamientos o ensambles para maximizar la funcionalidad de las materialidades, el diseño y las formas de la ropa, con su correspondiente efecto en lo social y simbólico al interior de una sociedad minera en el desierto de Atacama durante el siglo xx (Morales, 2023).

La disminución del nivel de ingresos del proletariado tanto calificado como no calificado, junto con la dura respuesta de las élites ante quienes reclamaban por su situación —lo que incluso llegó al derramamiento de sangre en sucesos como la matanza de la escuela Santa María de Iquique, entre otros—, favoreció una alianza entre los llamados “sectores medios” y la clase trabajadora industrial, la que generó un antagonismo contra la clase alta. Esta situación marcaría profundamente el devenir de la sociedad chilena a mediados del siglo xx. Pese a ello, las industrias llegaron para quedarse y diversificarse en diversas explotaciones mineras, como las vinculadas al cobre y otros minerales. El estilo de vida industrial junto a ciudades portuarias y mineras consolidó un modo de producción de ciudadanos libres pero sobreexplotados (Castro, 2023; Guarello, 2023).

Los puertos marítimos y las carreteras fueron la puerta de exportación de minerales e importación de mercancías diversas. Esta entrada y salida de productos reforzó el comercio regional y modernizó la vida doméstica. A estos remotos lugares del desierto llegaron los principales adelantos, como autos, camiones, maquinaria industrial, centrales hidroeléctricas (1905) y ferrocarriles (1915). Posteriormente, a mediados del siglo xx, se normalizó y reglamentó el tráfico de mercancías mediante zonas portuarias de libre circulación, como el denominado Puerto Libre de Arica (1953) y la Zona Franca de Iquique (1975). La importación de vestimenta fue particularmente llamativa, pues proporcionó el marco material y visual de las nuevas relaciones sociales: públicas, diversificadas, especializadas y, sobre todo, segmentadas en estrictas clases sociales.

Estas transformaciones sociales se expresaron en la vida material de los grupos sociales, en nuevas formas de alimentarse, en nuevos hábitos higiénicos, recreativos, religiosos y, por supuesto, lo más evidente y visual fue la ropa. Pero esto no ocurrió en el aire, sino que fue vivido por sujetos concretos

que respiraron, comieron y, lo que nos interesa en este caso, se vistieron. Un vestón, un chaleco de lana, calzoncillos, calcetines, camisetas, camisas, botas, zapatos, un sombrero, un poncho y pañuelos vestían al obrero promedio. En días de fiesta o misa, en las oficinas salitreras las mujeres usaban vestidos, corsés, enaguas, medias y zapatos.

La vestimenta, por tanto, representa la base física y visual sobre la cual se estructura la estratificación y diferenciación social. En este contexto sociopolítico y tecnológico, se hizo plausible la expansión y globalización del capital en un orden mundial y, como mostraremos, la moda es contenido y forma de este fenómeno, ya que la vestimenta es un elemento esencial en la vida diaria y está presente en todas las labores humanas. Esta ubicuidad de la vestimenta nos permite comprender su presencia generalizada y omnipresente en la sociedad. Esta condición de la vestimenta implica su presencia en todos los campos de la vida: desde el ámbito laboral y formal hasta el vestuario informal y el uso cotidiano. Además, la moda y las tendencias influyen en la forma como las personas eligen sus prendas, que varía según las preferencias personales, los cambios sociales y las influencias de la sociedad.

ENTRE MÁQUINAS Y SACOS

En el siguiente apartado se analiza el papel de las máquinas de coser en la elaboración, reparación y reciclaje en el desierto de Atacama, junto con su conexión con la moda y los conceptos de imaginarios civilizatorios. La relativa masificación de este artefacto permitió confeccionar, reparar y crear ropa en un entorno inhóspito, donde la extensa exposición al sol, la salinidad y altas temperaturas constituyen umbrales críticos para el habitar y la sobrevivencia humana.

En las primeras décadas del siglo xx, en las oficinas salitreras la moda eduardiana², por influencia de los empresarios ingleses, se imponía incluso

² La era eduardiana surgió tras la muerte de la reina Victoria y la ascensión de su hijo Eduardo VII al trono. Se caracterizó por profundos cambios en todos los ámbitos, incluyendo la tecnología, el arte y la moda. Eduardo VII, conocido por sus dotes de *gentleman*, fue un líder de la elegancia y el buen gusto que ejerció una influencia considerable en la moda tanto masculina como femenina. Su estilo de vida lujoso y sin preocupaciones influyó la moda de la época, especialmente la femenina, durante la Belle Époque. En esa época, las clases altas adoptaron actividades de ocio como el deporte, lo que aumentó la demanda de ropa flexible.

entre los obreros. Con precisión geométrica, los sastres elaboraban moldes y patrones con telas elegidas por su caída, grosor y ductilidad propicios para el clima desértico. Por otro lado, por sus condiciones de precariedad y escasez de telas, entre los sectores trabajadores se buscaba prolongar su uso a través de sucesivas reparaciones, debido a lo cual modistas y costureras adoptaron prácticas de conservación que dejaban rastros de reparaciones, como parches en los pantalones y otras prendas (Bastías, 2023).

El acceso a la vestimenta era restringido, de manera que los individuos poseían solo dos o tres prendas a lo largo de su vida, por lo tanto, prolongar su vida útil mediante reparaciones y reutilizaciones era una estrategia común entre quienes tenían recursos limitados. Los parches y reparaciones no solo eran una necesidad económica, sino que también reflejaban un sentido de ingenio y habilidad para mantener la apariencia digna a pesar de las limitaciones. En suma, estas prácticas de reutilización y reparación fueron una forma de adaptarse a la moda y estándares de la época, incluso para aquellos que no tenían acceso constante a nuevas prendas.

Como no disponían de recursos para renovar constantemente su guardarropa, los obreros y trabajadoras se esforzaban por extender al máximo la vida útil de su vestimenta, que incluso heredaban a sus descendientes si era posible. La dificultad de acceder a nuevas prendas debido a problemas de producción o costos elevados condujo a una mentalidad de reutilización y reciclaje. Este enfoque refleja una economía circular, como describe Stahel (2019), según la cual la transformación y reutilización de las telas y prendas es fundamental para extender su ciclo de vida. Cuando una tela ya no servía como prenda, en lugar de desecharla, se le daba nuevos usos, lo que refleja no solo una necesidad, sino también una práctica arraigada en la cultura y las circunstancias socioeconómicas de la época.

Los restos materiales de telas, sombreros, cinturones, botones, e incluso el corsé, es la evidencia y testimonio físico, conservado en un gran laboratorio climático, que es el desierto de Atacama, que nos muestra un recorrido de más de cien años de diversas formas de vestir en las oficinas salitreras, que, a pesar de ser lugares de trabajo duro y condiciones difíciles, fueron también testigos de esta mentalidad de conservación y reutilización de la

vestimenta a través de recosturas y “parches”³. Esta práctica no solo respondía a una necesidad, sino que también reflejaba ingenio y cuidado ante recursos limitados. Una cotona⁴ o camisa gruesa de algodón se recicla en una sábana; esta sábana se convierte en un mantel, que luego se divide en varios paños de cocina. Estos paños se utilizan como tapones para lavaplatos y, posteriormente, se transforman en guape⁵ para limpiar autos o mesones. Finalmente, el material puede ser hilachado nuevamente y utilizado para dar volumen a un colchón durante décadas.

Un pantalón o vestido que se utilizó en promedio veinte años o más, fue reparado muchas veces con el objetivo deliberado de recomponer y reutilizar, todo con el propósito de alargar la vida útil de las telas y prendas. Las razones para la reparación no solo se deben a la carencia de recursos, sino también a un apego sentimental hacia la prenda; recuerdos positivos, la suavidad y confort de las telas, el abrigo que brindan, e incluso la nostalgia, contribuyen a una memoria táctil o háptica. La interacción entre nuestra piel y la vestimenta es crucial, ya que a través del sentido cutáneo percibimos e internalizamos características como textura, temperatura y otras cualidades físicas de las telas y costuras. Este sentido es fundamental para nuestra relación con la vestimenta, dado que nos permite experimentar y apreciar la diversidad de materiales y tejidos.

El impulso de reparación y reutilización que caracterizó a la clase trabajadora de esta época habría sido imposible sin dos elementos que transformaron la vida en el desierto: por un lado, la máquina de coser, que permitió aumentar la elaboración y reparación de ropa como nunca antes, convirtiendo ambas prácticas en oficios fundamentales en la vida de las oficinas salitreras; y, por otro, el saco de harina, que proporcionó una materia prima de fácil acceso y que facilitó estas tareas.

³ Según Aníbal Echeverría y Reyes (1934), Callapo: Parche de saco harinero, con que se guarnecen los pantalones de los trabajadores, en forma simétrica; pedazo de neumático, para remendar automóviles.

⁴ Según Aníbal Echeverría y Reyes (1934), la cotona es una camiseta sin mangas de punto.

⁵ Debido a la pujante minería de plata, se construyó un ferrocarril que iba desde Copiapó al puerto de Caldera para el envío del mineral. Los ingleses contratados para realizar esta obra les decían a los obreros chilenos “Wipe-it” (limpielo). De ahí nació el término.

Máquina de coser

La máquina de coser cambió el modo como se elaboraban las prendas de vestir, transformando la vida familiar e introduciendo un vestuario mucho más funcional para las actividades productivas. En efecto, marcó una normativización en una época de difusión de ideas de progreso y modernidad. Por primera vez, y superando los límites de la élite nacional, se expandió de manera masiva en la población un tipo de vestuario que, según el canon europeo, era considerado apropiado e higiénico, y que contaba con intrincados códigos visuales que solo fue posible construir gracias a estas nuevas tecnologías (Landgrave, 2014; Milena, 2012).

El vestir moderno y su confección mecanizada surgieron con las revoluciones industriales de los siglos XVIII y XIX, gracias a las primeras máquinas textiles industriales a vapor (1784) y al incremento generalizado de la producción de algodón y telas provenientes de la India. Tras la caída de la monarquía europea, la creciente burguesía se consolidó como la clase dominante a través de la construcción de las apariencias, en lugar de basarse en la sangre o el origen. Así lograron la distinción social, un requisito de clase que se desarrolló en paralelo a la expansión del consumo y el desarrollo capitalista en Occidente. El proletariado no estuvo ajeno, pues requirió la expansión de vestimentas funcionales y resistentes a sus labores productivas industriales.

En la Feria Mundial de París (1865) se presentó el modelo New Family, una máquina de coser de uso doméstico. Desde 1890, Singer S. A. cubrió casi la totalidad del mercado mundial de estas máquinas (Gregory, 2014), convirtiéndose en una de las marcas más vendidas. Considerada uno de los primeros electrodomésticos, esta máquina introdujo la Revolución industrial en el hogar, presagiando importantes cambios en la manufactura del vestuario (Page Fernández, 1999). En este contexto, donde ya existían sastres se masificó el uso doméstico de la máquina de coser y surgió la figura del modista “genio artístico”, cuyas creaciones determinarían el devenir de la moda. En este campo destacó Charles Worth (1825-1895), el primero en firmar las prendas con etiquetas. Además, las revistas de moda contribuyeron a masificar diversas creaciones anuales a través de catálogos de piezas de vestimenta.

La máquina de coser fue el primer bien de consumo complejo producido de forma masiva y comercializado prácticamente en todo el mundo. Sin embargo, su importancia económica y social proviene no solo de ser el primero, sino también de la pura ubicuidad de las máquinas de coser antes de 1914, previo a la Primera Guerra Mundial. Esta propagación global fue notable, pues la máquina de coser se difundió por completo no solo en las economías avanzadas, con sus ingresos per cápita relativamente altos, como los Estados Unidos, Canadá, Australia, Nueva Zelanda o la Europa occidental industrializada, sino que también se encontró con una popularidad incesante en las naciones de la periferia menos desarrollada de este núcleo industrial avanzado. En 1914, la demanda en Rusia, Italia, España y Portugal, por ejemplo, llevó a más de uno de cada cinco hogares a comprar máquinas allí (Godley, 2006). Desde 1870, Singer vendió el 90 % de todas las máquinas familiares en América, Europa, Asia, África y Australasia. Para 1913, las ventas de Singer se habían multiplicado a más de dos millones y medio de máquinas de coser por año, producción que solo fue interrumpida por las guerras mundiales.

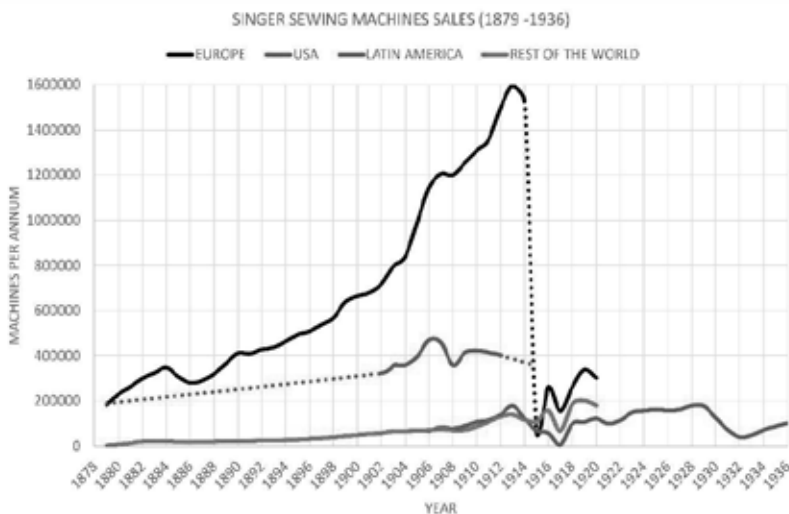


Figura 1. Ventas de máquinas de coser Singer entre 1879 y 1936. Fuente: De la Cruz Fernández (2015), Godley (2001, 2006).

Las máquinas de coser en el desierto indígena y minero

La concentración de población en el norte de Chile a fines del siglo XIX se dio en un contexto de modernización capitalista que insertó al país en la Revolución industrial, pero solo en el marco del extractivismo, que consolidó una condición de proveeduría (Galaz-Mandakovic, 2018). La minería en el actual Norte Grande fue creciendo con la instalación de grandes industrias, como el mineral de plata de Caracoles (1870), los cantones salitreros desde 1870 hasta 1960, la industria del azufre en la frontera (desde 1884) y el yacimiento cuprífero de Chuquicamata (1915). Los habitantes experimentaron y pusieron a prueba sus vestimentas en condiciones particularmente extremas de baja humedad, alta refracción solar, alta salinidad y fluctuaciones de temperatura. Todo ello contribuyó a definir los márgenes de los materiales textiles y la posterior fabricación doméstica de ropa adecuada para la protección corporal.

Las máquinas de coser llegaron a Chile, por el puerto de Valparaíso, a mediados del siglo XIX. Se trataba de una marca registrada desde 1870 por The Singer Manufacturing Company que comenzó a importar regularmente desde 1892 Burmeister & Cía. Así, “la importación nacional de máquinas de coser pasó de 1.050 dispositivos a 48.435 entre 1859 a 1883, disminuyendo su precio a un décimo de valor original” (Salazar, 1985, p. 311). La industria del vestuario se basaba en las costureras domésticas, cuyas inmediatas antecesoras eran las hilanderas o artesanas, que fueron desapareciendo a medida que aumentaba la circulación de máquinas de coser.

Entre fines del siglo XIX y gran parte del siglo XX estas máquinas llegaron al desierto de Atacama mediante la arriería y traslado de ganado desde Salta y Jujuy en Argentina hacia la costa del mar Pacífico en Chile. El viaje duraba tres meses durante los cuales se atravesaban cordones montañosos que alcanzaban los 4.200 metros sobre el nivel del mar y recorrían cerca de 700 kilómetros de desierto. Todo el horizonte ideológico y material de las salitreras se trasladó de la costa a la cordillera, donde las poblaciones indígenas emularon las formas de vestir.

Los propios obreros indígenas que retornaban a sus hogares puneños también volvían con ropa de tela industrial propia de la ciudad y *company*

town: pantalones, camisas y fajas reemplazarían a los pantalones de lana, chalecos y, a la inversa, otras prendas de vestir del mundo campesino andino aportaron a la seguridad laboral industrial protectores de pantorrilla de lana o polainas, prendas propias de las tradiciones textiles prehispánicas (Morales, Rivera y Galaz-Mandakovic, 2024). “Mi abuelo paterno era comerciante, traía ganado, pero no tanto, traía cosas para vender de Salta, máquinas de coser. Yo heredé una máquina de coser de mi abuela”, señala una señora de San Pedro de Atacama (E. S., en Muñoz, 2022, p. 61).

Por su parte, la señora M. V., de Calama, acota:

No sé en qué época entró la máquina a San Pedro, mis abuelas tenían máquinas a mano Singer y había otras marcas como alemanas, inglesas. Bueno, por lo general esas máquinas entraban por Argentina y los contrabandistas las traían a San Pedro, tampoco las vendían aquí en Chile, esas las traían de contrabando desde Argentina llegaron las primeras... la jaba consistía en un cajón cuadrado, como los palets, y cuando llegaba el vendedor de telas, llegaban con sus maletas vendiendo sus telas y zapatos, otros vendían máquinas. Y a ese vendedor se le pagaba con aves, con las gallinas, el cajón era igual que los palets y llenaba ese cajón con gallinas, también había muchos perales, y me acuerdo que también se llenaba con peras (Muñoz, 2022, p.62).

Es probable que el cierre de las oficinas salitreras en la década del 30 y 40 cambiara la dirección del comercio desde la puna hacia la costa, generando un tránsito más local al interior de la puna entre Chile, Argentina y Bolivia. Los relatos apuntan a que las máquinas de coser llegaban desde Argentina y ya no desde la costa, como a inicios del siglo xx.

Los relatos recopilados destacan que a comienzos del siglo xx tanto en Calama como en San Pedro de Atacama estos productos eran comercializados por la familia Abaroa, y que los vendían junto a otros productos textiles y de calzado. Este intercambio fue posible gracias a que San Pedro de Atacama se estableció como punto de tránsito comercial de ganado desde Argentina. Las ventas pudieron haberse enfocado en la población más pudiente, que contaba con los recursos necesarios.

Debido al amplio alcance de adquisición a pesar de su alto coste en el mercado regular, parece haber existido un alto flujo de máquinas de coser domésticas en San Pedro de Atacama, que se observaba en todas las estratificaciones sociales del oasis. Así se refleja en el siguiente comentario: “Tengo mi máquina, comprándola, no sé cómo pagaría mi mamá, ella compró y me dio” (M. V., en Muñoz, 2022). Una posible explicación podría ser el contrabando desde Argentina, que abarataría su coste debido a la evasión de impuestos y al traslado, ya que las máquinas las llevaban comerciantes y arrieros que atravesaban cotidianamente la cordillera. “Por lo general, esas máquinas entraban por Argentina y los contrabandistas las traían a San Pedro; tampoco las vendían aquí en Chile, esas las traían de contrabando desde Argentina, llegaron las primeras” (M. V., en Muñoz, 2022).

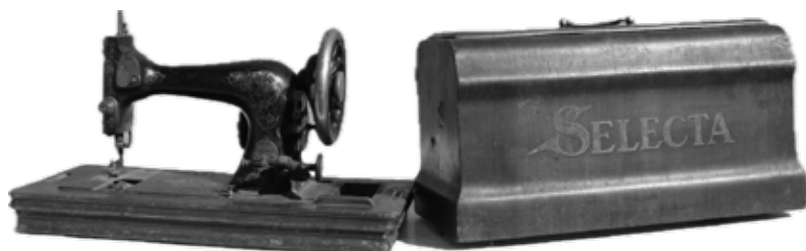


Figura 2. Máquina de coser de marca Selecta. Fuente: Elaboración propia.

La máquina de coser llegó a Chile en una caja de madera trayendo consigo complejos mecanismos, como engranajes, discos, tensores, correas, agujas, prensas, poleas, en la oscuridad absoluta de su envoltura metálica, que esconde siglos de desarrollo mecánico de piezas, acoples y fuerzas multiplicadas en un hermético contenedor que protegía los dedos de las nuevas y masivas costureras y sastres. Prontamente, se comercializaron en las oficinas salitreras del norte de Chile gracias al relativo alto poder adquisitivo de las poblaciones mineras y al novedoso uso doméstico que se le daba para confeccionar y reparar vestimentas. Hacia 1914, en la ciudad de Antofagasta se contabilizan treinta y seis sastrerías: doce eran bolivianas, ocho chilenas, cinco peruanas, dos francesas, cinco italianas, dos austrohúngaras y dos españolas (Bertini, 1914).

Las máquinas eran de metal con engranajes y tenían una manivela que aumentaba la fuerza manual de las puntadas. Una de las máquinas con más desarrollo internacional fue la creada por el estadounidense Isaac Merritt Singer en 1851. Debido a la circulación comercial capitalista, se asentaron sedes de esta fábrica en todo el mundo y se permitía pagar en cuotas, lo cual contribuyó a su masificación. Estas máquinas de coser se diferenciaron de la competencia por ser confiables, de gran durabilidad y sencillas de usar, y por acelerar los procesos de elaboración de ropa gracias a que daba novecientas puntadas por minuto (Milena, 2012).

En 1881, en Antofagasta, a través del diario *El Industrial*, el almacén Meza i Chappuzeau anunciaba la venta de “Máquinas de coser vencedora de pie i de mano” (21 de diciembre de 1881, p. 1).

También se activó un mercado de repuestos. Así lo anunciaba el almacén Llave Colorada en *El Industrial*: “Compongo como siempre máquinas de coser (...) repuestos, aceite i agujas para las misma” (21 de agosto de 1897, p. 4).



Figura 3. Anuncios en periódicos y revistas. b) Empresa de máquinas de coser Singer en Tocopilla (*La Correspondencia*, 1920c, p. 1). c) Sastrería Prosperidad: “Cuenta con excelentes trabajadores de Bolivia” (*La Correspondencia*, 1920a, p. 4). d) Sastrería La Americana (*La Cosa*, 1954). e) Sastrería La Mina de Oro (*La Correspondencia*, 1920b, p. 4).



Figura 4. Máquina de coser estilo Atlas D, Inglaterra, San Pedro de Atacama (s. f.). Fuente: Muñoz (2022).



Figura 5. Máquina de coser Singer modelo 15K, EE.UU., San Pedro de Atacama (1930). Fuente: Muñoz (2022).

En la zona cordillerana de la puna atacameña, la venta de máquinas de coser domésticas se extendió a lo largo del siglo xx. Esta afirmación encuentra respaldo en la gran cantidad de máquinas encontradas en la región, las cuales provienen de diversas partes del mundo y representan una variedad de marcas. Es importante resaltar el impacto positivo de estas máquinas en el desarrollo tanto de hombres como de mujeres de diferentes estratos sociales, dado que contribuyeron significativamente a mejorar las habilidades y la productividad en la confección de prendas, lo que permitió instalar nuevos negocios en torno a las telas en la región.



Figura 6. Máquina de coser Husqvarna, Suecia, propiedad de Emilia Ramos, Calama (s. f.). Fuente: Muñoz (2022).

En San Pedro de Atacama, la introducción de las máquinas de coser no solo representó un avance en el ámbito personal, sino también en el comercial. Estos aparatos fueron cruciales para mejorar la calidad de vida del mundo rural, ya que aumentaron la disponibilidad de prendas de vestir. Anteriormente,

el acceso a la ropa era limitado y en general las personas tenían apenas dos conjuntos: uno para el trabajo y otro para ocasiones especiales. La llegada de las máquinas de coser aceleró y volvió más eficiente la producción de prendas, lo que significó un aumento en la cantidad y diversidad de indumentarias disponibles para la comunidad. Así, las máquinas de coser no solo fueron herramientas de costura, sino que también desempeñaron un papel social al facilitar el acceso a una variedad más amplia de prendas de vestir de manera rápida y sencilla.

¡ATENCIÓN!

¡NUEVO SIGLO!

LOS GRANDES ALMACENES

Almacen del ANCLA y Almacen

=X-MINERO=X=

Acaban de recibir un nuevo y magnífico surtido de mercaderías para ¡Pascua y Año Nuevo!

Casimires
Géneros de lana
Id. de algodón
Percalles
Satines
Calzado

Ropa hecha, inmenso surtido. También se recibieron Catres, Máquinas de coser Romanas, Cocinas económicas, Porcelana y lozas, surtidas, Cristalería, Objetos para regalos de Pascua y Año Nuevo, Juguetes etc. etc.

PARA HOTELES Y CANTINAS

Enorme surtido de licores finos y ordinarios de todos precios y clases.
Los grandes almacenes **ALMACEN DEL ANCLA Y ALMACEN MINERO**, tendrán constantemente maderas del país y extranjeras de todas clases.

También frutos del país de todas clases.

—VENTAS POR MAYOR Y MENOR—

TOMÁS LUKSIC

Figura 7. Publicidad de venta de textiles, zapatos, máquinas de coser domésticas y otros. Familia Luksic, Calama (1900). Fuente: *El Comercio de Calama*.

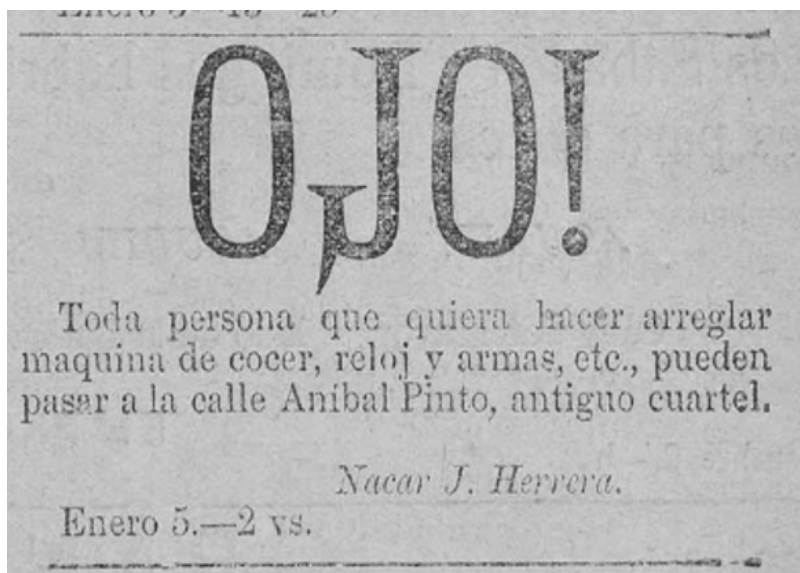


Figura 8. Publicidad de reparación de máquinas de coser domésticas, Calama (1899). Fuente: *El Comercio de Calama*.

Las máquinas de coser también dinamizaron una migración especializada asociada a este dispositivo, como se observa en el siguiente anuncio: “Modista recién llegada de Valparaíso. Habiéndome establecido en este puerto, tengo el honor de ofrecer a las señoras i señoritas antofagastinas mis servicios en la confección de trajes. Corte esmerado, conforme a los últimos modelos. Puntualidad i precios módicos. Cristina Rosales” (*El Industrial*, Antofagasta, 4 de enero de 1901, p. 1).

En 1905, en el mismo diario, el comerciante Santiago Imrie comenta: “Hace más de un año que dejé de ser agente de la máquina de coser Singer que fué introducida por mí en esta provincia i en Bolivia, pero ya que es anticuado, he tomado la agencia de la más moderna i famosa máquina de coser Eldredge, la cual he hecho tanta competencia a la Singer en los Estados Unidos (...) Tengo un buen surtido i las vendo a precios tan baratos como la antigua” (5 de julio de 1905, p. 1).

Ventajas de la Máquina de Coser “LA LEGITIMA”

Mejoras notables

Todo el mecanismo es atornillado y carece por completo de remaches. Ajuste exacto y material de acero inglés de primer orden.

Pie de nivelación

Nuestras máquinas á pedal poseen pie de nivelación que permite dejar firme la máquina en cualquier terreno.

Retroceso

Cosen para adelante y para atrás, mediante un ingenioso y sencillo mecanismo.

Para rematar la costura no hay necesidad de volver el género.

Bordados

y Deshilados

Todas nuestras máquinas efectúan este hermoso trabajo que se enseña gratuitamente.

Notable!

Acabamos de recibir nuestra nueva y maravillosa máquina de coser “La Legítima” Núm 14, que no necesita pieza alguna para bordar, zurcir, ojalar, deshilar, pegar botones, etc. y sólo mediante un pequeño botón se prepara instantáneamente para coser ó bordar, deshilar ó aparar. Es esta la última palabra en máquinas de coser y á su fábrica

correspondió un Gran Premio de Honor en la Exposición Internacional de Bruselas de 1910.

Porta bobina

Téngase muy en cuenta la forma en que va ajustado el carro, pues además de los tornillos que lo sostienen, tiene pasadores que lo sujetan. Sólo en la práctica puede apreciarse esta gran ventaja.

Costura

Nuestras máquinas cosen toda clase de costuras: seda, géneros y cueros sin necesidad de preparación especial.

Suavidad

y Ligereza

Ambas cualidades llegan á la perfección más exigente.

Solidez

La perfecta construcción y la calidad insuperable de los materiales, hacen que sólo después de muchos años de uso pueda comprobarse su duración.

Garantía

Todas nuestras máquinas son garantizadas indefinidamente y respondemos de su correcto funcionamiento.

Ventas

Se venden al contado y á plazo.



Unico Importador

LEOPOLDO FALCONI

San Diego número 185
Estado esquina Agustinas
Delicias número 3083

Figura 9. Publicidad de la máquina de coser La Legítima. Fuente: Zig-Zag (1912).

Costureras, modistas y sastres

Es esencial distinguir los diferentes oficios asociados a la confección de prendas. Los sastres eran tradicionalmente hombres empresarios que se asentaron en ciudades como Antofagasta, y su función era elaborar prendas de vestir a medida con telas adecuadas a cada traje, en un establecimiento comercial para hombres y mujeres acomodadas. Eran conocedores de diferentes tipos de confecciones, cortes y costura de las telas, como también de las modas, y se caracterizaban por confeccionar ropa exclusiva en lo que respecta a su diseño, medida y materialidad. Por otro lado, las modistas, que se ubicaban de preferencia en los campamentos mineros, creaban o imitaban diseños estándar de moda y prendas de vestir para mujeres. En alguna institución educativa aprendían sobre costura, patrones y combinaciones, que debían estar en armonía con los bolsos, zapatos, joyas y sombreros de la época. Por último, las costureras, principalmente mujeres, estaban predominantemente presentes en los pueblos andinos de Atacama, y cubrían las necesidades de la familia y la comunidad de reparar y adaptar las prendas de tela de saco de algodón.

La máquina de coser doméstica fue imprescindible, pues aseguraba la rápida confección y reparación de prendas de vestuario según el canon vestimentario dominante. En definitiva, permitía a sus poseedoras acceder a ese “apropiado” universo del vestir de tinte cosmopolita y participar activamente del inestable devenir de la moda occidental. En los sectores sociales populares su introducción, principalmente entre las costureras, tuvo efectos contradictorios. Por un lado, permitió a las mujeres de clase baja proveer a sus familias y lograr cierta independencia económica. Por el otro, el trabajo mecanizado del vestuario significó el inicio de una explotación laboral femenina sin precedentes. Se generalizó el oficio de “costurera casera” que cosía ropa para sí misma y otras familias. A menudo remendaban una costura rasgada o reemplazaban un botón perdido, además de hacer pespuntos, sobrehilados e hilvanes, pinzas y dobladillos de vestidos, pantalones y camisas. También confeccionaban artículos para la casa, tales como cortinas, ropa de cama, tapicería y mantelería, recibían costuras por encargo y elaboraban prendas con el material que se les entregaba,

utilizando para ello máquinas de coser propias y utensilios de coser de diferentes tipos conforme a los procesos de confección. Además, hacían prendas a mano y se encargaban de la mantención y lubricación de las máquinas de coser.

Si bien este oficio se concentraba en las mujeres, también había hombres, según nuestra etnografía. Las costureras se encargaban de confeccionar, reparar y diseñar a domicilio ropa a pedido de un cliente o según el requerimiento de las grandes casas comerciales. “La máquina de coser, que fue una vez promocionada como la tecnología que aliviaría la carga de trabajo de las mujeres y les daría una fuente de ingreso independiente, había llegado a ser el instrumento de su propia esclavitud en la fábrica y en el taller” (Hutchinson, 2014, p. 110).

Mientras que el oficio de costurera era considerado una labor menor, el de modista era claramente reconocido en las salitreras, puesto que compraban las telas, realizaban los moldes de cartón, cortaban las piezas e incluso contratan personal asistente. González rescata una narración de la señora Arroyo Luza, natural de Pica:

Le cosía a los ingenieros, le cosía a la familia del doctor, para los dueños de almacén, cosía relindo. Tenía que buscar niñas para que me ayudaran, mucho cosía, tenía tres, cuatro niñas. No ve que yo tenía que atender mi casa, tenía guaguas, y tenía que tener quien me ayude, no podía sola. Trabajé mucho, y me fue muy bien. Con moda que yo trabajé eduqué a mis hijos. [Para la crisis del 30] sufrimos un poco. Cosía, pero había que coser demasiado barato porque no había trabajo, la gente no podía mandar a coser, pagaban bien poco. Yo cosía nomás con tal de ganar unos pesos. Estuve en Iquique un tiempo que nos tocó la crisis (González, 2002, p. 203).

Por lo general, en las oficinas salitreras la modista era la persona que diseñaba y confeccionaba prendas de vestir femeninas, como vestidos, blusas, abrigos, sombreros, etc. Por otro lado, los modistos confeccionaban exclusivamente ropa de hombre, como paletós o vestones, pantalones y camisas. El proceso de creación se iniciaba eligiendo el material y luego se concretaban

los detalles referidos a formas, colores, texturas, acabados, etc. Se tomaban las medidas del cuerpo para establecer las dimensiones de las prendas y se desarrollaba la moldería, el corte de la tela, el prototipo de la prenda y las terminaciones del diseño.

Paralelamente, en Antofagasta había una serie de sastrerías a cargo, en general, de un empresario que creaba prendas de vestir principalmente masculinas, como vestones y pantalones a medida, y que diseñaba exclusivamente de acuerdo con las medidas y preferencias de cada cliente, sin hacer un uso normalizado de una numeración preexistente. También ajustaba prendas hechas por fábricas de ropa, pero que por la normalización de tallas y las diferencias de los cuerpos no les quedaban a los usuarios, que por ello requerían los servicios del profesional del corte y costura.

Los archivos de prontuarios bolivianos del Archivo Histórico de la Universidad Católica del Norte registra que 253 bolivianos migraron hacia Atacama entre 1879-1946 y que se presentaron como sastres en la aduana de Ollagüe, desde donde se distribuyeron en el desierto en más de 87 poblados (Galaz-Mandakovic y Garcés, 2021). Gran parte de ellos provenía de Cochabamba, una urbe caracterizada por ser centro distribuidor de fajas, pantalones, además de zapatos “calamorro” (cuero), etc., para los campamentos mineros de Bolivia y Chile.

La difusión de la máquina de coser también impactó tempranamente en las escuelas, que se articularon con el desarrollo económico industrial de la zona norte de Chile. En 1900 surgieron liceos de niñas en Iquique, y en Antofagasta en 1905, con el propósito de impartir enseñanza a señoritas de primer y segundo año de humanidades, incluyendo el curso de Educación Doméstica, que enseñaba costura, corte y confección, para lo cual los centros educacionales adquirieron máquinas de coser. Paralelamente se crearon talleres y se contrató a profesoras especializadas (Vicuña, 2012).

Dentro del concepto de mujer doméstica desarrollado en las escuelas durante las primeras décadas del siglo xx, la malla curricular refleja el importante rol de los talleres de manualidades, de labores femeninas, artes aplicadas y economía doméstica. En la década de 1930 y 1940, el énfasis puesto en estos ramos era vigoroso. Según el archivo, “en el 6° año, se inició, con muy buen resultado, el curso de bordado a máquina

respondiendo al anhelo que persigue esta Dirección de habilitar a las alumnas para la lucha por la vida”⁶.



Figura 10. Taller de costura del Liceo de Niñas de Iquique, 1929. Liga de estudiantes pobres. Fuente: <https://decuatroaseisdiario.wordpress.com>

Para los planteles femeninos, implementar estos talleres era una labor titánica, cara, onerosa y dificultosa, por lo cual realizaban colectas y solicitudes a vecinos altruistas. Por citar un ejemplo aleatorio: “Se debe hacer presente que tanto en el taller de Economía Doméstica las dos máquinas Singer, usadas también en el Taller de Costura, son de origen estrictamente particulares, útiles y los muebles se han adquirido con el esfuerzo de maestras y vecinos de buena voluntad”⁷.

⁶ Archivo Escuela Superior de Niñas N.º 2 de Tocopilla, Acta s/n. Firma: E. Del Lago, 12 de abril de 1942.

⁷ Id.

Las máquinas de coser eran parte de un parámetro técnico global que resultó del avance tecnológico en poleas, ruedas, palancas, frenos y las innovaciones en los catálogos de diseño de ropa. Por lo tanto, desde el punto de vista técnico, no había conocimientos, herramientas o procedimientos técnicos locales, sino una forma universal de confeccionar ropa o de usar las máquinas de coser. Sin embargo, queda oculta la enorme cantidad de adaptaciones y ajustes a los conocimientos tradicionales y las nuevas tecnologías que afectaron y alteraron la producción de prendas de vestir en el nivel local.

Podemos citar algunos ejemplos: la reutilización de telas para otros fines, como sacos de harina transformados en camisas, sábanas o manteles. Cuando las costureras reparaban sus máquinas se convertían en mecánicas que, con ingenio, desafiaban a vendedores y distribuidores de marcas y repuestos. Simultáneamente, los estilos de camisas, blusas y pantalones explotaron en formas, dimensiones y materiales que subvirtieron el orden oficial y normativo de los catálogos y la moda, lo que multiplicó los usos y combinaciones que hicieron posible vivir en condiciones ambientales específicas.

Al masificarse la producción y el uso de la indumentaria, la máquina de coser doméstica consolidó importantes distinciones de género y clase, de modo que la vestimenta y el vestido fueron elementos de integración, diferenciación y movilidad social en el desierto de Atacama. Aunque en el mundo industrial minero e indígena están presentes tanto la funcionalidad como el estatus que otorgan estas nuevas prendas, no es menor el efecto diferenciador individual de las diversas combinaciones de prendas de vestir en contextos festivos, cotidianos y laborales.

La aparición y distribución de la máquina de coser, su precio y su uso generalizado son ejemplos y demostraciones de la pujante expansión capitalista global impulsada por el progreso tecnológico y la comunicación. Esta máquina, que permite copiar, imitar y adaptar las modas extranjeras al sur del mundo, atrajo a modistas, sastres y costureras a Atacama, donde comerciaban telas, y confeccionaban y promovían la publicidad del glamour de los cortes, la sastrería y las colecciones. En suma, este artefacto facilitó la masificación de las prendas manufacturadas, lo que afectó la vida social regional.

La vestimenta de saco de harina

Las telas provenientes de los sacos de harina, azúcar o café en desuso cobraban nueva vida (primero zurcidas a mano y luego con máquinas de coser) en forma de delantales, sábanas, manteles, almohadas, cortinas, pantalones, vestidos, camisas, pañales para bebé e incluso ropa interior, todo decorado con el “sello” y procedencia industrial impreso en las prendas de ropa. La incorporación de la tela de algodón de los sacos de carga encontró rápidamente uso en la vida doméstica de las familias no solo populares, sino también de clase media del siglo xx, quienes hallaron en los sacos arrumados y sin utilidad un material más que apropiado para reemplazar la tradicional ropa de lana (Morales, 2022).

La historia del saco en Chile se remonta a 1823, cuando se reguló el peso máximo de carga en 80, 86 y más kilos, dependiendo de la modalidad y sector de la producción. Hacia 1860 había tres fábricas de sacos de cáñamo, las que daban abasto para contener las hasta ese tiempo exiguas cosechas agrícolas del campo, sobre todo en La Araucanía, que a fines del siglo xix pasó a ser conocida como el granero de Chile por sus fértiles campos trigueros. Bajo el gobierno de Manuel Bulnes en 1843 el Congreso Nacional aprobó la Ley de Pesos y Medidas, en la que se adoptó como medidas de longitud la vara, la cuadra y la legua. Para las superficies se reglamentaron la pulgada, la vara y la cuadra cuadradas (anteriormente la cuadra no tenía una medida fija). En tanto, para los volúmenes se reglamentaron la pulgada, el pie y la vara cúbicas. El mismo texto legal agregaba como medidas de líquidos la arroba, las cuartas de arroba y los cuartillos. El peso fijaba como medida el quintal, equivalente a 3.674 pulgadas cúbicas de agua pura (cien kilos)⁸.

⁸ Para estos efectos el quintal se dividía en cuatro partes iguales llamadas arrobas. La “arroba” se estableció en veinticinco libras; la libra, en dieciséis onzas; la onza, en dieciséis adarmes; el adarme, en tres tomines, y el tomin, en doce granos (Anguita y Quesney, 1902). En 1848 se dictó una nueva Ley de Pesos y Medidas, que, en lo que nos compete, dice: “Pesos.- Art. 8.- La unidad de medida para las cosas que se compran y venden al peso será el kilogramos, que es el peso de un decímetro cúbico de agua destilada, pesada en el vacío y a la temperatura de 4° del termómetro, centígrado sobre cero (Ley del sistema Métrico Decimal 1864). Art. 9.- El kilogramo se dividirá en: 10 hectogramos; 100 decagramos; 1.000 gramos; 10.000 decigramos; 100.000 centigramos; 1.000.000 de miligramos”. Se usará además el quintal métrico, igual a 100 kilogramos.

Nuevamente, el temido quintal métrico de cien kilos, la evolución de una reglamentación estatal que estandariza el quintal como medida, puso en los hombros de los cargadores portuarios el conocido quintal o saco⁹. El artículo único de la Ley 3.915 del 1 de marzo de 1923 establece: “El peso de los sacos que contengan cualquiera clase de productos, destinados al carguío por fuerza del hombre, no podrá exceder de ochenta kilogramos”.

Por otro lado, en un artículo sobre la India publicado por la revista *Pacífico Magazine* en 1913, se muestra la importancia de los sacos de salitre a principios del siglo xx: “En el último año, es decir, en 1912, solamente, aumentó la importación a Chile en 10.000 sacos, debido a mayor demanda para la producción de minerales y también de salitre” (p. 670). En la Tabla 1 se destacan las cantidades de importaciones desde Calcuta, India.

TABLA 1. IMPORTACIONES DESDE CALCUTA, 1907-1912

	1907-1908	1908-1909	1909-1910	1910-1911	1911-1912
Sacos	27.224,800	22.942,600	41.008,643	41.192,700	32.332,690
Yardas de tela	1.346,750	380.000	1.058,700	1.184,200	508.000

Fuente: *Pacífico Magazine*.

El volumen de las importaciones desde la India refleja la magnitud de carga en 1912: más de 32 millones de sacos de yute de cáñamo vegetal. Como se observa, Chile fue el mayor importador de sacos de yuto elaborado de la India y pagaba a los intermediarios grandes sumas de dinero porque carecía de una industria nacional como sí la tenían Argentina y EE.UU. Dada la magnitud de la actividad minera salitrera, la revista *Pacífico Magazine* planteó

⁹ Posteriormente, la Organización Internacional del Trabajo, hacia 1967, estableció el Convenio 127 que regula detalladamente las condiciones de carga humana diferenciando a los trabajadores en hombres, mujeres, mayores o menores de 18 años de edad, aplicando los criterios ya ampliamente desarrollados sobre salud ocupacional y enfermedades profesionales. Aparte de estas disquisiciones, estableció la norma general de peso máximo de carga en 55 kilos, siendo este guarismo una referencia técnica o un límite máximo al que se comprometen los países suscriptores del Convenio.

la idea de generar industrias chilenas de sacos y solo exportar las telas de yuto. Sin duda, el alto poder adquisitivo de las oficinas salitreras elevó el consumo de diversas mercancías, como alimento y ropa, entre muchas otras propias de la vida en los enclaves mineros a fines del siglo xix e inicios del xx.

En la década de 1920, confeccionar ropa con sacos de algodón no era una actividad nueva, sino que las costureras, conscientes del presupuesto, ya reutilizaban sus sacos de muselina y lona. En los años 30, cuando la ropa era escasa producto de la Primera Guerra Mundial, la mayoría de las familias vivían precariamente, por lo que el saco de harina o azúcar fue una ayuda al vestir, y era la única tela accesible para la fabricación de ropa para quienes no podían acceder a telas o prendas nuevas. El saco de algodón puro era un material de buena calidad, duradero y con una resistencia óptima para ser reciclado como ropa. Además, era fácil de conseguir en almacenes de harina o en panaderías.

Durante el siglo xx las familias pobres y de clase media baja utilizaban el saco de harina comúnmente. Su calidad y durabilidad, como la fabricación doméstica por parte de la madre o tía, generó ciertos sentimientos de cariño o aprecio hacia la ropa, a lo que se suma que se usaban por décadas. Por ello, la tela de saco no se limitaba a los hogares de bajos ingresos, sino que el ahorro se consideraba un arte valioso incluso en las familias de clase media. Incluso, se convirtió en una necesidad durante la Gran Depresión y se consideró patriótico durante la Segunda Guerra Mundial. Según una estimación de 1942, tres millones de mujeres y niños de todos los niveles de ingresos vestían prendas recicladas de sacos de alimentación¹⁰.

¹⁰ En octubre de 1924, el señor Bales, de Missouri, presentó una patente para que los sacos de algodón tuvieran patrones interesantes y fueran de un tamaño adecuado, de modo que pudieran usarse como ropa. Específicamente, la patente se asignó a George P. Plant Milling Co. en St. Louis para su nueva línea de harina Gingham. La línea se dividió en las marcas Gingham Girl, Mother Gingham, Baby Gingham y Gingham Queen. Los ejecutivos de Plant Milling la consideraron una excelente oportunidad de marketing, dado que las personas verían el patrón Gingham y sabrían instantáneamente que era de su empresa. Como los sacos se crearon pensando en la ropa, la patente de Bales señaló que las marcas en el paquete, como el nombre de la marca, desaparecerían para que la tela pudiera transformarse en ropa. Otros molinos se dieron cuenta de la táctica y luego comenzaron a desarrollar sus propios envases de moda (OIT, Convenio 1967).



Figura 11. Carga de sacos de harina, 1930. Fuente: littlethings.com.



Figura 12. Publicidad sobre reciclaje, 1930. Fuente: littlethings.com.



Figura 13. Sacos de harina estampados, 1930. Fuente: littlethings.com.

Según datos de 2022 del portal estadounidense *Little Things*, la demanda de sacos fue amplia, y los diseños comerciales procuraban ser versátiles y atraer al mayor público posible. Por esta razón, no sorprende que con el paso del tiempo algunos de estos diseños se convirtieran en clásicos de la “moda de consumo”.

Los sacos venían con tutoriales para convertirlos en artículos de todo tipo. Una de las claves del éxito de estos modelos, según los expertos, radicaba en los colores de las telas, que permitían transformar dicho material.

Sin embargo, en 1939, durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el algodón comenzó a utilizarse en los uniformes de los soldados, la sociedad pareció dispuesta a sacrificar su marginal y creativa industria textil por apoyar a las tropas.



Figura 14. Integrantes de una familia de obreros de la industria de hierro El Tofo, 1956. Fuente: Vilches (2022).

Paralelamente, en la década del 50 el norte industrial de Chile recibía la influencia del norte global:

Después, más adelante, cuando se empezó a trabajar en Chuquicamata, con la quincena y el adelanto, empezó a entrar la harina americana, la harina chilena, la gente ocupaba las telas de los sacos, porque la harina venía sacada en tela, entonces la gente juntaba, porque nadie compraba por kilo, todos compraban por sacos de harina para la familia, se terminaba eso, compraban otra, entonces esos sacos los iban abriendo y confeccionaban sábanas, mayor parte se confeccionaba camisas para los hombres, eran blancas o bien las señoras las teñían de color azul o café, colores grises (M. V., Calama, en Muñoz, 2022).

La señora L.G., de Calama, también menciona la importancia de las telas de saco reutilizadas en diversas prendas de vestir:

Antes de casarme, yo era lola de 17 años, yo me hice mis primeros vestidos, ya más moderno con moldes de Burda, porque mi hermana compraba los Burda, ya que ella sí había hecho un curso... Con los sacos se hacía ropa, mi mamita nos hacía pijamas, a mis hermanos les hacía como pantaloncitos largos y ella hacía para que se pusieran como tipo calzoncillo, pantalones para que se abrigaran, hacían como tipo bombachas y a mí también po me hacía, así como camisetas, pijamas, así como pantalón y blusón para pijama con la maquinita... salir con esas ropas de saco era mal visto, yo me acuerdo de niña que no usábamos así como para salir a la calle, era para la casa, como más que nada de pijama, de camisetas para ponerme debajo de una blusa o un polerón para que me abrigara... La gente, toda mayormente hacía de eso, los que no podían comprar tela de Crea, que era para hacer sábanas, se hacía sábanas de saquito (Muñoz, 2022).

La señora E.R., de Calama, lo confirma: “Las bolsas de harina se usaban para sábanas, también para almohadas cuando son lisitas, algunas son limpiecitas, no tienen letras, no son escritas, hacían funda. También enaguas, sí, pa dentro, para ponerse de lujo no, desde el cuello le hacían enaguas hasta abajo” (Muñoz, 2022).

Para la población nortina tanto minera como indígena se confeccionaba ropa con tela de saco de harina. Se destaca su uso cotidiano para la elaboración

de ropa de cama, como sábanas, almohadas y fundas; y para ropa de uso personal, como enaguas, calzoncillos, pijamas y camisas.

En estos fragmentos se aprecia que se usaban prendas de menor calidad debido a la falta de recursos, mientras que también se insinúa una asociación entre lujo y riqueza. La referencia a la tela Crea, utilizada para hacer sábanas, pero de acceso limitado, destaca la necesidad de recurrir a alternativas más económicas, como la tela de saco de harina. La confección de estas prendas se adaptaba a las circunstancias, y se adquirieron conocimientos y tecnología para ello.

La señora E. S., de San Pedro de Atacama, agrega que se usaba mucho la tela del saco para diversas prendas de vestir, sábanas o manteles:

Mi hermana sí po, ella cose muy lindo, pero ya está cansada, ella nos arregla, nos hacía la ropa. Cansa coser, pero le gusta, tiene su máquina moderna eléctrica. Sí había máquinas de coser, había que hacer la ropa, hoy en día nada hacemos, todo se compra, todo viene de China... los sacos de harina igual po, se hacían manteles, sábanas, las hacían hervir para que salgan las letras, eran buenos, no como los que llegan ahora, ahora son como sintéticos... se desocupaba el saco y eran bonitos, y qué se iban a botar si era buena tela, toda la gente usaba, la gente que tenía plata igual lo hacía, sí, eso había, se ocupaba la máquina a mano (Muñoz, 2022).

La reutilización de telas, especialmente del saco de harina, era una práctica común en todos los estratos sociales. Incluso los más acomodados usaban este textil principalmente para la confección de ropa de cama y decorativa. En contraste, los grupos obreros e indígenas lo empleaban sobre todo para elaborar prendas de vestir.

La ropa le usábamos unas blusitas de saco harinero, le teñíamos con anilina y había un género que se llamaba “tucuyo”, había otro género que se llamaba... nos hacíamos falditas para ponernos, y mi mamá hacía camisas para su marido de saco harinero, sombrero le ponía, llegaba a estar grasiento [ríe]. Así era po, allí se trabajaba más la siembra, había pura siembra casi, mi abuelito tenía terrenos y él sembraba, cosechaba el maíz,

la palomita, la pisangalla, que le decimos nosotros, plantación de tuna, sembraba maíz y choclo. Se llevaba el abono a los cerros, antes llovía mucho, había mucha llama y cordero, había mucho burro que cargaban el guano en Caspana, en los caminos que se ven, así se cargaba y se iba a la quebrada ahí, acarreando puro guano, el abono, que le llaman, acarrear en burros así para la quebrada arriba, ahora la lluvia ya tapó eso, ahora algunos nomás tienen. Nosotros sembrábamos maíz y haba, hacíamos patasca, se chancaba, la cebada, después se retostaba, después se tenía que echar al molino pa tomar un ulpo [ríe]. Sí po, así era, espérame un poquito ya... Eso pasaba, el carnaval era igual que ahora, pero ahora es mucha gente, antes no, se vestían cuatro personas nomás, ahora se visten diez, once personas. Limpia de canales, se hacía todo, cada comunero pasaba su voluntad, después su canto, la fiesta se terminaba y ahí quedaba, después celebraba otro canal que hay para arriba, pero era de otra forma, arriba iban limpiando la quebrada, en la noche tenían una comida, bailaban con arpa, con guitarra. Ahora sale el acordeón, ahora sale puro moderno, antes no, antes en las fiestas se bailaba con vitrola, se bailaba ranchera, tantas cosas antiguas (I. A., Caspana, 2022).

La vestimenta consistía en blusas confeccionadas de saco harinero teñido con anilina. Se utilizaban géneros como el “tocuyo” para hacer faldas. Las costureras confeccionaban camisas de saco harinero para sus esposos, a menudo complementadas con sombreros. La Figura 15 corresponde a un molde de camisa eduardiana fabricada a principios del siglo xx con telas de saco de harina.

N. C., de María Elena, menciona:

Lo que pasaba con nosotros es que mi mamá, en esos años, yo le estoy hablando del año 60 más o menos, en las pulperías se vendían los sacos de azúcar por quintales y mucha gente esperaba los fines de mes y compraba los sacos de azúcar. Y también había panaderos que también vendían esos sacos una vez desocupados y la gente los compraba porque las mamás sobre todo los metían a unas ollas grandes, los hacían hervir con agua hirviendo ahí en las cocinas a leñas, de tal manera que las dejaban blanquitas, entonces

muchas señoras después las ocupaban para sábanas. A mí, me acuerdo que mi mamá me hacía pantalones para ir a la escuela de gimnasia y también trajes de baño con ese tipo de género.

En *Vocablos salitreros*, de Aníbal Echeverría y Reyes (1934), la “cota” se define como un chaquetón de punto tejido, de osnaburgo o de sacos harineros, que los pampinos acostumbraban a usar sobre el paletó, abrochado en los hombros.

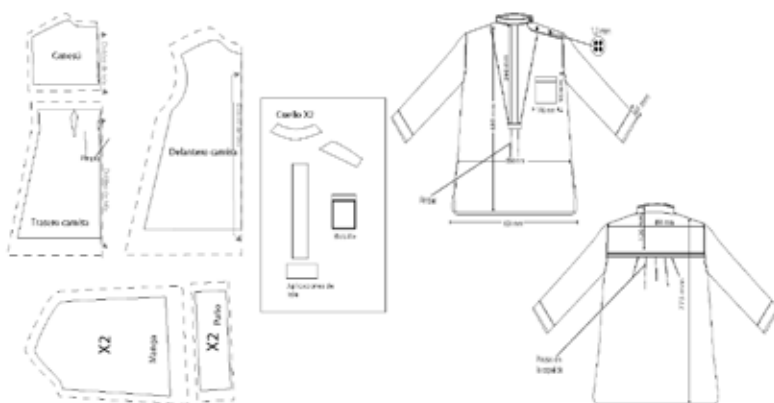


Figura 15. Moldes y patronaje. Fuente: Elaboración propia.

Telas

Las telas de algodón que se usaban a principios del siglo xx eran principalmente tocuyo blanco, loneta y lona bramante o cotelé grueso, llamado “diablo fuerte”. Estos textiles, de distintas calidades, los vestían las clases trabajadoras. Para elaborar ropa también era común la reutilización de sacos de carga de algodón: “Venía gente arrendar acá po, muchos años, venían con telas, hilos, agujas, tijeras, todas esas cosas, era gente de Calama que venía a vender, más lo que costaba hacer para que lleguen, porque en esos años no habían locomociones, como ahora” (M. M., Caspana, 2022).

En general se trataba de tejidos planos, que eran más resistentes pero menos elásticos que otros. Además, sirvieron para la elaboración de tapices, cortinas y manteles con estampados. Una de las telas más mencionadas en las entrevistas es el osnaburgo. Así lo recuerda un exobrero de María Elena:

Eran tiesas y eran calurosas en el fondo también, el pantalón era pantalón, se ponía con una pita acá [cintura], pero la cotona que venía acá en la camisa era cruzada así nomás, no tenía botones ni nada, era cruzada nomás, uno tenía que ingeniárselas para encontrar una pita y eran así de gruesas las mangas (...). Esa era la vestimenta que se usaba antes, pero después se empezaron a modernizar y empezaron a llegar las teñidas de mezclilla, pantalón y camisa, esas también eran bien calurosas y no eran muy atractivas. Después con el tiempo se fue modernizando hasta que ahora entregan ropa elegante, el blue jean, la camisa, la polera, la chaqueta, todo (...). Son térmicas, claro. Antes no daban nada, que son los osnaburgo, eso era todo. Antes la misma gente, la gente que trabajaba de nochero sobre todo, para ir a trabajar al turno de nochero, porque usted sabe cómo es el frío acá en la noche, en la pampa (N. C., María Elena, 2022).

En los registros fotográficos de la Figura 16 se aprecia la indumentaria que utilizaban los trabajadores de la pampa calichera. En particular, la camisa, elaborada con género blanco, de manga larga y abotonada por la parte del hombro, con bolsillo cosido al pecho, perteneció a un obrero salitrero de la oficina Dolores.

Una tela de algodón particularmente usada fue el osnaburgo, comúnmente de color crudo, caracterizada por su tejido grueso, liviano, resistente y de notable durabilidad, manufacturada con hilos desiguales de algodón o lino, y que podía contener residuos de desechos de celulosa. Se usó para la elaboración de sacos de harina cruda, tapices, cortinas, manteles y trajes.

El algodón es una de las telas más versátiles y ampliamente utilizadas en la historia de la vestimenta. Su fibra natural es valorada por su suavidad, durabilidad y capacidad para adaptarse a una amplia gama de usos textiles.

Nos centraremos en la importancia histórica y las aplicaciones del algodón en forma de tejidos planos, en especial, en su uso para la elaboración de tapices, cortinas y manteles estampados.

En la Figura 16 se muestra un ejemplo representativo de tejido plano de algodón, que se caracteriza por su mayor resistencia, pero menor elasticidad en comparación con otros tipos de tejidos. Esta propiedad los hace ideales para aplicaciones que requieren durabilidad y solidez, como tapices utilizados para la decoración de interiores o cortinas, que deben soportar el paso del tiempo y las condiciones ambientales.



Figura 16. Trazo de camisa, 67 x 49 cm, s. f. Fuente: Museo de Antofagasta. Colección de Textil, Vestuario y Adornos.

Además de su resistencia, el tejido plano de algodón ha sido ampliamente utilizado en la elaboración de manteles con estampados. La naturaleza porosa del algodón le otorga una excelente absorción de tintes y pigmentos, lo que lo convierte en un lienzo ideal para la aplicación de diseños y patrones decorativos. Los manteles de algodón estampados no solo agregan un toque de elegancia a la mesa, sino que también reflejan la creatividad y el estilo de sus fabricantes.

En la Figura 17 se reproduce la publicidad de muchas telas de la época, entre ellas el diablo fuerte, denominación antigua que se daba al pantalón de “cotelé” actual.

REJINO MEZA. CALLE CONDELL N° 176. 78. En mi antigua i acreditada casa de negocio hai constante- mente en venta: Alpacas, negras finas i ordinarias Id. color “ “ Alfombras terciopelo para iglesia Brines de color Botones de seda para vestido Id. de hueso Cachemiras negras Casimires para ternos Id. “pantalon Cintas paño Lyon negras i de colores Crea para sabanas. Cuellos con puños pa-ra señoras. Corsees varias cls Camisas blancas finas Chalones finos para señoras Diablo fuerte Damasco de hilo para manteles Id. algodón Franelas de lana. lacre azul, blanca rosada Fulares de seda Frasadas lana Fleclos de seda negros Felpa de seda de colores Gros de colores Guantes de seda para señoras Id. de cabritilla finos para id. Id. id, para hombres Jénero blanco varias clases Pantalones cmir. fino Paletoes id. id. Paño negro Paso de lana Id, de seda de colores Repts id. Satin para forros. Tercio pe lo negro de seda. ARTICULOS JENERALES Percalas para vestido i camisa, Tocuyo americano, azargado, Franela blanca, Coton id. Rayadillo, Mezclilla, Casinetas para pantalon, Cotí de hilo, Id. de algodón, Camisetas Calcetines para hombres, Medias finas para señoras, Id. para niños, Sombreros de paño para hombres i niños Botas satin para señoras, Botines cuero francés para hombres, Zapatos para hombres i niños”.

El fragmento anterior ilustra la diversidad de nombres usados en Antofagasta y Calama a fines del siglo XIX para hacer referencia a las telas.

REJINO MEZA.
CALLE CONDELL, N.º 176-78.
 En mi antigua i acreditada
 casa de negocio hai constantemente en venta:
 Alpacas negras finas i ordinarias.
 Id. color
 Alfombras tercoloj para iglesia
 Uñetas de color
 Botones de seda para vestido
 Id. de finos
 Cachemiras negras
 Casacas para terno
 Id. pantalón
 Cintos paño Lyon
 Id.
 negras i de colores
 Uñeta para sabana
 Id.
 Casillos compo
 Id.
 paño
 Id.
 Corbatas
 Id.
 Camisetas
 blancas finas
 Chales finos
 Id.
 para señoras
 Diablos fuertes
 Bismaco de hilo para
 mantelas
 Id. algodón
 Franjas de lana laca,
 azul, blanca rosada
 Fulares de seda
 Fraldas finas
 Fiebles de lana negra
 Felpa de seda de colores
 Guas de colores
 Guantes de seda para
 señoras
 Id. de cabritilla
 Fines para id.
 Id. id. para hombres
 Jenezo blanco varias
 clases
 Panchos conir, fino
 Panchos id.
 Paño negro
 Pano de lana
 Id. de seda
 Id. de colores
 Repe id.
 Satin
 Id.
 para
 señoras
 Tercio pa
 Id.
 lo negro de
 seda
 ANTICUOS GENERALES. Porcelana para
 vestidos i camisa,
 Tercio americano
 anagada
 Franela blanca,
 Id.
 Color
 Repañilla,
 Merclilla,
 Casacas para pantalón,
 Goti de hilo,
 Id. de algodón,
 Camisetas
 Gualtones para hombres,
 Id. para señoras,
 Id. para niños,
 Sombretos de gualo
 para hombre i niños
 Riosas satin
 Id.
 para señoras,
 Botones cuero frances
 para hombres,
 Zapatos para
 hombre i
 niños,
 etc.
 etc.
 etc.
 etc.
 Antofagasti, agosto 1.º de 1881.

Figura 17. Publicidad de telas (1881). Fuente: *El Industrial*, Antofagasta, 1881.

Una modista de María Elena menciona la trevira y el piqué:

Las clientas llevaban las telas, lo más que yo compraba eran los hilos, los hilos de color, los cierres o los botones que yo le ponía a las faldas. Ellas me decían “ay, es que yo no sé comprar el hilo, le puedo traer de otro”. (...) Ellas ocupaban telas floreadas para hacerse faldas floreadas o trajecitos floreados que se hacían, algunas otras les gustaba de un solo color, algunos vestidos rectos con cintura, con correa. (...) Usaban ellas en ese tiempo la trevira floreada que había, algodón, algodón de tela floreada que había. El piqué también se usa mucho, todavía sale ahora, pero finito y no grueso, como antes. Piqué se llamaba, es como uno de cuadritos (...). Había una tienda, había de todo, había negocios para tomar helado, cafés, un café donde atendía la canchita, y ahí había una cooperativa donde yo saqué mi máquina cuando empecé a coser, pero también a hacerles la ropa a ellos, que estaban chiquitos [sus hijos] (J. R., 2022).

El piqué es una tela con un punto imperial o marsellés, caracterizado por un tejido fraccionado de doce en doce hilos, generalmente con hilo de algodón. Se distingue porque la mitad de los hilos levantados de cada sección cambia alternativamente en cada pasada. Este tejido, ligero pero resistente y transpirable, es conocido principalmente como algodón.

El algodón *twill* y el algodón cardado se relacionan de cerca con el piqué, ampliamente utilizado en la confección de vestidos debido a su estructura firme, atractivos diseños y gran comodidad y transpirabilidad. Además, los tejidos de algodón con acabado piqué tienen una excelente capacidad para absorber tintes, lo que permite jugar con una amplia variedad de colores y estampados.

Por otro lado, las telas sintéticas, como la trevira, exhiben una notable estabilidad dimensional y una alta resistencia a la luz, la humedad y la tracción, lo que las convierte en una opción duradera y versátil. La trevira es liviana, cómoda y confortable, y su característica principal son sus hilos entrelazados perpendicularmente con el entrelazado vertical y la trama horizontal, técnica que representa la forma básica y tradicional de hacer tejidos.

En Bolivia, el cultivo del algodón, también conocido como “tocuyo”, experimentó un notable incremento durante el siglo XVIII, especialmente

en la región de Cochabamba. En ese periodo, los jesuitas, asentados en la parte oriental del país, fomentaron activamente la siembra de algodón en grandes extensiones de tierra. Esta actividad no solo contribuyó al desarrollo económico de la región, sino que también influyó en la producción y diversificación de tejidos tradicionales bolivianos (FAO, ABC/MRE y CIPCA, 2023).

Ellos vestían de la pollera tejido, de esas de ticuyo, usaban las chaquetillas, que eran como de colores fuertes, esos traían como en rollo, vendían y habían señoras que hacían la ropa, señoras que le pegaban a la costura, hacían y vendían, o las personas se compraban su paño de esa tela y la mandaban a hacer, o el que sabía hacer se hacía, si ese tiempo se hacía (...) los caballeros, bueno, en ese tiempo ya se usaba el telar, se hacían estos paños largos como de un metro por, no sé, tres metros, una cosa así, y de ahí se cortaba eso y se hacía los pantalones, eso lo llamaban, la tela lo llamaban tocuyo, algo así, no recuerdo exactamente, pero me parece que así era, la tela grade que tejían en el telar. Pero esa era como, para los pantalones de los caballeros era fino, era bien delgado y bien durito, entonces de ahí lo cortaban y hacían los pantalones. Los pantalones eran no tan largos, medios cortos, como hasta la mitad de la canilla porque de ahí para abajo protegía la media, la media de lana de cordero, el pantalón igual, porque el cordero es más fino que el de llamo, por ejemplo de llamo se hacían lo que son las frezadas, las sogas y las chalecas de arriba, la chaleca gruesa, eso podía ser de lana de llamo, pero la prenda más interior eso era de lana de oveja. Y en ese tiempo, yo no sé cuándo empieza a llegar (E. C., Calama, 2022).

En ese tiempo se utilizaban telares para confeccionar paños, conocidos antiguamente como tocuyo. Estos paños se cortaban para hacer los pantalones, que eran de tela fina y resistente. Los pantalones tenían una longitud hasta la mitad de la canilla para proteger las medias de lana de cordero, que se preferían por su suavidad, mientras que la de llama se reservaba para prendas más gruesas como frazadas, sogas y chalecos. La lana de oveja se utilizaba para prendas interiores. El uso de estas prendas data de tiempos antiguos, aunque no se tiene una fecha precisa de su origen.

La vestimenta que se usaba en ese tiempo de mi edad era el traje, entonces, se mandaba a confeccionar a los sastres que había en ese tiempo para que ellos hicieran esos trajes. El material era casimir, lanilla o tul, porque era también para forrar el vestón de mujer, y en vestido se usaban las modistas, ellas hacían los vestidos, los pantalones. Ahí se usaban mucho los géneros delgados que eran la papelina, raso, *brim*, géneros que se usaban para hacer vestidos. También se hacían trajes de dos piezas de pantalón que eran también delgados, que eran para el día. Eso era lo que se usaba antes, pero las modistas, y uno mismo también se hacía trajes que quería hacerse a su modo, había distintas maneras de hacerse vestidos, faldas, bikinis. Todo eso lo hacíamos cada uno (...). Claro, lo hacíamos distinto, así se construía la ropa. También las minifaldas se usaban, y los shorts también, se usaba hartos los pantalones pata de elefante, esos pantalones bien apretaditos acá y de aquí para abajo sueltos, le agregábamos otro pedazo más para que fuera más grande. Se usaba bien linda la ropa, así que andábamos puro comprando y nos dedicábamos a construir, o sea, a enseñar (E. T., María Elena, 2022).

Uno de los materiales más destacados era el casimir, una tela fina y lisa fabricada con lana Merino y punto de tafetán. Esta tela, generalmente de color negro, era símbolo de elegancia y distinción, y se utilizaba en trajes formales y prendas de alta calidad.

Otro material común era la lanilla poliéster, un tejido de punto liviano y suave al tacto. Gracias a su composición, esta tela ofrecía confort y una caída suave, por lo que era ideal para prendas de media estación o invierno.

El tul, un tejido transparente y delicado fabricado con seda, nailon, rayón o poliéster, era conocido por su uso en velos de novia y artículos para ocasiones especiales. El tul añadía un toque de elegancia y sofisticación a cualquier atuendo.

Los géneros delgados, como la popelina, el raso y el *brim*, eran los preferidos para la confección de vestidos, mientras que los trajes de dos piezas de pantalón eran populares para el uso diario. Estos materiales ofrecían una combinación de suavidad, resistencia y versatilidad, y se adaptaban a las necesidades de funcionalidad en un ambiente desértico.

Es importante recordar que el raso y el satén son características de la trama de la tela, no de la fibra utilizada en su fabricación. Estos tejidos, suaves y brillantes, eran ampliamente utilizados en prendas elegantes y decorativas.

Por último, la bayeta, un tejido colonial de lana, era notable por su textura floja y afelpada en una de sus caras. Esta tela gruesa y ancha se utilizaba en una variedad de prendas y textiles decorativos, ofreciendo calidez y confort a quienes la vestían.

Respecto de la bayeta, A. E., de Putre, señala: “También los pantalones de bayeta, [interrupción] pantalones de bayeta (oveja es tela de oveja muy fina) es otro y el saco es de algodón... depende, por ejemplo, ahí cordillita que se hacen cruzados, como ese paño, pero hay otro de bayeta es todo sencillo nomás, en cordillita entra harto, por ejemplo, esto así tejido [lo muestra]”.

Se menciona el cordillate, textil prehispánico creado con un hilo de grosor medio, lo que le confiere una caída suave y flexible. Su diseño, asimétrico y complejo, destaca por ser poco común en el tejido andino.

Sobre la mezcilla, J. V., de María Elena, menciona:

En las pulperías, era una cuestión que eran como lo que son los supermercados y todo eso, eran las famosas pulperías (...). Para nosotros era casi pura mezcilla, y para los gringos era la gabardina, era algo parecido a esto (...) antiguamente se hacía acá po, me hicieron vestir a mí con una tenida así con pantalón antiguo, pantalones de bombilla con suspensores y el sombrero negro. Ahí íbamos desfilando ahí por todo María Elena.

Esta narración de una fiesta con desfiles muestra que la diferencia entre la gabardina y la mezcilla radica en los materiales utilizados, lo que influye en su capacidad de compra y uso. La gabardina es un tejido de algodón, lana o fibra sintética, muy compacto y trabajado, con una cara lisa y una textura acanalada en diagonal. Por su durabilidad y resistencia, es apta para una amplia variedad de prendas, todas suaves al tacto. En cambio, la mezcilla es una tela de algodón con trama blanca y urdimbre teñida de azul índigo, compuesta cien por ciento de algodón o mezclada con otros materiales para darle mayor elasticidad. No requiere tanto planchado y es altamente resistente, ideal para entornos laborales exigentes.

Se hace referencia constante a que los trabajadores usaban mezclilla: “Era pantalón de mezclilla, una polera, una camisa de mangas cortas y un chaleco” (Z. H., María Elena, 2022). “La ropa un pantalón de mezclilla y una chaqueta de mezclilla (...). Todo mezclilla (...). Gorro no, todo lo que se hacía era la tenida, pantalón y chaqueta. También nos hicieron, dos veces nomás, un overol completo de mezclilla (...), corría máquina por ahí y otra corría máquina para allá” (J. R., María Elena, 2022).

La mezclilla, un tejido resistente y duradero, se convirtió en la elección ideal para prendas de trabajo debido a su capacidad para soportar condiciones exigentes y proteger al usuario. En muchos casos, los trabajadores vestían pantalones y chaquetas de mezclilla, formando conjuntos completos que ofrecían una cobertura adecuada y una buena movilidad. Este énfasis en la practicidad y la funcionalidad también se refleja en la ocasional adopción de overoles completos de mezclilla, que, aunque menos comunes, proporcionaban una protección adicional, ya que cubrían todo el cuerpo, lo que resultaba especialmente útil en entornos más expuestos a riesgos laborales.

La elección de la mezclilla como material principal para la ropa de trabajo no solo se basaba en su resistencia y durabilidad, sino también en su disponibilidad y asequibilidad. Como era un tejido muy presente, era una opción conveniente para los empleadores y los trabajadores por igual.

Por otro lado, el pantalón de popelina ha perdurado en el tiempo gracias a sus características distintivas y su versatilidad. El uso de una tela de algodón ocre, sin bolsillos pero con botones y cinta en la pretina para ajustar la cintura, le confiere una elegancia simple pero funcional. Lo que hace especial a este pantalón es su tela. La popelina, conocida por su resistencia y durabilidad, ofrece una sensación fresca y ligera al vestirla. Su delgadez y transpirabilidad la hacen ideal para climas cálidos o actividades que requieran movilidad y comodidad. El tipo de ligamento sarga, donde los hilos forman una línea diagonal sobre dos o más, le añade un toque distintivo y una estructura sólida a la tela.

A principios del siglo xx, cuando los hombres buscaban pantalones y trajes que combinaran estilo y funcionalidad, las telas de cachemira y casimires eran las más populares. Sin embargo, otras opciones como el tocuyo

americano, la franela blanca, el rayadillo y mezclillas diversas también tenían su lugar en el armario masculino, ofreciendo variedad y adaptabilidad a diferentes ocasiones y preferencias personales.



Figura 18. Pantalón de algodón y botón metálico. Inscripción “Almacén Tarapacá”. Fuente: Museo de Antofagasta. Colección de Textil, Vestuario y Adornos.

El botón metálico de la Figura 19, con la inscripción “ALMACÉN TARAPACÁ”, responde a fabricaciones locales, pero con moldes universales. A diferencia de la madera, el nácar o resinas de la época, el metal añadió durabilidad y estilo a la función básica de abrochar. Probablemente en sus inicios era un accesorio de lujo, pero con el tiempo se volvió más accesible y se diversificó en una gama amplia de prendas, convirtiéndose en un elemento común en la vestimenta. La versatilidad y resistencia del metal lo convierte en una opción popular para prendas y productos que necesitan un cierre duradero. Además, ofrece una amplia variedad de diseños, desde botones simples y funcionales, hasta ornamentales y decorativos.



Figura 19. Detalle de botón metálico con leyenda Almacén Tarapacá. Fuente: Museo de Antofagasta. Colección de Textil, Vestuario y Adornos.

VESTIMENTA EN EL DESIERTO DE ATACAMA

El desierto de Atacama, conocido por su riqueza mineral y sus explotaciones mineras, fue testigo de importantes transformaciones sociales y culturales a principios del siglo xx. Tanto las sociedades obreras como las comunidades indígenas se vieron impactadas por la modernización impulsada por la actividad minera, incluyendo cambios significativos en la vestimenta y la moda. La influencia de la modernidad civilizatoria se hizo sentir en todos los estratos sociales, redefiniendo las relaciones de poder y las estructuras tradicionales de la sociedad. La moda, lejos de ser simplemente un conjunto de tendencias estilísticas, se convirtió en un reflejo del cambio constante, y de la búsqueda de novedad y placer en la sociedad contemporánea (Barresi, 1996).

Para la burguesía minera, la moda se convirtió en un símbolo de su ascendencia como clase dominante. La vestimenta era un medio para diferenciarse y exhibir su estatus frente a las antiguas clases aristocráticas, marcando así su identidad social y política. En contraste, para los obreros y trabajadoras la moda representaba una forma de liberación de las restricciones y discriminaciones

impuestas por las antiguas estructuras sociales. La ropa se convirtió en una expresión de individualidad y diversidad en una sociedad que anteriormente estaba dominada por jerarquías rígidas.

El trabajo en las minas trajo consigo la explotación, pero también la libertad de participar en la vida pública y disfrutar de nuevas formas de entretenimiento, como el deporte, las fiestas y el cine. La vestimenta adecuada para el duro trabajo en las minas era una necesidad básica para hombres y mujeres, cuyo costo era pagado con largas jornadas laborales bajo el sol abrasador.

Así, la vestimenta en el desierto de Atacama reflejó la complejidad de las transformaciones sociales y culturales que ocurrieron en la región durante el siglo xx. Desde la exhibición de opulencia por parte de la burguesía minera hasta la contradictoria expresión de libertad e individualidad por parte de los trabajadores, la moda fue un poderoso símbolo de cambio y adaptación, en un entorno en constante transformación.

La burguesía industrial salitrera, junto a empleados administrativos y profesionales, experimentó la moda a través de las nuevas tendencias y estilos. La naturaleza efímera promueve un ciclo sin fin de estatus y consumo, ya que los grupos acomodados buscan mantenerse actualizados y adquirir nuevas prendas. A pesar de su fugacidad, la moda permite la expresión individual y la identificación con grupos a través de la elección de su ropa. “Todos visten trajes muy correctamente planchados, ‘entallados’ y cuadrados. Esto nos habla de la importancia del estatus en la sociedad moderna. Los ejecutivos contaban con sastres dedicados a confeccionarles trajes exclusivamente a ellos, esto da cuenta de lo importante que era vestir ‘bien’ en el campamento” (Vilches, 2022, p. 20).

La vestimenta de este estrato acomodado no solo reflejó su estatus económico, sino que también simbolizó su posición preeminente en la jerarquía social local. Las prendas de vestir de mayor calidad y distinción fueron un distintivo de su posición social privilegiada, reforzando su influencia y solvencia dentro de la comunidad. Por ejemplo, utilizar botines de cuero y medias de seda era un diferenciador significativo en la vestimenta de la época, ya que representaban bienes tangibles de difícil acceso y no eran comunes para todas las mujeres, pues eran más caras y consideradas objetos de lujo.

La sociedad minera de inicios del siglo xx estaba muy segmentada en clases sociales y había muchos empresarios extranjeros que se trasladaban de sus metrópolis con todos sus hábitos y privilegios. Así, en el complejo minero de hierro El Tofo, un extrabajador dice: “Claro, allá estaban los gringos, tenían el club ahí, lindas casas habían ahí po, y eso lo tenían los gringos. El sastre para ellos, para que les hiciera la ropa a todos los futres grandes, los cascos blancos, los jefes, de terno, ahí le hacían los ternos, y mucha gente mandaba a hacer los ternos ahí” (E. C., en Vilches 2022, p. 21).

El relato describe una escena donde la vestimenta se convierte en un símbolo clave de estatus y acumulación en la sociedad moderna del campamento minero. Todos los varones visten trajes perfectamente planchados y ajustados, lo que refleja la importancia atribuida al estatus social. Los empresarios y empleados, que eran la clase alta en estas microsociedades mineras, tenían sastres exclusivos que les confeccionaban trajes a medida, lo que evidencia la importancia de vestir de manera “correcta” en este entorno.

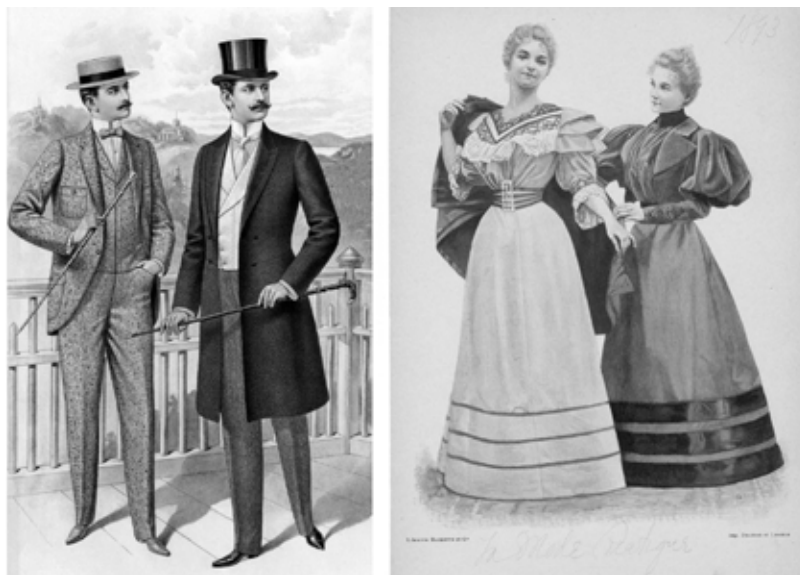


Figura 20. Traje formal. Fuente: American Fashions (1905). Plate 064. 1893-94. Donación de Woodman Thompson para el Archivo del Metropolitan Museum of Art.

Se destaca la distinción de los “gringos”, término utilizado para referirse a extranjeros, que formaban parte de un club, vivían en lujosas residencias y tenían sastres exclusivos que les confeccionaban los trajes.

Los trajes, meticulosamente confeccionados y adaptados, no solo reflejaban el estilo personal, sino que también comunicaban el estatus y la distinción dentro de la jerarquía social del *company town*. Esta atención particular hacia la vestimenta resalta cómo la moda se transforma en un instrumento para la ostentación y la acumulación de prestigio, y para delinear las disparidades sociales dentro de esta sociedad moderna en el campamento.

Nos concentraremos en relatos de quienes vivieron en estos *company town* u oficinas salitreras, y de personas de localidades indígenas cercanas que los abastecieron de servicios y productos agroganaderos.

Según la experiencia en las oficinas salitreras, la vestimenta en general se asociaba al trabajo y las condiciones extremadamente desérticas de las pampas:

Es que hay varias épocas, el 1900, porque, por lo que me conversaba de las cotonas y esas cosas de lona, esas se usaban en esos años. Entonces, me acuerdo que mi papá, que trabajaba en Santa Luisa [oficina salitrera], él usaba un pañuelo, una cotona, un pantalón ancho y calamarro, que le llamaban ellos, zapatos grandes calamarro (C. A., María Elena, 2022).

Otro exobrero relata cómo se vestían sus papás o sus abuelos:

Sí, con ropa formal... Mi papi, cuando estaba joven, usaba de esos pantalones que están de moda todavía otra vez, los pata de elefante, en ese tiempo eran esos ternos que se ocupaban antes con pata de elefante y sombrero, que era lo que los caracterizaba a ellos era el sombrero, la corbata, que era indispensable en esos tiempos. Si usted iba a algún baile o al teatro, iba de corbata, incluso hasta la misma estación a esperar a algún pariente que venía del sur, los viejitos iban de terno a esperarlos, porque así era (N. C., María Elena, 2022).

Respecto de la ropa diaria, señala:

Nosotros trabajábamos con esa ropa y cuando uno ya veía que se rajaba o ya estaba demasiado deteriorada, uno hablaba con el jefe nomás y te daba autorización para ir a una cierta oficina donde se entregaba todos los implementos de seguridad, había cascos, guantes, de todo. Entonces, había una persona encargada ahí, uno llevaba su ropa que estaba ya en desuso y se la cambiaban, entonces un hombre después venía y le entregaba una nueva. Lo mismo era con los guantes, antiparras, casco, con los zapatos incluso, así que había una persona encargada para eso (N. C., María Elena, 2022).

Además, confirma que las diferencias de clase eran notables y se expresaban visualmente en la vestimenta:

Sí, claro, hubo ejemplos de diferencias en la clase social, incluso hasta en las escuelas po. En las escuelas ya había separación con los hijos de empleados con los hijos de obreros, en el trabajo siempre también pasaba lo mismo, en la pulpería igual po. En la pulpería uno entraba, el empleado tenía con su tarjeta o su vale, el obrero no contaba con eso, o sea, habían ciertas reglas con diferencias. Lo mismo era para ir a bañarse en las piscinas, si usted no era empleado y había una piscina de empleados, no podías entrar si no eras empleado o hijo de empleado. También había sus cosas que no estaba de acuerdo (N. C., María Elena, 2022).

Respecto de la vestimenta, dice:

Nosotros teníamos la ropa que nos daba mi mamá para que fuéramos a jugar; ella me ponía un mameluco, esa era mi entretención, y para ir a la escuela tenía mi prenda sagrada y ahora para los desfiles era otro. Por ejemplo, en esos años, lo que era un 21 de mayo o un 18 de septiembre se hacía sentir, si había un 21 de mayo la gente con una o dos semanas de anticipación se empezaba a preparar, a comprar cosas y lo principal era la vestimenta de los niños. Yo me acuerdo que mi mamá me vestía de pies a cabeza, camisa, pantalón, zapatos nuevos y todo, pero para el 21 de mayo. (...) Yo creo que para todos los niños era igual,

la pampa siempre fue así como una sola familia. Entonces, llegaba el 21 de mayo y nosotros nos poníamos la ropa nueva, nos íbamos a desfilar y andábamos todo el día con la ropa. (...) Sí, eso era lo esencial, eso era la ropa que uno usaba, generalmente era ropa blanca, o sea camisa blanca, blue jeans no era tanto sino que eran pantalones de seda (N. C., María Elena, 2022).

Respecto de la ropa, A. B., de María Elena, indica:

Nos daban una chaqueta que parecía de saco blanco así, parecía esa de las que usan para ir los contratistas, pero era una chaqueta así y los pantalones igual. Esa era la ropa que nos daban (...). Los zapatos eran de distintos colores, pero la mayoría eran blancos, pero a nosotros nos servían... Todos andábamos así, todos los trabajadores. (...) Cuando salíamos de Vergara para allá de Tocopilla, para allá íbamos a trabajar, iba un coche con los perforas, otros con los cargadores de tiro que se necesitaban, unos eléctricos, y así po (...). A nosotros nos daban un gorro y un casco (...). Nosotros comprábamos ropa, comprábamos unas chaquetas gruesas, en realidad, para las nocheras, porque trabajábamos los tres turnos (...). Se las encargábamos a los bolivianos, unas chaquetas gruesas. Yo tenía de esa ropa, pero vino un temporal una vez acá, se mojaron y las botaron todas, tenía mi casco y todas esas cuestiones (2022).

Respecto de la ropa de la época, J. R., modista de María Elena, dice:

Usé en ese tiempo mucho la moda esa de vestidos cortados que nos mandaba a hacer mi mamá así, eran como de tres cortes, anchos con un falso abajo. Esa era la ropa con la que nos vestía ella cuando niña. Zapatos, chalitas o zapatitos cerrados, zapato de charol. Pantalones, solo pantalones que me daban cortados. Yo tenía que coserlos y los entregaba (2022).

Respecto del tiempo en que trabajó en la salitrera, N. C., de María Elena, relata:

Bueno, la verdad de las cosas es que yo entré muy joven a trabajar, yo tenía quince años, entré como mensajero. Entré como mensajero en Vergara, yo trabajaba ahí con un señor, Pedrito Hernández, que estaba a cargo de la oficina. Trabajé dos años, de ahí me fui al servicio [militar], volví ahí nuevamente y de ahí me trasladaron para la mina como alarife, y de alarife entré a Pillman y ahí yo recién empecé a usar los osnaburgo, que ese era un traje blanco que era muy típico de acá en la pampa, de entregárselo a todos los trabajadores. Era un traje blanco, se usaba por el asunto de las calorías, por el calor, es como que ahora se desligaba de los bloqueadores, de las cremas que ahora se usan, porque ahora en todas las faenas de la empresa se usa el bloqueador. En ese entonces se usaban estas tenidas blancas, puras tenidas blancas, y esa era una protección para las personas, para el trabajador, donde los rayos del sol no penetraban porque decían que el blanco no lo permitía (...). Era un osnaburgo, era una tela áspera, pero el nombre que se le da es un osnaburgo (...). Mi papá también usó el osnaburgo, mi abuelo también lo usó, pero en ese entonces de los años 20 mi abuelo trabajaba, pero ya no usaban el casco, ellos usaban un sombrero para el calor (2022).

Sobre el tiempo en que trabajó su padre, J. V., de María Elena, señala:

No, no usábamos casco. Me acuerdo que mi papá andaba con un sombrero que era sombrero caqui, era de color así y le caía un piedrazo o le caía un fierro y pum, aunque en ese tiempo no se accidentaba nadie. Ahora que se empezaron a colocar casco queda la escoba, hay hasta muertos, pero fijate que ahora está jodida la cuestión de la seguridad. (...) En ese tiempo la vestimenta era de blanquito nomás, blanco (2022).

Estas narraciones muestran cómo se insertaba la vestimenta en contextos cotidianos, festivos y laborales. El entorno laboral era relevante por la cantidad de horas que los trabajadores se exponían al sol del desierto, de modo que a continuación se detallan las telas, accesorios y materialidades adecuadas para desempeñarse en esas condiciones.

Ropa de trabajo

El trabajador minero del ciclo o civilización Shanks (1880-1960) personificaba una masculinidad arraigada en la dureza y la fuerza física. Su imagen resaltaba su robustez, pues estaba expuesto constantemente al sol y al trabajo arduo en condiciones extremas. Vestido de manera escueta debido al intenso calor y las exigencias de su labor, portaba herramientas rudimentarias indispensables para desempeñarse en las minas. Su vestimenta solía ser sencilla y funcional, adaptada a las duras condiciones del entorno minero, donde la comodidad y movilidad eran esenciales.

La identidad de estos trabajadores estaba estrechamente vinculada a la fuerza física y la resistencia requeridas para afrontar las tareas diarias en un entorno laboral agotador. La exposición prolongada al sol durante extensas jornadas de trabajo era habitual, y sus cuerpos musculosos y vigorosos reflejaban la exigencia física inherente a su ocupación. El trabajo de los obreros pampinos salitreros requería cargar un mazo de 15 kilos para golpear el caliche, mientras que cada zapato calamorro pesaba alrededor de 1,5 kilos y los sacos de carga alcanzaban los 50 kilos.

Los hombres trabajaban a torso desnudo con las piernas cubiertas con polainas y herramientas en mano, o bien, eran obreros vestidos para una producción meticulosa y automatizada. La evolución de la vestimenta refleja la adaptación a las demandas del entorno laboral y la búsqueda constante de eficiencia y productividad. La ropa no solo protegía al trabajador, sino que también lo equipaba para enfrentar los rigores del trabajo en el desierto, una etapa crucial en el ciclo del salitre (Castro, 2023).

En los estudios históricos, en línea con la historia social de Gabriel Salazar, la representación del hombre en el desierto tiende a identificarse con la figura del peón-gañán (Brito, 2005). Este personaje se erige como el estrato tradicional y primordial en el mundo popular chileno del siglo XIX y principios del XX. Encarna un modelo de hombre nómada, rebelde, versado en múltiples oficios físicos y cuyo lenguaje se convierte en un código de comunicación en el que la violencia a menudo es el medio para expresarse y resolver los conflictos.



Figura 21. Trabajadores azufreros de Ollagüe. Fuente: Griffith (1933).

Entre los obreros de las minas se observa una tendencia a emular la vestimenta de los jefes o patrones. A menudo, las prendas eran reparadas repetidamente y reservadas principalmente para ocasiones festivas. Sin embargo, también se encuentran fotografías en las que los obreros, especialmente los indígenas, usan ropa moderna para trabajar, lo que sugiere que esta práctica podría haber sido habitual. Este cambio en la vestimenta podría interpretarse como un intento de integración y modernización que viene a negar la imagen previa de pobreza o indigenismo asociada a la vestimenta de lana tradicional. La ropa se convierte en un marcador visual de progreso y cambio social, que refleja una identidad renovada y una ruptura con las percepciones previas de estatus socioeconómico.

La ropa de adultos se adaptaba para niños y niñas, lo que reflejaba una participación activa de la infancia en la vida social y laboral. Este proceso, que incluía la replicación de diversas telas y costuras, subraya la influencia de la vestimenta en la integración y función de los más jóvenes en ese contexto. Las imágenes muestran que durante el ciclo del salitre el acto de vestirse no era pasivo, sino que era altamente conflictivo y objeto

de intensas negociaciones. Los niños y adolescentes formaban parte integral de la fuerza laboral, dado que desempeñaban roles útiles y remunerados.



Figura 22. Vestimenta cotidiana de niños en la localidad de Tal-Tal, 1930. Fuente: Elaboración propia.

Durante las largas jornadas de trabajo, los hombres del desierto se vestían con prendas diseñadas para maximizar la producción y las iban transformando en el proceso. En un ambiente extremadamente hostil, donde la salinidad, la altura, la baja humedad y las fluctuaciones de temperatura eran desafíos constantes, la vestimenta del obrero no solo era crucial para su seguridad, sino también para su productividad.



Figura 23. Obreros calicheros, fines del siglo XIX. Fuente: Genially.

El calamarro

Si hablamos de la vestimenta del obrero pampino es ineludible hacer referencia al “zapato calamarro” o “zapato caballo” (Teitelboim, 1968), un calzado utilizado por los trabajadores mineros en condiciones extremas, particularmente en entornos salitreros donde el suelo estaba compuesto por caliche, una roca dura y abrasiva mezclada con sales de nitrato y otras sustancias dañinas para la piel.

Los “calamorros encallapados” son bototos reforzados con una cubierta de zapato viejo sobre el nuevo y varias capas de suelas, con un espesor de hasta diez centímetros, que utilizaban los operarios desripadores para protegerse los pies.



Figura 24. Calamorro (zapato de trabajo). Fuente: Museo Regional de Iquique.

La historia del calamorro es la historia del obrero del salitre. Por mucho que, en ocasiones, usara otro tipo de calzado, como alpargatas o zapatos formales, ninguno tenía tanta presencia en su vida como el calamorro, de modo que estos “pies de pampa” eran una parte central de su identidad.

El calamorro trasciende su mera función como zapato de trabajo para convertirse en un símbolo que narra la historia de la pampa y de aquellos que la habitaban. Para convertirse en pampinos, lo primero que debían usar los migrantes campesinos del sur de Chile que llegaron al desierto eran estos zapatos, a los que no podían renunciar.

A pesar de su origen como calzado de trabajo, el calamorro no se limitaba a esa función, sino que se desplazaba discretamente a la cantina, pasando por los ranchos, las habitaciones de las trabajadoras sexuales y hasta los improvisados juegos de fútbol: “Nosotros, los deportistas por puro entusiasmo, los que no la dominábamos ni con una pita, según ellos, llegábamos a la cancha de alpargatas o con los calamorros punta de fierro” (Rivera Letelier, 1994, p. 49).

Dependiendo de su peso, que llegaba al kilo y medio, y estado de uso, el calamorro se usaba en un amplio espectro de situaciones, salvo aquellas de suma elegancia. Aunque los pampinos usaban alpargatas en algunos momentos, estas no representaban el calzado principal de la pampa, sino más bien el utilizado en momentos de descanso del riguroso desierto.

Estos zapatos se reparaban con telas de neumático, de modo de crear una suela resistente que protegiera los pies de la abrasión y del contacto directo con el suelo caliente y dañino. La capa de neumático se añadía al zapato y se reemplazaba a medida que se desgastaba, ya que cuantas más capas de neumático tuviera, mejor sería su capacidad para alejar el calor del suelo y proteger los pies de la roca abrasiva y las sustancias químicas presentes en el caliche.

Como el caliche es una roca densa y resistente, pero también abrasiva y dañina para la piel, se requería una protección especial para las extremidades inferiores. Por eso, este tipo de calzado adaptado era esencial para los mineros, que trabajaban en condiciones extremas.

La reparación de los calamorros, aquel calzado que representaba la esencia del pampino, estaba a cargo del zapatero, que en su taller elaboraba zapatos nuevos y reparaba usados. Los calamorros se reparaban cada cierto tiempo, para lo cual se reforzaba la planta con gomas de neumático de automóviles o camiones, que estaban hechos de telas compuestas por tejidos de alambre con caucho y se sobreponía una capa sobre otra gastada, elevando la altura y el peso del calamorro. Mientras más usado, más reparado, de modo que aumenta el peso de cada zapato. Es notoria la diferencia de desgaste, aunque bien podría deberse al lugar y momento en que se encontró cada uno de los zapatos y al posible deterioro que sufrieron antes de añadirse a las colecciones de los museos. No obstante, de este tipo de bototos se encontraron muchos menos ejemplares.

La elaboración, reparación y materiales de fabricación y reparación de zapatos implicaba diversas etapas y técnicas específicas para lograr un resultado óptimo. Primero se crearon bocetos y dibujos que se utilizaron como referencia para elaborar un patrón, una plantilla, que se utilizó para cortar las diferentes piezas que conforman el zapato. La siguiente etapa era la preparación de las piezas. El cuero, la tela u otros materiales se cortaban según el patrón y se preparaban para su unión. Era importante que cada pieza

se cortara con precisión y atención al detalle, para garantizar que el zapato tuviera una forma adecuada y una buena estructura. Para unir las piezas de manera precisa y duradera se empleaban diversas técnicas de costura o pegado. Era importante que las uniones fueran fuertes y estables, ya que de ello dependía la calidad y durabilidad del zapato. Luego venía el montaje, momento en que se colocaban las suelas, se insertaban los refuerzos y se realizaban los acabados finales¹¹.

En las oficinas salitreras era habitual reparar el calzado para prolongar su vida útil y mantenerlo en buen estado. Para ello primero se evaluaba el daño y se examinaba minuciosamente para identificar las áreas que requerían cambios debido al desgaste en las suelas, roturas en el cuero o la tela, costuras sueltas o cualquier otro tipo de desperfecto. Luego se pasaba a la etapa de preparación. En esta fase se limpiaba y acondicionaba el zapato para facilitar su reparación, es decir, se limpiaba el área afectada, se quitaban restos de adhesivo antiguo o se preparaba el material que se utilizó para la reparación. La suela desgastada se reemplazaba parcial o totalmente, o bien, se usaba un material sustituto, como telas de neumáticos, tal como se aprecia en la Figura 25.



Figura 25. Planta de bototo por reparar. Fuente: Museo Regional de Iquique.

¹¹ Cuadernos de campo, taller de calzado, Antofagasta, 2022.

La minería se desarrollaba en un entorno desértico, donde las condiciones extremas, como las altas temperaturas, la exposición constante al sol, el polvo y la abrasión aceleraban el desgaste y el deterioro de los materiales. También se deformaban porque los obreros caminaban sobre terrenos irregulares o los usaban en ambientes con cargas pesadas. Estas deformaciones podían afectar la forma y la funcionalidad del calzado, lo que dificultaba su reparación. Pese a lo dicho, los zapatos calamorros se usaban por muchos años hasta que quedaban totalmente inutilizables.

La inmensa cantidad de zapatos gastados —incluyendo zapatos de niños y diversos calzados de mujeres— que encontramos en el basural visitado en la extinta oficina salitrera Rica Aventura demuestra lo vital de estas piezas en la vestimenta salitrera.



Figura 26. Calamorro con reparaciones de caucho. Zapato de trabajo utilizado entre las décadas de 1920 y 1960. Museo del Salitre, María Elena, 2023. Fuente: Fondecyt 1211017.

La “pata” era un molde de hierro con plantas de zapatos de distinto tamaño que permitía a los zapateros reparar el calzado según su tamaño.



Figura 27. Pata utilizada para la reparación de calzado. Museo del Salitre de Antofagasta, Antofagasta, 2023. Fuente: Guarello (2023).

El calamorro no solo era un zapato, sino también un componente vital que simbolizaba la identidad pampina, que representaba la adaptación y la resistencia de aquellos que transformaron un entorno árido en su hogar. Los pampinos, de hecho, sabían también lo estrechamente relacionados que se encontraban sus propios zapatos con su vida y, acaso, con su propio destino. Las modificaciones a un simple calamorro podían significar una sentencia que iba mucho más allá de su propia funcionalidad, comodidad e incluso de su presente: “Atarse los calamorros con alambre de tronadura servía puramente para llamar miseria o condenarse a vivir a perpetuidad en la pampa. Cosa que al final, claro, venía siendo lo mismo” (Rivera Letelier, 1994, p. 15).

El mameluco

El mameluco era una prenda de vestir que se utilizó a principios del siglo xx en un ambiente laboral o en situaciones donde se requería protección y comodidad. Generalmente estaba hecho de tela de algodón resistente o de sacos de harina reciclados debido a su durabilidad y disponibilidad. Esta prenda solía cubrir todo el cuerpo, incluyendo brazos y piernas, lo que proporcionaba una protección completa contra el polvo, la suciedad y los elementos mientras se trabajaba.

Esta prenda, que se fue adaptando para aumentar la eficiencia de las labores extractivas directas, fundamentalmente la vestían los hombres. Se usaba como protector, ya que cubría todo el cuerpo, excepto la cabeza. Según sus adaptaciones se la llamaba overol o cotona, y su uso se expandió al uniforme escolar masculino, como un equivalente al delantal de las mujeres, que son trajes similares a las denominadas “batas”.

El mundo obrero de la minería adoptó rápidamente esta indumentaria como una capa protectora del cuerpo y de la ropa de uso diario. Pese a lo extendido del traje en la sociedad minera, durante el trabajo los obreros vestían estas prendas de forma generalizada. El panorama visual era un mundo uniforme en el ámbito laboral, mientras que en el cotidiano aparecen las vestimentas informales de la vida diaria y la formal propia de la época.

Por ejemplo, en la minera El Tofo, que explotaba hierro y se ubica al sur del desierto de Atacama, en la costa de la localidad de Chungungo, más que diferencias, verificaremos patrones comunes de vestimenta entre los obreros.

Por su parte, los empleados, profesionales y administrativos de la empresa usaban trajes formales de tres piezas denominados ternos.

Esos mamelucos los entregaba la misma empresa, yo creo que entregaban dos al año o algo así, ahí yo me acuerdo que mi mami Isoli empezaba a cortarlos, a acomodarlos, porque generalmente eran como muy grandes y como mi papá Guillermo [su abuelo] lo usaba, mi tío Ernesto, eran más chicos, entonces, yo no tengo los detalles como mi papá no usaba, pero sé que por lo menos dos veces al año. (...) Los mamelucos eran de mezclilla (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).



Figura 28. Obreros de Casa de Fuerza, 1953. Fuente: Archivo personal de Lidia González Castellón.

De la cita se desprende que el material de los mamelucos¹² era la mezclilla, una tela muy resistente capaz de soportar la intensidad de la faena, pero al mismo tiempo desechable. Tal como dice L. G., se entregaban dos al año. De alguna manera, los overoles instalan la lógica de que después de cierta cantidad de usos la ropa se debe botar, cuestión que no ocurría con los ternos, pues, como ya hemos visto, algunos se utilizaban muchos años. Los mamelucos requerían ser ajustados a los cuerpos, tarea realizada por mujeres, quienes por medio del corte y la confección adaptaron, acomodaron y adecuaron la modernidad industrial al contexto tofino.

¹² Surgen a mediados del siglo XIX (1840) y provienen de la expresión "pantalones a lo mameluco" en alusión a las bombachas de los soldados orientales. En Brasil, mameluco quiere decir mestizo. Los mamelucos, en efecto, eran esclavos guerreros de los califas abasíes (<https://etimologias.dechile.net>).

La siguiente cita puede ayudar a entender la forma como el mameluco ordenó la faena: “Los capataces usaban el mameluco, azules también, azules les daban a ellos, los primeros eran verdes, después lo cambiaron a azul, mamelucos azules” (E. C., Chungungo, en Vilches, 2022).

Los colores de los mamelucos marcaban un rol dentro del contexto industrial y al mismo tiempo permitían identificar al capataz —quien vestía un mameluco de otro color— de manera mucho más rápida, cuestión fundamental en una faena de esta envergadura.



Figura 29. Mameluco. Fuente: Archivo personal de Lidia González Castellón.

Los capataces históricamente han desempeñado un papel importante en la supervisión y el control de los trabajadores en diversos contextos laborales, especialmente en entornos mineros. Su función principal era garantizar que los trabajadores realizaran sus tareas de manera eficiente y según las instrucciones recibidas. En este sentido, los capataces estaban a cargo del disciplinamiento de los trabajadores.

Y aquí se ve en el trabajo, en la transportación donde trabajaba mi papá, los empleados usaban la ropa, que era un pantalón y un chaleco de trabajo,

no era un mameluco, el jefe el gringo usaba chaqueta, esa foto también le puede servir identificar bien. El que está más hacia la izquierda, este es el gringo (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).



Figura 30. Transporte de empleados y trabajadores, 1953. Fuente: Archivo personal de Lidia González Castellón.

En el ámbito laboral el mameluco no solo proporcionaba comodidad o protección, sino que también tenía un profundo significado simbólico y social. Como era utilizado por ciertos grupos laborales, no solo marcaba la pertenencia a una determinada clase o profesión, sino que también reflejaba la relación entre el individuo y el trabajo en sí mismo. El hecho de que el mameluco marque el inicio del día laboral subraya cómo la indumentaria puede influir en la experiencia del trabajo y en la percepción que tenemos de él. Además, al ser una prenda que cubre todo el cuerpo, puede contribuir

a una sensación de anonimato o uniformidad entre los trabajadores, lo que refuerza la idea del trabajo enajenado, donde el individuo se siente desconectado de su labor y de su propia identidad.

Es interesante observar cómo la evolución de la indumentaria de trabajo a lo largo del tiempo refleja cambios en las condiciones laborales y en las actitudes hacia la seguridad y el bienestar de los trabajadores. La introducción de cascos, guantes, zapatos especiales y otros equipos de protección durante la década de los 60 ejemplifica este proceso de complejización y mejora de la indumentaria laboral.

Traje formal

En un entorno laboral como el minero la vestimenta puede reflejar jerarquías y roles específicos. Por un orden de clase, es común que empleados especializados y supervisores, independientemente de su entorno laboral, tiendan a vestirse de una manera que puede ser percibida como formal y superior, elección que puede estar influenciada por varios factores.

Los supervisores y empleados especializados a menudo optan por vestimentas más formales, como trajes, camisas, faldas o vestidos profesionales, ya que su posición puede requerir que su apariencia sea más pulcra y profesional. En este sentido, aquellos que visten prendas más formales a menudo son percibidos como más serios, confiables y capaces. Es común que los empleados y el capataz supervisor elijan vestirse con telas de mejor calidad, utilizando ropa que se ajusta a los estándares profesionales y empresariales, dado que es parte de su identidad laboral y de su manera de presentarse en su rol, dando un sentido de responsabilidad y profesionalismo a su desempeño laboral.

Cabe destacar que el disciplinamiento corporal y la vestimenta adecuada fueron cruciales en la modernidad industrial. Llevar un traje completo y correctamente, con detalles como un vestón, chaleco y pantalón bien planchado, era esencial para el estatus y la presentación personal en esa época.

Claro, todos andaban con terno, todos. Nadie quería ser menos, el terno era el tremendo, elegante uno con terno. Nadie quería ser menos. Nadie

quería ser menos, claro, y todos hacían ternos nomás (...) También yo usé terno, sí, también usé terno yo po, usaba puro terno nomás po en esos años, así que vestía pura ropa de esa nomás (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).

En la época analizada, los trabajadores solían vestirse con un alto nivel de formalidad en su vida diaria, en marcado contraste con la vestimenta más casual propia de la actualidad. El traje se destacaba como el símbolo máximo de la modernidad, compuesto por chaqueta, chaleco, pantalón, camisa, corbata, calzado y a veces sombrero. Esta vestimenta representaba para los trabajadores un acceso al mundo moderno y, al usarla, podían enfrentarse al patrón en igualdad de condiciones, reflejando la igualdad teórica en las democracias burguesas.

Era muy formal, era (...) se usaba en general, no solo mi padre, que muchos trabajadores del Tofo que terminaban la jornada a las 17:30 de la tarde, llegaban a sus casas, se bañaban, se cambiaban ropa y se ponían tenida de parada formal, después de tomar once, compartir con la familia, iban a los centros sociales digamos, ¿no?, a compartir con sus colegas o con otra gente (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).

A mediados del siglo xx este *company town* experimentó su mayor esplendor, y fue un escenario de gran importancia para el desarrollo económico y tecnológico. La Figura 31, probablemente de principios de la década del 40, muestra al personal norteamericano de gerencia y administrativos de la Bethlehem Steel Corporation, una de las principales empresas del sector. Es notable la vestimenta del personal, quienes visten trajes de tres piezas muy similares a los actuales. Aunque algunos llevan sombrero de fieltro, se observa que estos estilos ya no eran tan populares como lo fueron durante la década anterior.

Un detalle destacable es la presencia generalizada de la corbata, llevada con nudos, al estilo actual. Además, frecuentemente se usaba el pañuelo de bolsillo, un accesorio que si bien tuvo su auge en la moda masculina de finales del siglo xix en el hemisferio norte, alcanzó su popularidad máxima en el siglo xx entre

hombres de alta posición social, ya que expresa elegancia y distinción. Los altos funcionarios también adoptaron este accesorio con estos mismos propósitos: reflejar su estatus y estilo refinado (Vilches, 2022).

En suma, la vestimenta del personal de la Bethlehem Steel Corporation en la década de los años 40 refleja los estándares de elegancia y formalidad de la época, así como la influencia de las tendencias de moda en el ámbito industrial y corporativo. Los obreros, como parte integrante de este mundo moderno, adoptaron el formalismo en la vestimenta durante las reuniones sindicales. Este formalismo implica un conjunto de normas o códigos de vestimenta que se espera que los miembros o participantes sigan al asistir a este tipo de eventos. Era necesario vestirse de manera apropiada y respetuosa, generalmente adoptando un estilo de vestimenta profesional, como trajes, camisas o blusas formales, pantalones o faldas de vestir y calzado adecuado.

La vestimenta durante las reuniones sindicales perseguía varios propósitos importantes. Por un lado, servía para mostrar respeto hacia el evento y los demás participantes. Además, transmitía una imagen de seriedad y compromiso con los temas que se abordarían, lo cual es esencial en un contexto sindical. También puede contribuir a reforzar la identidad y la cohesión entre los trabajadores, ya que promueve una apariencia unificada y presentable.

De esta manera, vestir un traje no solo es un asunto estético, sino que también representa la posibilidad de enunciarse políticamente, de ser “reconocido” por el patrón y de poder ser considerado como sujeto de derechos dentro del ámbito laboral. Estar sindicalizado conllevaba la promesa de mejorar los estándares de vida de los trabajadores, por lo que el día en que esto ocurrió en todos estos centros industriales del desierto, es comprensible que los obreros hayan celebrado luciendo especialmente modernos y elegantes.

La Figura 31 proporciona una imagen general de cómo vestían los trabajadores y empleados tofinos a mediados del siglo xx. Los sombreros estaban muy presentes y se puede encontrar de varios tipos, como la boina *newsboy*, de fieltro y canotier. Es destacable que, aunque la boina estaba vinculada a la clase trabajadora en el hemisferio norte, no fue el sombrero más común

entre los trabajadores tofinos, ya que su lugar está dividido entre el sombrero de fieltro y el canotier (Cudinach, 2014).



Figura 31. Trabajadores de la maestranza, febrero de 1926. Fuente: Archivo fotográfico del National Museum of Industrial History (NMIH), Estados Unidos.

En lugares como las salitreras el sombrero de fieltro era el más usado por los obreros chilenos, incluso desde el siglo XIX.

Su uso por parte de los obreros tofinos tiene que ver seguramente con la fluida y directa relación entre el puerto de Cruz Grande en la región de Coquimbo con Sparrow Point en el estado de Maryland. Pese a que en Estados Unidos y Europa también eran usados por las mujeres, en nuestro país y El Tofo solo se expandió entre los varones. Su uso se encuentra en la tecla de la promoción de la igualdad, la homogeneidad y la estandarización modernas (Vilches, 2022, p. 53).

Por su parte, el sombrero tipo canotier, *boater* o gondolero estaba bastante extendido entre los obreros tofinos, pese a que debe haber sido introducido en El Tofo, y en el contexto nacional en general, aparentemente

recién en la segunda década del siglo xx. Tal como hemos mencionado, en Estados Unidos se le llamaba “sombrero de la gente” y era muy popular entre varones ricos y pobres. Es posible que la presencia y actividad de los barcos estadounidenses haya acercado más a los habitantes de Chungungo a la cultura y productos estadounidenses que a las ciudades más cercanas en Chile (Barraza, Ruiz y Vásquez, 1987).

La raya del pantalón

El traje representó el ingreso del obrero en la lógica de la modernidad y surgió también de la llamada “Gran Renuncia” (Flügel, 1964). Para el tiempo en que se constituyó como una vestimenta distintiva y la burguesía se consolidaba como clase dominante, el traje se inspiró en la lógica revolucionaria del *statu quo*. Si bien este atuendo representaba la posibilidad de inclusión en la modernidad para quien lo portaba, la otra cara de la moneda era la exclusión de los que no lo tenían.

La raya del pantalón comenzó a usarse en la era de la Revolución industrial, cuando la precisión y la eficiencia se convirtieron en valores clave en la sociedad. Esta característica de la moda masculina refleja la influencia de la modernidad industrial, dado que emula la rectitud y la uniformidad de las máquinas.

Las personas consideraban que llevar traje era un acto civilizatorio asociado a la limpieza, la educación, en definitiva, a la riqueza, de manera que aquellos que no lo llevaban, y en menor medida quienes lo llevaban en peor estado, quedaban fuera y no podían ser considerados iguales. La prohibición explícita de que la mujeres y los niños usaran pantalones remarca el poder masculino y adultocéntrico de esta modernidad.

Esta igualdad trae consigo nuevas e inéditas diferenciaciones, donde los grupos enriquecidos marcaron la pauta de lo que se consideraba admisible. En este contexto, se puede comprender que las clases dominadas, movidas, de manera subyacente, por un deseo de igualdad y reconocimiento, buscaran conseguir determinado estatus imitando las formas de la burguesía.

El desarrollo del traje como una expresión de esos cambios ideológicos está intrínsecamente relacionado con el surgimiento del pantalón moderno, que sigue los ideales ilustrados de la época y se destaca por su sencillez.

Diseñado para realzar la figura del individuo sin adornos innecesarios, refleja el valor de la razón, y la lógica de la sobriedad y parquedad. Los trajes masculinos son particularmente llamativos y, sin duda, el contraste civilizatorio frente a la naturaleza irregular del desierto.

En términos ideológicos, este cambio en la vestimenta es más que un asunto de estilo. Es un reconocimiento visual de los valores de la Ilustración moderna. Se rechazaba la opulencia y se abrazaba la racionalidad y la igualdad al adoptar una vestimenta austera más simple y funcional. La igualdad y la razón, como pilares de una sociedad renovada, fueron promovidas por este cambio, que simboliza una ruptura con la pompa y la ostentación, asociadas a los antiguos rangos coloniales. Entonces, se dio pie a nuevas estructuras clasistas de estratificación, jerarquización y especialización industrial.

En estas nuevas geometrías vestimentarias de la moda, la ropa sin arrugas ha sido un signo de distinción, pues el planchado ayuda a moldear y re-colocar las fibras en su posición correcta, manteniendo la forma original de las prendas. Las altas temperaturas del planchado eliminan las bacterias de la ropa, lo que la hace aún más limpia. Sin embargo, es importante tener en cuenta que el planchado tuvo una función simbólica, que indicaba estatus y riqueza económica.

Es importante prestar atención a las formas de los trajes, ya que parecen haber sido creados específicamente para albergarlas. Es evidente una inclinación intrínseca hacia lo recto, que se evidencia en las líneas de los planchados, la corbata, las soleras de la chaqueta, las hombreras, el cuello de la camisa, el abandono del sombrero, etc. Debido a que las líneas rectas no existen en la naturaleza, su presencia en la moda refleja el deseo moderno de dominar. Solo los más ricos en El Tofo, como en todo el mundo, podían usar ropa tan bien planchada y “cuadrada”. Las líneas del traje imitan a la máquina.

Estos trajes suelen “cuadrar” el cuerpo, detalle observable en la Figura 32. Es evidente que en chaquetas y pantalones hay un esfuerzo por marcar las líneas del planchado, al igual que en las soleras de los vestones. Se rescata el siguiente párrafo etnográfico: “Yo no sé si haría totalmente el terno, pero, por ejemplo, me acuerdo que yo la veía arreglado las hombreras, por ejemplo, no puedo asegurar que sí los hacía, pero sí tengo la certeza de que hacía arreglos de ropa” (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).



Figura 32. Personal norteamericano de gerencia y administrativos de El Tofo, año desconocido. Fuente: Archivo fotográfico del NMIH, Estados Unidos.

El atuendo imita de manera implícita a las máquinas industriales. Tanto las líneas del planchado como las hombreras “cuadran” el cuerpo masculino, emulando sus líneas rectas y la producción en serie. En esa época, el cuerpo humano se consideraba una parte más del engranaje productivo, por lo que se requería ropa improvisada. “Yo la recuerdo, nos levantábamos todos y ya estaba planchando, nos acostábamos todos y ella seguía planchando, es cierto también, eran otras mujeres, pero así es la vida” (L. V., Chungungo, en Vilches, 2022).

La raya del pantalón sugiere disciplina y seriedad en el trabajo, valores altamente considerados en la sociedad industrializada. Además de representar la modernidad industrial, tiene connotaciones patriarcales en la moda masculina. Al enfatizar la rectitud y la rigidez, la raya del pantalón se asocia a la masculinidad y la autoridad masculina en la sociedad, de modo que obreros y burgueses se unen para dominar a las mujeres con distintos motivos y representaciones.

Es importante destacar que la raya del pantalón contrasta con las formas curvas y orgánicas asociadas a la naturaleza, con los estampados de flores y con los colores diversos, más propios de la vestimenta femenina. Esta oposición entre la rectitud de la raya del pantalón y las curvas más suaves

de la feminidad puede reflejar una jerarquía de género en la que se valora y privilegia la masculinidad por sobre la feminidad.

Indudablemente, los atuendos de la Figura 31 son distintos. Algunos son algunos más precarios que otros; mientras unos lucen muy elegantes dado que incluyen corbata, sombrero y traje, chaqueta, chaleco y pantalón, otros no llevan ni corbata ni prendas que sean parte de un mismo traje, como chaqueta y pantalón. Algunos trajes son muy chicos o muy grandes para quienes los llevan, mientras que otros parecen hechos a la medida o al menos entallados. Es innegable que los trabajadores desean vestirse de acuerdo con las normas de vestimenta occidentales.

Las diferencias entre ejecutivos, empleados y trabajadores se expresaban a través de sus atuendos, y la forma en que los obtenían también era diferente. Los residentes norteamericanos contrataron sastres especializados en crear ropa específicamente para ellos, lo que demuestra la importancia del papel puramente simbólico del terno, ya que su caída, planchado y rectitud apelan a un orden de líneas que se aleja de las curvas, los estampados de flores y el contraste de colores propios del hogar.

El orden funcional solo se aplica en la fábrica, donde el mameluco se ajustaba por motivos de seguridad, mientras que con el terno esto no ocurre, pues el parámetro estético es el que predomina. Los empleados “tenían un poco más porque viajaban más a Serena, entonces, como que tenían que vestirse mejor, pero nunca mucho más” (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022). Por su parte, los pobres no tenían mucha ropa en general:

Nosotros teníamos muy poca ropa, no recuerdo... mi mamá sí tenía un ropero, por ejemplo, pero en las casas de los obreros nunca vi un ropero, en la casa de mi abuelita María no había ropero, no había tampoco clóset, como ahora en las casas modernas (...) porque el clóset, el ropero, que era un ropero muy bonito y todo, pero no tenía gran capacidad, o sea, era para la ropa de mi papá, de mi mamá y la de nosotros, entonces no había mucha ropa. Yo creo que la condición económica de la gente no daba para tener mucha ropa, además que la gente tenía muchos hijos, entonces el gasto que significa tener un hijo y otro hijo, y ese gasto es enorme, entonces no alcanzaban los sueldos (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).

Dadas sus precarias condiciones económicas, los obreros solían obtener sus trajes de maneras distintas a los jefes norteamericanos. Por ejemplo, se mandaban a hacer un traje con sastres de la ciudad de La Serena, que visitaban cada cierto tiempo el mineral:

Había un sastre “oficial” para los obreros que venía cada cierto tiempo al mineral para llevarse los encargos. Algunos recuerdan que muchos obreros tenían a los mismos colores de ternos y telas parecidas, porque todo salía del mismo taller de confección. Los encargos se pagaban en cuotas y la ropa era de gran calidad (Millán, 1999, citado en Vilches, 2022, p. 55).

También podrían adquirirlos comprando tela a los comerciantes que visitaban el mineral para llevarla a los sastres que vivían ahí. Estos sastres no eran como los de la ciudad, que confeccionaban trajes a mediana o gran escala, sino que más bien trabajaban al detalle. Así lo relata don Ernesto:

Sastres sí po, habían po, como le digo, andaban esos caballeros vendiendo tela ahí, los turcos, les decíamos nosotros, pero eran chilenos. Eran chilenos, yo todavía me acuerdo de ellos, cuando andaban por ahí vendiendo tela. Vendían la tela para hacer los trajes. Andaban todo el pueblo recorriendo (...) con un alto de telas plomas, azules, negras, de todo (...), y ahí le compraba la gente las telas, y después mandaban a hacer (...) habían sastres, cómo dijera yo (...) no de la compañía, había particulares, ¿me entiende? Porque en Chungungo había un sastre y ahí le mandaban a hacer ternos a él (E. C., Chungungo, en Vilches, 2022).

Todos los retratados en la imagen llevan ternos, lo que indica la transversalidad del atuendo, pero no todos los ternos están excelentemente planchados o se ajustan al cuerpo según los cánones imperantes de ese momento, aunque se nota el esfuerzo de quienes los visten. Algunos trabajadores tampoco usan corbata. En cuanto a los sombreros, la mayoría de los presentes en la foto son de fieltro, aunque también se puede ver una boina. Los gorros, ya sea en Hamburgo, Nueva York o Londres, se popularizaron entre los trabajadores portuarios debido a su funcionalidad y comodidad.

Con el tiempo, trascendieron su utilidad práctica y adquirieron un significado más profundo como símbolo de la identidad de la clase obrera en los albores del siglo xx.

Otro aspecto que cabe tener en cuenta es que no todos usan el chaleco asociado al traje de tres piezas, es decir, no se visten de la misma manera que sus modelos, sino que usan el traje completo de manera más rigurosa. Como se puede ver, los atuendos no engañaban a nadie; la igualdad que representan solo se mantiene hasta cierto punto, antes de que su materialidad los traicione. Aunque los trabajadores se visten de acuerdo con sus estilos, es evidente que su vestuario es de baja calidad, está más desgastado, muchas prendas no tienen las medidas adecuadas y la mayoría carece de al menos una pieza de ropa, lo que significa que la mayoría de los trabajadores solo llevaban dos o tres prendas por persona durante toda su vida laboral (Vilches, 2022).

Más allá de simplemente ser una vestimenta, el traje se convirtió en un símbolo visual que representaba la estructura jerárquica y el poder en esa sociedad. Los accesorios y detalles del atuendo podían indicar control sobre los recursos, la fuerza laboral o los procesos productivos. De este modo, se crea una relación directa entre el estatus social y la capacidad percibida para controlar o explotar a otros. Usar traje y la capacidad de controlar los recursos o la fuerza laboral sugieren una dinámica de poder según la cual el estatus está relacionado con la influencia, la dirección o incluso la explotación de otros.



Figura 33. Grupo de visitantes de El Tofo, 1920. Fuente: Archivo fotográfico del NMIH.

El flujo transnacional de materiales a gran escala no se explica únicamente por la presencia de enormes maquinarias, sino también porque se estableció un orden social específico. El traje reflejaba este orden, dado que se asociaba a la rectitud moral que sostenía a la sociedad de clases. De acuerdo con esta estructura, los obreros y las familias proletarias tenían cierta capacidad de consumo por primera vez, pero a costa de largas jornadas laborales que involucraban no solo a hombres, sino también a niños y mujeres. Esta dinámica productiva revela la complejidad de las relaciones sociales y económicas de la época, cuando el progreso material coexistió con arduas condiciones laborales.

Se ha demostrado que gran parte de la motivación de la vestimenta que lleva un trabajador en su vida diaria, especialmente en ocasiones especiales, como la misa, corresponde al deseo de imitar a aquellos que perciben como fuentes de estatus, en este caso, la clase alta. No obstante, se observa que la vestimenta elogiada de las élites no proviene de su propia creación, sino que fue importada desde las principales ciudades de la moda por los extranjeros dueños de las empresas mineras.

Sombreros

En las imágenes —que muestran cinco emblemáticos sombreros: el canotier, el Fedora, el bombín, el sombrero de copa alta y el Pork Pie, así como el trilby, boina *newsboy* y la clocha— se aprecia que los sombreros varían según las clases sociales y contextos de uso. Más que accesorios, los más representativos y usados fueron símbolos de moda, cultura y estatus social que dejaron una huella indeleble en los grupos sociales industriales.

El canotier, cuyas raíces se encuentran en Venecia y fue popularizado en Francia, surgió como un distintivo de estatus entre navegantes y deportistas en el siglo XIX, antes de que fuera adoptado por la moda femenina gracias a Coco Chanel. En Chile, su llegada fue impulsada por la influencia de los inmigrantes italianos y marcó una era de elegancia en el país. Los obreros lo usaban como emblema de identidad proletaria.



Figura 34. Canotier. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.

El Fedora, nacido en Italia, se convirtió en un símbolo de elegancia masculina, dado que se asociaba a figuras de la pantalla como Humphrey Bogart y Cary Grant. En Chile reflejaba el gusto por la moda de la época, fundamentalmente entre la burguesía naciente.



Figura 35. Fedora. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.

El bombín, de origen londinense, pasó de ser un accesorio utilitario durante la caza y las competiciones ecuestres a un elemento distintivo de hombres de negocios y figuras icónicas del cine como Charles Chaplin. En Chile marcó una nueva era de estilo y distinción y fue usado por la aristocracia terrateniente y por grupos políticos conservadores.

El sombrero de copa alta, originario de Inglaterra, se convirtió en un símbolo de elegancia y distinción en lo que se refiere a la vestimenta formal. Asociado a figuras políticas y musicales, su llegada a Chile reflejó la influencia global de la moda sobre grupos conservadores.



Figura 36. Bombín. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.



Figura 37. Sombrero de copa alta, galera, chistera. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.

El Pork Pie, vinculado al mundo del jazz y popularizado por personajes como Charles Mingus, experimentó un resurgimiento en los años 70 y 80 como símbolo de la moda retro. Su llegada a Chile reflejó la influencia de la música y la cultura en la moda contemporánea de los grupos urbanos.



Figura 38. Pork Pie. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.

El trilby, con su elegancia discreta y su asociación a eventos como las carreras de caballos, ha sido un símbolo de estilo y distinción desde su creación en el siglo XIX. Su llegada a Chile reflejó la influencia de la informalidad sobre grupos acomodados vinculados a actividades deportivas.



Figura 39. Trilby marrón. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.

La gorra *newsboy*, también conocida como gorra de ocho piezas o gorra Gatsby, tiene su origen en el *Ballonmütze*, y ha sido utilizado por una variedad de trabajadores y figuras de la sociedad a lo largo del siglo XX. En la colección CP Adventure, se añadió el nombre Charlie al estilo de la década de 1920. Esta gorra, emblemática de la época de los locos años 20, fue adoptada por trabajadores de diversos sectores, desde periodistas hasta estibadores, obreros mineros y navales.



Figura 40. Boina *newsboy*. Fuente: Colección CP Adventure. *Ballonmütze*.

Por último, la clocha, o cono de pelo de conejo en color terracota tipo *light wane*, es esencial en la fabricación de sombreros de paño y clave en el proceso de dar forma a los sombreros mediante planchados sobre una horma. Aunque permite

crear sombreros de alta calidad, los trabajadores expuestos a este material enfrentan riesgos para su salud debido a la exposición a largas horas de trabajo bajo el sol del desierto. Sin embargo, fue muy usado por los trabajadores.



Figura 41. Clocha. Fuente: Museo Histórico Nacional. En exhibición.

En resumen, los sombreros no solo son accesorios de moda, sino también símbolos portadores de la historia, cultura y estatus social, que han dejado una marca indeleble en la sociedad a lo largo de los siglos. Su adaptación en el tiempo refleja los cambios en la moda y la sociedad, así como su influencia en diversas culturas.

Traje de domingo

Es indudable que el domingo, el día de la misa católica, es una tradición colonial relacionada con la devoción y las ceremonias festivas. En pleno siglo xx, la religión católica y la religiosidad unen y homogenizan a la diversidad de las poblaciones del desierto. Tanto en comunidades indígenas como en áreas industriales se celebran misas el domingo. En estas ocasiones, el comerciante adinerado se reunía con el campesino pobre, o los obreros con los empleados u oligarcas mineros, con el fin de reforzar la apariencia de unidad orgánica que le permitía a la sociedad funcionar.

En ese día de unión, cuando la ropa no era la misma de uso diario, la clase dominante aprovechaba de marcar su diferencia exponiendo frente a sus subordinados aquello que, por mucho que lo intentaran, nunca iban a alcanzar: vestidos de última moda y telas exclusivas de la burguesía industrial, totalmente conectada a los centros industriales norteamericano y del Viejo Continente.

El capitalismo, que se caracteriza por la acumulación de riqueza y su diferenciación con otros grupos pobres, contribuyó a la estratificación social en este siglo. El acceso a los bienes establecidos en la época definía la forma como se percibía a los grupos periféricos que no encajaban en ciertos parámetros sociales, lo que llevó a la estigmatización a través de la ropa. Así lo señala la señora E. S.:

Entonces, ese momento de capitalismo aquí en San Pedro, la gente empieza a viajar a París, hay casas de aquí que tienen cosas de allá po... mi mamá se vestía como todas las mujeres de ciudad, tenía ropa como en la época que nomás que se vivía, compraba ropa y género en Calama, ella no vivió así, como en esos tiempos acá (San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p.81).

Otro relato lo confirma:

Los acomodados, esos usan un poquito mejor, usaban una tela no sé cuánto le usaban llamar, tela medio elegante... bueno, había tiendas ahí en Atacama, había tela, había tiendas, había unos que eran Yutronic, otros eran Abaroa, las personas que tenían esas tiendas, tenían plata, claro, porque había ricos y pobres allá en el centro. No todas las personas compraban telas, ellos se daban cuenta cuando eran pitucos, andaban bien vestidos y todo, compraban las telas que ellos querían... Los pobres usan ropa así, igual de la que estoy hablando yo, de telas de saco harinero, tejidos, y ahí según cómo les hagan los papás (E. R., Calama, en Muñoz, 2022, p.81).

La señora M. V., de Calama, tiene la misma impresión al respecto: “Sí había cierto, como te quiero decir, nivel de sociedad, las más alta, la media, después las más o menos, se notaba por la vestimenta” (Muñoz, 2022, p.82).

Muñoz (2023) menciona que, al igual que respecto del conjunto acomodado, la forma de vestir reflejaba estatus para los campesinos de San Pedro de Atacama. Este grupo social se diferenciaba por medio de su vestimenta, lo que se desprende también de la frase “los pobres usan ropa así, igual de la que estoy hablando yo, de telas de saco harinero, tejidos, y ahí según cómo

les hagan los papás”. Esta precariedad se debe a los escasos recursos para acceder a ropa por medio de modistas, sastres o de fábricas, de manera que se recurría a la elaboración artesanal con medios locales, e incluso al reciclaje de textiles.

Determinado vestuario se usaba en ceremonias importantes como la misa dominical, días de fiestas o periodos de carnaval. Los vestidos para asistir a la iglesia eran particularmente formales, elaborados con materiales de mejor calidad y con un diseño más cuidado, a diferencia de la ropa de uso diario.

El domingo era considerado un día único, distinto al resto de la semana, una costumbre arraigada en los diversos grupos sociales del desierto, como lo demuestra la frase “los domingos había que ponerse ropa de domingo”. Parece que esta práctica era una obligación cultural que se remonta a la colonización española y que se ha arraigado en las costumbres locales a lo largo de los años.

Esta ropa está reservada para actividades exclusivas de ese día, como asistir a misas de la Iglesia católica. La vestimenta formal de domingo también se podía utilizar en otras ocasiones especiales, como ceremonias civiles o eventos importantes en la comunidad. Era una manera de mostrar respeto, dedicación y reconocimiento a estos eventos como importantes, lo que evidencia la importancia cultural y social de la vestimenta en ciertas circunstancias.

Según Muñoz (2023) y Morales (2013), en la etnografía de San Pedro de Atacama se evocan recuerdos de una comunidad social acomodada a principios del siglo xx, que se distinguía del resto de la población local. Esta comunidad estaba conectada con Europa a través de lazos familiares y el comercio de ultramar, que provenía incluso de las grandes metrópolis de la época. En este sentido, la vestimenta tenía un valor importante en la diferenciación social. Además, los estándares iniciales de la globalización van estableciendo una marcada influencia europea en la sociedad del desierto de Atacama, lo cual también se pesquisa en fotografías y prensa de la época.

Ahora la vestimenta acá era como sencilla nomás de las mujeres, un faldón medio largo, yo así vi a mi abuela de Solor, faldón con zapatón amarrado, como botín, botines que volvieron hace poco, con medias, medias de seda ya se compraban, chaquetitas así cerraditas con botones, ella era flaquita, cuello V sport, se dice, y su blusita... La mujer empezó a imitar en la

falda a las españolas, entonces quizás usaban más larga, quizás más recogida, la adaptaron, yo pienso que esa moda empezó como en 1920, antes la moda duraba artos años po, pero antes no todos usaban (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022).



Figura 42. Vestimenta de mujeres. El Tabladillo, plaza de San Pedro de Atacama (s. f.). Fuente: Muñoz (2022).

La significación de la moda en la sociedad acaudalada tenía como objetivo mantener un estatus en comparación con lo considerado actual. La frase “la vestimenta acá era como sencilla no más” señala una sutileza en comparación

con los estándares actuales de adquisición de estas vestimentas. Usar medias de seda y botines de cuero, según la misma descripción, es único, porque eran bienes tangibles que eran difíciles de obtener, lo que no era común a todas las mujeres en aquella época. La afirmación “no todos usaban” da a entender que no todas las mujeres podían acceder a ese tipo de ropa o tela, ya sea por la carencia de recursos financieros o por falta de ocasiones sociales para poder usarlas.



Figura 43. Vestimenta de domingo, plaza de San Pedro de Atacama. Fuente: Muñoz (2022).

La señora E. S., de San Pedro de Atacama, indica:

La ropa de misa era más elegante, pero no era la misma ropa que uno tenía en la casa, y así yo veía a mi abuela, otras señoras, veía que usaban rebozo, como un manto, hasta hace pocos años se usaba, hasta yo usé velo cuando niña, tenía que usar velo blanco... mi papá, cuando iba a misa, se ponía

su sombrero de paño, se ponía su vestón, su pantalón de tela, camisa celeste, siempre tenía celeste, zapatos lustrados, sí me acuerdo (Muñoz, 2022, p. 35).

La frase “con esos temas de las tradiciones, la gente se vestía con polleras” marca un estatus social superior y diferencia a los demás asistentes a la ceremonia. Quedaron marcadas en la memoria de algunos las mujeres que usaban faldas tejidas de carácter tradicional colonial andino, como también mantos tejidos.

La gente que tenía plata se vestía mejor, los pobres usaban chales para cubrirse, para ir a la iglesia era obligación de cubrirse, sobre todo las mujeres, cubrirse la cabeza con un chal grande, entonces, las pobres usaban chales tejidos de lana y las ricas usaban chalones de tela de fábrica hechos a máquina, unas usaban de mantones, le llamaban... La gente, las familias que podían, mandaban a sus hijas a estudiar a Antofagasta y a Copiapó, eran profesionales en todo sentido. En Antofagasta las modistas salían todas de la Escuela Técnica Femenina, era importante. Aquí en Calama había también, monjas, pero ahora ya no enseñan, las Guadalupe de Ayquina, hasta los años 80 enseñaron, porque tengo una prima que estudió ahí y aprendió a hacer ahí enaguas bordadas a mano como de fábrica, ellas hacían ropa y la vendían (M. V., Calama, en Muñoz, 2022, p.36).

Dentro de la vestimenta tradicional femenina, el rebozo emerge como una pieza destacada. Este manto de algodón o seda, predominantemente de color negro durante el siglo xx, se consideraba una prenda conservadora. La calidad del rebozo podía variar según la capacidad económica de quien lo adquiriría. Las niñas usaban un velo de color blanco, generalmente de menor tamaño. Por otro lado, en la vestimenta masculina adquiere protagonismo el sombrero de paño, acompañado por un traje de mejor calidad que el de diario, así como zapatos menos usados. Este aspecto se refleja en la expresión “antiguamente la gente se vestía con los mejores trajes para carnaval”, una práctica que perduró hasta finales del siglo xx, según los relatos recopilados.

Aquí hay una costumbre, después que muere la persona, se quema toda la ropa, bueno, eso también es relativo. Porque tiene que quemarse, a quién más le va a servir, quién te lo va a usar, nadie tiene que usarlo porque... uno no puede usar esa ropa usada, porque la energía se traspasa en mi ropa, eso ya es mío, entonces, eso lo tengo que botar, que quemar, que no lo use otro, porque mi espíritu después puede venir y estar molestando... era costumbre, todo se quemaba acá, no queda nada, porque todo se quemaba (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p.36).

Las costumbres relacionadas con la vestimenta dentro de este grupo destacan y contrastan notablemente con las prácticas de otros de menores recursos, como el conjunto campesino. Por ejemplo, cuando una persona fallecía, se destruía su ropa, como se expresa en la cita “Aquí hay una costumbre, después que muere la persona, se quema toda la ropa”. Sin embargo, esta práctica no era común a todos los estratos sociales del oasis, como indica la frase “bueno, eso también es relativo”.

Es interesante notar la explicación mística de la vestimenta con sentido religioso, similar a la costumbre de la Paigasa¹³ de los pueblos aymaras, que también queman la ropa de los difuntos. Esta conexión entre la vestimenta y las prácticas religiosas sugiere una profundidad simbólica en la forma como se percibe la ropa dentro de esta comunidad.

En suma, para los habitantes del grupo adinerado la vestimenta es símbolo de estatus. Dicha perspectiva de posición superior proviene del periodo colonial hispánico, una élite que se estableció como propietaria de tierras donde se dedicaron a la monoproducción de forraje para la venta (Morales, 2013).

El campesinado también se preparaba para el domingo:

Para trabajar usaban la otra, allá usaban dos trajes, trajes para ir a misa, para ir a alguna parte de representante de parada y el resto para ir a pastear ovejas, para ir a trabajar con los que trabajan en los potreros...

¹³ Ceremonia de quemar la ropa y los objetos personales del difunto en el octavo día luego de su muerte. Lavatorio es también el nombre que se usa generalmente para indicar todas las ceremonias del séptimo y octavo día.

yo joven usaba mi ropa más bonita, la que iba a misa, pero no para ir a pololear, sino para ir a misa, para pololear usaba mi ropa que usaba para ir a pastear las ovejas... usábamos mantos porque era promesa del Señor, le decíamos, se ponían mantos grandes, negros, que llegaban hasta la cadera, hasta abajo, y entraban para la iglesia (E. R., Calama, en Muñoz, 2022, p. 37).

Los campesinos únicamente utilizaban la vestimenta de domingo en ocasiones especiales, como ceremonias religiosas y civiles. La expresión “parada” posiblemente aluda a un desfile militar, en el que la indumentaria y vestimenta del soldado son fundamentales. Esta asociación quedó arraigada en la memoria de los habitantes del oasis debido a las políticas públicas de militarización implementadas por el Estado, conocidas como chilenización, después de la Guerra del Pacífico.

“Para las fiestas se hacían ropa en San Pedro, sí po..., bueno, uno solamente usaba lo mejor que tenía, iba a los carnavales, oh, los carnavales eran muy bonitos y uno se divertía” (L. G., Calama, en Muñoz, 2022, p.54). Además, M. V., también de Calama, indica:

Para entrar a la iglesia las jóvenes usaban mantillas, que, como igual que las españolas, que se pone una mantilla para ponerse un peine. En San Pedro lo usaban para cubrirse la cabeza, porque no entraban a la iglesia con la cabeza pelada, tenían que llevar mantilla. Las señoras usaban mantones, y las más jóvenes mantillas para cubrirse la cabeza, ese era un respeto que habían dejado los españoles po..., pero la gente atacameña, que es más humilde, lo tomó como un rigor (Muñoz, 2022, p.54).

Estos “mantos grandes” eran ropajes fabricados con textiles naturales como la lana o el algodón, de un color establecido, negro por lo general, utilizado por mujeres adultas, mientras que las jóvenes usaban “mantillas” más pequeñas. Este atuendo era usado por todos los estratos sociales, que cumplían con las normas establecidas por la costumbre católica hispánica. En este pueblo, las fiestas eran eventos esperados con anticipación, momentos de alegría y celebración compartidos por todos los habitantes.



Figura 44. Vestimenta de “parada”, plaza de San Pedro de Atacama, 1968. Fuente: Muñoz (2022).

Sin embargo, detrás de esta ilusión se escondía una realidad inevitable: la limitación de recursos económicos, pues no siempre era posible materializar el deseo de elaborar una vestimenta única y distintiva para las celebraciones. “Bueno, uno solamente usaba lo mejor que tenía”, comentaba otra mujer con resignación. Aun así, la comunidad encontraba en la sencillez y la creatividad una forma de embellecer sus atuendos para las fiestas. Con telas coloridas y detalles hechos a mano, cada persona intentaba resaltar su vestimenta de manera única y personal. Así, en San Pedro las fiestas seguían siendo momentos de alegría y camaradería, en los que la modestia y la tradición se unían para celebrar la vida y la comunidad. Y aunque la elaboración de ropa exclusiva para estas ocasiones quedó como un anhelo, el espíritu festivo y la unión entre vecinos seguían siendo el verdadero motivo de celebración, pese a las diferencias (Muñoz, 2022).

El cruce de registros de terreno, recogidos de museos y basurales de las ruinas de la oficina salitrera Rica Aventura, junto con el análisis de cerca

de cien piezas de zapatos, resalta la importancia del calzado de domingo en la pampa. Las entrevistas con los habitantes de María Elena y la revisión de narraciones más bien literarias abren una ventana a una cotidianidad particular los domingos, cuando la vestimenta desempeñaba un papel preponderante. Los domingos no solo eran días de descanso, sino también ocasiones especiales en que la gente se vestía de manera distinta, posiblemente para participar en actividades sociales, religiosas o de ocio. El estudio de estos elementos cotidianos proporciona una ventana única hacia la vida y las costumbres de la época en la pampa salitrera.

Los españoles midieron todos los trajes “domingueros” que engalanaron las retretas de la Plaza Colón. Y, también, vieron la hora en los mil relojes de sus agencias de nombres absurdos (“LA FAMA”, “EL TIGRE”), y echaron cadena de oro y libras esterlinas, hongo y bastón, pantalón de fantasía y zapatos charolados, como dos soles negros. En sus negocios, los pobres dejaron sus fortunitas y salieron felices con el billete sobajead y querido: las riquezas de los agencieros se formaron de infinitas pequeñas fortunas. Y de muchas más lágrimas (Sabella, 1953, p. 89).

La narración de Sabella, un literato de la región, recrea el día de descanso y de sociabilidad obligatoria entre las distintas clases sociales de la oficina salitrera. En esta escena se presenta una mimesis donde el código de vestimenta es tan estricto, que, a excepción de las diferencias en las fechas de confección de los atuendos, tanto las clases populares como los empleados y los patrones cumplen con un itinerario preconfigurado y visten una tenida formal conocida como “dominguera”. Este relato ilustra que la vestimenta no solo refleja la posición social, sino que también marca el cumplimiento de normas y expectativas sociales en la vida cotidiana de la oficina salitrera.

En la *company town*, en el domingo la civilidad pareciera obviar cualquier diferenciación social, aunque los ternos y vestidos de las clases populares suelen ser de segunda mano y pasados de moda en comparación con los de los jefes y capataces, que llevan prendas nuevas. Esta situación plantea una pregunta de investigación: ¿por qué las administraciones mineras fomentaban el vestir formal y la aparente igualdad en contextos productivos de largas jornadas

laborales? Proponemos que la vestimenta actuaba como un dispositivo (Agamben, 2011) para reducir los conflictos sociales e inculcar en los obreros ideas de movilidad social y modernidad, representadas en lugares como tabernas, cines y filarmónicas. Este enfoque en la vestimenta y las actividades sociales sugiere una estrategia de las empresas mineras para promover la cohesión social y la aceptación de las condiciones laborales, al tiempo que ofrecen una ilusión de progreso y oportunidad para los trabajadores.

Respecto de las fiestas, N. C., de María Elena, menciona;

Nosotros teníamos la ropa que nos daba mi mamá para que fuéramos a jugar; ella me ponía un mameluco, esa era mi entretención, y para ir a la escuela tenía mi prenda sagrada y ahora para los desfiles era otro. Por ejemplo, en esos años, lo que era un 21 de mayo o un 18 de septiembre se hacía sentir; si había un 21 de mayo, la gente, con una o dos semanas de anticipación, se empezaba a preparar, a comprar cosas y lo principal era la vestimenta de los niños. Yo me acuerdo que mi mamá me vestía de pies a cabeza, camisa, pantalón, zapatos nuevos y todo, pero para el 21 de mayo. (...) Yo creo que para todos los niños era igual, la pampa siempre fue así, como una sola familia. Entonces, llegaba el 21 de mayo y nosotros nos poníamos la ropa nueva, nos íbamos a desfilar y andábamos todo el día con la ropa. (...) Sí, eso era lo esencial, eso era la ropa que uno usaba, generalmente era ropa blanca, o sea, camisa blanca, blue jeans no era tanto, sino que eran pantalones de seda (2022).

Los domingos se iba a misa, se paseaba por la plaza y se practicaban deportes varios, como básquetbol o natación. Además, se celebraban fechas importantes como fiestas patrias y aniversarios. Estos eventos reflejan costumbres religiosas y sociales que llevan aparejadas una vestimenta formal y elegante. Aunque estos días aparentan igualdad entre las clases sociales, las diferencias estructurales persisten en la vida cotidiana, en la que es una paradoja de igualdad superficial frente a desigualdades arraigadas.

La contradicción y el contrasentido de que el *company town* explotara a hombres, mujeres y niños, en condiciones de trabajo extenuantes en medio del desierto, pero por otro lado entregara un conjunto de servicios mínimos

de habitabilidad, como vivienda, alimentación, vestimenta, actividades recreativas y religiosas, pueden entenderse como una estrategia empresarial y por la necesidad de mantener la productividad y la estabilidad social, de evitar el conflicto con las organizaciones de los obreros. Sin embargo, sindicatos y federaciones obreras levantaron constantemente plataformas reivindicativas que condujeron a avances sustanciales en las condiciones de trabajo, pero con altos costos en muertos y maltratos físicos, prohibiciones, todo en un abierto contubernio con los organismos gubernamentales.

En primer lugar, las empresas persiguen el objetivo de maximizar sus beneficios y la eficiencia de la mano de obra, escasa y cautiva en el desierto, por lo que proporcionaban condiciones básicas de habitabilidad y servicios para asegurar la salud y el bienestar mínimos de los trabajadores y sus familias. Estas condiciones también ayudaban a retener a los trabajadores y evitar conflictos laborales que pudieran interrumpir la producción. Incluso, se llegaron a formalizar y reglamentar los servicios de las trabajadoras sexuales, cuyos estipendios y controles sanitarios en algunos lugares eran centralizados por la administración.

Por otro lado, ofrecer servicios recreativos y religiosos era una forma de controlar y moldear las actitudes y comportamientos de los trabajadores. Además, se fomentaba una ideología de bienestar y acceso al consumo: las pulperías eran como supermercados, lo que los hacía sentir parte de una comunidad y les daba un sentido de identidad y pertenencia. En este contexto, la vestimenta, incluso la moda, como los trajes de ternos, vestidos y zapatos, fue fundamental para contribuir al simulacro de igualdad visual y material entre estratos sociales.

Traje deportivo

Estos centros industriales, con sus condiciones de explotación y salarios insuficientes, ofrecían poco tiempo de recreación para los trabajadores. Sin embargo, el fútbol y las cantinas surgieron como pequeños oasis para romper con la monotonía laboral, que proporcionaban momentos de alegría y camaradería en los polvorientos terrenos de los centros industriales en medio del árido desierto de Atacama.

En la década de 1880, los primeros partidos se disputaban en Valparaíso, en los terrenos del colegio británico The Mackay School, hogar de muchos inmigrantes de Gran Bretaña. Fue allí donde nació el Mickey and Sutherland Football Club en 1882, el primero registrado en Chile.

Solo diecisiete años antes había nacido El Manchester Football Club, fundado en 1863, uno de los primeros ejemplos de esta conexión entre la industria textil y el fútbol en la ciudad. A quince mil kilómetros de distancia, en la minera El Tofo, en la localidad de Chungungo, al sur del desierto de Atacama, durante los primeros años la Bethlehem en Chile llama la atención la indumentaria deportiva, específicamente los uniformes para jugar al fútbol, pues se practicaba mucho tanto en El Tofo como en Cruz Grande. De hecho, la compañía fomentaba su práctica. “Los deportes, especialmente el fútbol, son actividades propias de la modernidad industrial en el sentido que implican poder dedicar tiempo al ocio, sujeción a normas, y el concepto de ‘actividades al aire libre’” (Vilches, 2022, p. 63).

Vilches (2022) retrata una imagen muy antigua y en excelente condición de hombres vestidos para practicar deporte. En ella aparece el Unión Esperanza, un club formado principalmente por obreros, quienes por esos años vivían en condiciones precarias. Por eso, debe haber sido difícil obtener uniformes para todos, por más que la empresa fomentara el deporte. En la imagen, algunos jugadores ni siquiera cuentan con pantalones cortos idóneos para jugar al fútbol.

Posteriormente, en los años cuarenta, la empresa promovía la práctica deportiva ofreciendo instalaciones cómodas y baños para hombres y mujeres. Además, los sindicatos solicitaron apoyo financiero a las asociaciones de fútbol y básquetbol en sus pliegos de peticiones. Esta promoción del deporte se refleja en la ropa, ya que todos los jugadores adultos se visten de manera uniforme. Los líderes, asociados y representantes de la empresa minera tenían un papel relevante en la actividad deportiva, ya que administraban la compra de zapatos de fútbol a través de vínculos con La Serena, además de solicitar que se contratara a un afuerino que llegaba al pueblo y era considerado “bueno pa la pelota”, o lograr que se construyera un lugar en el cementerio de La Higuera para enterrar a socios de la institución (Vilches, 2022).



Figura 45. Unión Esperanza El Tofo, 1920. Fuente: Archivo fotográfico del NMIH, Estados Unidos.

En la Figura 45 se aprecia una boina *newsboy*, que se convirtió en una moda popular en las canchas del país durante esa época. La boina es una prenda para abrigar la cabeza que se caracteriza por su tamaño reducido y por cubrir el cuero cabelludo, y no tener visera ni orejeras. Se ajusta al cráneo gracias a su borde ribeteado o a una banda semirrígida que crea una pequeña cámara de aire entre su superficie interior y el cuero cabelludo. Esta boina deportiva se convirtió en un accesorio de moda que complementaba el atuendo de los jugadores y aficionados en las canchas de fútbol, añadiendo un toque distintivo a la vestimenta deportiva.

Traje de mar

Nos llama la atención el notable desarrollo en las costas del desierto de Atacama de la vestimenta asociada al mar. Sin duda, el impacto productivo de la industria

minera conllevó el desarrollo de infraestructuras viales y portuarias que facilitaron el transporte de minerales. Una particularidad de las industrias mineras y las comunidades cercanas a las costas marítimas y puertos de embarque es la rápida adopción de nuevas tecnologías, como vestimenta o trajes modernos para actividades marinas o subacuáticas. Estas comunidades costeras, impulsadas por el proceso de modernización minera, fueron pioneras en la adquisición de equipamiento, como escarpines y trajes de neopreno. Este fenómeno refleja que la interacción entre la industria minera y las actividades costeras ha generado avances tanto en la tecnología como en la indumentaria, mejorando la seguridad y eficiencia en diversas operaciones relacionadas con el mar.

Unos cuantos kilómetros al oeste, en la costa, la pesca y recolección de algas y moluscos, que se ha practicado durante miles de años, comienza lentamente a adquirir un carácter de producción industrial.

Una figura fundamental en este proceso es el buzo, que, tal como el pampino, debía enfrentarse a un ambiente hostil para cumplir sus labores, pero en el fondo del mar. En este trabajo lo acompañó durante la primera mitad del siglo xx el llamado “traje seco” o escafandra, compuesto por un casco con una válvula y dos mangueras conectadas que permitían la entrada y salida de aire, además de material resistente al agua, que llegaba a pesar cerca de noventa kilos en total.

Herrera (2023) muestra el traje de agua, que estaba hecho de una lona gruesa e impermeable, pero que no garantizaba el aislamiento térmico, por lo que el buzo además debía vestirse con gorro de lana, camiseta, pantalones y calcetines al interior del traje. Luego de la Segunda Guerra Mundial, la U. S. Navy y el National Research Council comenzaron a experimentar con materiales para solucionar este problema, luego de lo cual llegan al traje de neopreno o “traje mojado”, cuya principal novedad consistía en que permitía al buzo mantenerse cálido sin la necesidad de estar seco. Durante la década de los sesenta, dicho traje llegó a las costas chilenas, lo que, junto con otros avances tecnológicos, revolucionó la forma en que el buzo ejercía su trabajo.

Empezaron a llegar motores fuera de borda y empezaron a llegar las redes de nylon, lo que les facilitó enormemente a los pescadores la vida. Esas

redes de lienza eran sumamente pesadas. Las otras, invisibles, más livianas, ya los pescadores incluso no se quedaban a dormir en el mar. Iban, calaban, y volvían a dormir a sus casas. Lo mismo pasó con los buzos, que los buzos eran, había buzos escafandra primero y después empezaron a llegar los trajes de neoprene y empezaron a tener, a bucear los más jóvenes con esos trajes, trajes de buzos rana, también facilitándoles enormemente la labor de extracción. Y los buzos de compresor también. En esa época empezó a crecer Tongoy (M. T., Archivo Memorias del Siglo xx, citado en Herrera, 2023, p.57).

El traje mojado permitió a los buzos pasar más tiempo bajo el agua y, por lo tanto, aumentar su producción, lo que a su vez repercutió en su propio cuerpo. A la hora de sumergirse, los buzos se enfrentaban a diversos riesgos, principalmente los cambios de presión, para lo cual debían someterse a procesos de descompresión, a riesgo de padecer consecuencias mortales.

Las nuevas tasas de producción derivaron en una sobreexplotación de los recursos marinos, lo que obligó a los buzos a bajar a niveles submarinos cada vez más profundos para poder cumplir con su cuota. Por eso, muchas veces, a la hora de ascender, la descompresión no se realizaba de la manera correcta, lo que exponía a los trabajadores a una embolia gaseosa, también conocida como “mal del buzo”. Si bien dicho padecimiento también se manifestaba con los trajes escafandra, las facilidades que otorga el traje mojado para realizar las faenas en sectores profundos ha aumentado el riesgo considerablemente. “Salían con mala descompresión, muchos. Hay varios que quedaron lisiados, porque siempre lo pillan de aquí para abajo nomás, y muertos hubieron también. Por eso es complicada la cuestión del buzo” (G. G., Tongoy, en Herrera, 2023, p.58).

De esta forma, es posible observar cómo la labor productiva del trabajador está atada a un disciplinamiento del cuerpo orientado al objetivo, que es producir de la manera más eficientemente posible, para lo cual el uniforme juega un papel de suma importancia.

Tanto el calamorro como el mameluco y el traje de buzo se funden con el obrero y le otorgan nuevas capacidades, ya que ahora llega a espacios donde nunca antes pudo y produce cantidades de riqueza que nunca imaginó.

Sin esta indumentaria, es tan solo un hombre, pero, una vez que se pone el buzo o los calamorros, se transforma en buzo y salitrero, respectivamente.

MINICIUDAD O *COMPANY TOWN*

La vida en las oficinas salitreras es similar a la de una ciudad con barrios diferenciados, donde es posible también encontrar bares (cantinas), las dominicales misa semanales, actividades deportivas y bailes. Tanto empleados como obreros participaron de este modo de vida moderno asociado al trabajo asalariado, las noches de cantinas, y los fines de semana de recreación y misa. Cada una de estas actividades requería no solo una conducta asociada a tales escenarios, sino también de una vestimenta que permitiese diferenciar a las personas en este mundo industrial, diferenciado, diverso y jerarquizado, unido por individuos que van tras la producción industrial, pero no por su sola voluntad, sino también por los dispositivos y contextos de la vida fabril de estas ciudades en miniatura, donde todo ocurría entre las calicheras de trabajo, las tienda de abastecimiento o “pulperías”, los salones de baile o “filarmónica”, y el campo de deporte o “cancha”. A la correcta y personal presentación a la dominical misa de la Iglesia católica se asistía vestido a la usanza moderna, como en cualquier barrio obrero de Manchester o Nueva York; ternos y vestidos emergieron en un tiempo de modernidad futurista en esta periferia del mundo.

Las ciudades empresarias fueron asentamientos urbanos establecidos en el norte de Chile durante el auge de la industria del salitre en el siglo xx. Estas urbes eran propiedad o concesiones obtenidas por las compañías salitreras que operaban en la zona y estaban diseñadas para albergar a los trabajadores y sus familias. Estaban planificadas y construidas por las compañías para proporcionar vivienda, servicios básicos, instalaciones recreativas y comerciales a sus empleados. Estas ciudades crecieron rápidamente debido al gran número de trabajadores que llegaba a la zona en busca de empleo en las minas de salitre. Sin embargo, las condiciones de trabajo eran diversas y difíciles por las características del clima y de la geografía (Artaza, 2018; Godoy, 2022).

Estas miniciudades entregaban servicios completos a los trabajadores, lo que permitía sustentar la producción en medio del desierto. Las instalaciones

productivas, la infraestructura y equipamiento daban un buen pasar a los trabajadores, incluyendo electricidad, plazas e instalaciones deportivas. Estos atributos dieron paso a una ciudad modelo donde la ropa no era neutral, sino una forma de presentarse. La moda abrió camino a la estratificación propia de sociedades clasistas, pero al mismo tiempo libre de estamentos y rangos, de modo que si bien eran ciudadanos explotados y expoliados, por otro lado eran libres de transitar por bares, juegos e incluso prostíbulos regulados por la propia empresa¹⁴.

Ni el obrero ni el burgués, tampoco el campesino indígena, estaban exentos a estas dinámicas vestimentarias, que ocupaban un lugar en el imaginario colectivo. El espacio de encuentro de los diversos grupos sociales era el día domingo, cuando todos intentaban vestirse de forma similar; así, vestidos y trajes se hacían usando las mismas técnicas, colores y tecnología, pero con los materiales que cada uno tuviera a su alcance.

Sin embargo, el intento de los obreros e indígenas por imitar a la clase alta no siempre resultaba fácil, ya que, si bien fueron comprendiendo la importancia del vestuario como símbolo de estatus social y civilizatorio, esta característica tampoco escapaba a al sujeto imitado, que aprovechaba todas las instancias posibles para diferenciarse de sus subalternos. Y es que, por mucho que intentaran adaptar la lana a distintos diseños, el hecho de tener o no botines de cuero o medias de seda era difícil de disfrazar, y se transformó en un significante poderoso a la hora de determinar quién pertenecía a qué clase, lo cual se hacía notar particularmente el domingo.

La progresiva utilización de ropa elaborada tuvo un efecto importante en la población, que aparentemente se homogeneizó, pues mucha gente

¹⁴ Un interesante trabajo de arqueología industrial de la investigadora Kalazich (2018) muestra la permeabilidad histórica de la sociedad chilena a las influencias europeas, que implicó, a mediados del siglo XIX, la importación de la moral victoriana inglesa, de la cual es característica el doble estándar sexual, que vino a mezclarse con la moral conservadora católica de los grupos sociales hegemónicos, de similares estándares morales. Al mismo tiempo, ingresaron los principios de salubridad social e higienismo francés, que buscaron, a través de la medicina y los reglamentos, controlar el comportamiento sexual de la población, y en particular de las prostitutas, frente al aumento de las enfermedades de transmisión sexual precisamente en la vivencia del doble estándar mencionado. Así, la Iglesia católica y la ciencia médica fueron las autoridades de la época. Por otra parte, el discurso moral-higienista se traduce en reglamentaciones comunales para casas de tolerancia; se establece por primera vez para Santiago en 1896, y en Antofagasta, en 1916.

se vestía a la usanza occidental, es decir, con prendas que desplazaron la ropa de lana artesanal. Al mismo tiempo, surgieron diferencias tajantes entre la ropa de mujeres y hombres, y entre la de adultos y jóvenes. Un efecto negativo fue que se acentuó la discriminación, pues algunos se vestían de manera más lujosa que otros (Montalva, 2004, 2013).

Como señalamos, el ciclo salitrero implicó el ingreso de Chile a la modernidad capitalista, junto con la creación de un sujeto plenamente moderno, como el obrero asalariado, con una mentalidad acorde a su época. Sin embargo, antes de este cambio ideológico, la formación de este sujeto moderno requirió de revoluciones técnicas en la producción y el transporte, que permitieron integrar a esta población plenamente en el circuito global de mercancías, y por otro lado, que se consolidara un orden social específico, como la relación de trabajo asalariado.

La forma de vestir transformó la vida familiar y doméstica. El vestuario era mucho más funcional para las actividades productivas y sociales. Mientras los obreros reutilizaban las telas, el grupo dirigente optaba por telas industriales. A su vez, y por primera vez sobrepasando los límites de la élite, se masificó entre la población el vestuario considerado apropiado e higiénico según el canon europeo.

La democratización fue un factor determinante en la trayectoria de la moda. Anteriormente reservada para élites y las clases privilegiadas, se hizo más accesible gracias a la producción en masa y la expansión de la industria textil. De este modo, un espectro más amplio de la sociedad accedió a las tendencias y estilos, lo que aumentó la diversidad y democratizó la forma en que las personas se visten.

El consumo masivo transformó a la industria de la moda en un motor de constante cambio, cuyos ciclos acelerados generan una demanda continua de nuevas tendencias. La moda también fue una herramienta para la expresión personal y un fuerte estímulo para el individualismo, toda vez que las personas utilizan la vestimenta como medio para comunicar su identidad, gustos y valores. Aunque este medio ha fomentado la libertad de expresión, también ha creado tensiones entre la conformidad con las tendencias predominantes y la búsqueda de una identidad única (Crane, 2000).

Tanto la vestimenta como la moda reproducen una sociabilidad individual estratificada según diferencias de riqueza, poder y estatus. Es importante comprender que durante la primera mitad del siglo la vestimenta sirvió para visibilizar las ocupaciones y posiciones sociales tanto en los enclaves mineros como en las localidades adyacentes, donde las familias acomodadas tenían acceso a ropa traída de diferentes partes del mundo, gracias a lo cual podían cambiarla constantemente, mientras que las más pobres remendaban sus ropajes, que les duraban toda la vida.

La ubicuidad de la vestimenta en un desierto minero es un fenómeno fascinante que refleja la interacción entre el entorno árido y desafiante y las necesidades prácticas de empresas y trabajadores. En este apartado se exploró cómo la indumentaria en un desierto minero se adapta a las condiciones extremas del entorno, a la vez que es una expresión simbólica y material de las diferencias.

La omnipresencia de la vestimenta se manifiesta en una variedad de contextos, y se adapta a diferentes necesidades y circunstancias. En ambientes industriales, la ropa se ajusta para proporcionar funcionalidad y protección. La destacada habilidad de costureras, modistas y sastres se refleja en la diversidad de prendas confeccionadas. Por su parte, el saco de harina emerge como una alternativa práctica y económica preferida por grupos con recursos económicos limitados o en situación de pobreza. La selección cuidadosa de telas y materiales es esencial para garantizar la comodidad y resistencia, especialmente en condiciones extremas como las del desierto de Atacama.

El calzado calamorro y los sombreros desempeñan funciones específicas, a la vez que protegen del sol y el polvo. El mameluco es una prenda versátil y práctica, comúnmente utilizada en las labores fabriles. El afán ciudadano civilizatorio se materializó en los trajes formales, que indicaban estatus y se reservaban para ocasiones especiales. Detalles como la raya del pantalón pueden denotar la rectitud ideológica de la supremacía masculina. Los trajes de domingo, deportivos y de mar muestran la diversidad e impacto de los procesos industriales vividos por estas poblaciones en el *company town* o minciudades modernas en medio de los áridos y desolados paisajes del desierto de Atacama.

ESPECTRALIDAD

En la sociedad industrial del siglo XIX, la separación de género era muy marcada y se expresaba de modo sartorial. En esta época en muchas sociedades occidentales las normas de vestimenta femenina eran estrictas y reflejaban y reforzaban los roles de género tradicionales. Las mujeres estaban generalmente limitadas a usar faldas largas, crinolinas y otros atuendos que dificultaban su movilidad y comodidad (Müller, 2021). El uso de pantalones, camisas o corbatas estaba estrictamente prohibido para las mujeres (Bard, 2012). Estas restricciones eran parte de una estructura más amplia de normas sociales que delineaban el papel de la mujer en la sociedad, generalmente renegadas a roles domésticos y con una participación limitada en ámbitos más amplios como la política, la educación o el trabajo remunerado. Así como el traje se puede considerar el uniforme masculino de la época, el vestido femenino fue la única manera en que se les permitía vestir a las mujeres al comienzo del siglo XX en este tipo de sociedades.

El *company town* salitrero no estaba ausente de estas dinámicas. Como bien podemos intuir, el desierto no estaba habitado solo por hombres. Ya sea criando o ejerciendo de cantineras, costureras, cajeras o trabajadoras sexuales, las mujeres mantenían una presencia activa en la pampa, aun cuando esto no se ha reflejado, en general, en los relatos de la historia oficial; ya sea en sus versiones más conservadoras o pertenecientes a la historia social, la pampa suele tener rostro de obrero. Los registros fotográficos de distintas épocas de las salitreras también lo demuestran, pues en la práctica las mujeres no eran retratadas. En efecto, como nos recuerda un antiguo trabajador de María Elena: “Las mujeres eran trabajadoras como todos. En las pulperías casi todas eran mujeres. En los hospitales el 99 % del personal eran mujeres. Eran bodegueras en las maestranzas (...). En todas las dependencias las cajeras eran mujeres (...) todo por reglamentación de la empresa” (C. A., Antofagasta, 2022).

Aun así, como señala Salazar (1985), la situación de las mujeres del *company town* era particularmente privilegiada:

Los empresarios foráneos demostraron tener, con respecto a los patrones chilenos, una concepción diferente acerca del rol que podían desempeñar en relación a los campamentos laborales masculinos. Pues, en lugar de reprimirlas e impedir la “mezcla de sexos”, tendieron a incorporarlas a esos campos, formando con ellas los “*company-towns*” y los pueblos libres de la zona salitrera. Junto con admitirlas, aceptaron el expendio de vino y aguardiente. A medida que este liberalismo empresarial comenzó a dominar en los polos donde las empresas extranjeras impulsaron el desarrollo capitalista, la migración femenina se orientó hacia ellos. El liberalismo de las mujeres independientes encontró así un marco amplio donde expandirse. Esto explica el rápido poblamiento femenino de los puertos principales y de la zona salitrera. Pero el efecto de todo ello no fue el desarrollo del comercio personal autóctono (ejemplificado por la eclosión folklórico-cultural de las chinganas y las ramadas), sino el comercio semi-capitalista de bebidas alcohólicas y de prostitución (p. 305).

No fue sino hasta entrado el siglo xx, especialmente en la década de 1940 y más adelante, cuando comenzaron a surgir movimientos y cambios en las normas de vestimenta, los que permitieron a las mujeres adoptar prendas como pantalones, camisas y otras vestimentas consideradas tradicionalmente masculinas. Estos cambios fueron parte de un movimiento más amplio hacia la igualdad de género y la redefinición de los roles tradicionales de hombres y mujeres en la sociedad. A medida que avanzaba el siglo xx, las mujeres desafiaron cada vez más las normas establecidas y se abrieron camino hacia la igualdad en diversos aspectos de la vida, incluyendo la vestimenta, lo que condujo a una mayor libertad para expresarse a través de la moda y la abolición de muchas de las restricciones impuestas previamente sobre la vestimenta femenina.

En el ámbito del trabajo, como señalan Godoy et al. (2009), a principios del siglo xx la presencia de la mujer en la industria era fuente de controversia, pues muchos la consideraban una amenaza física y moral a su rol de madre y algo de lo cual debían ser protegidas. Por eso, una demanda importante del movimiento obrero fue un salario familiar que permitiera a la mujer dedicarse al trabajo doméstico.

Esta concepción no solo era parte de la creencia popular, sino que también fue objeto de políticas de Estado. Varias autoridades de la época veían en el hogar una forma de disciplinar al peón recién transformado en obrero, cuya principal forma de socialización era con otros hombres. Entonces, se consideraba vital que la mujer se mantuviera en el hogar como fuerza moralizante para el hombre, a quien se obligaba a asumir responsabilidades de proveedor y padre de familia. Dicha forma de conceptualizar la familia en la política pública continuó a lo largo del siglo xx y fue particularmente influyente en las políticas sociales de los gobiernos radicales (Rosenblatt, 1995).

Así lo evidencia el trabajo de Brito, quien cita a Alessandri: “El obrero, sobre cuyos hombros pesa con más rigor la inexorable lei del trabajo i de la lucha por la existencia, necesita más que nadie la influencia moralizadora del hogar” (2005, p. 136).

Por otro lado, la *Revista Católica* del 1 de mayo de 1915 enuncia:

El código civil ha robustecido la actividad marital... lo que es sin duda conveniente, pues el buen orden exige que el más preparado lo ejerza en mayor escala, que el marido entre en la vida de los negocios, a más que el retirar de ellos a la mujer, naturalmente la inclina a empuñar el cetro de los domésticos hogares (Brito, 2005, p. 137).

Por otro lado, el periódico *La Reforma*, de origen obrero, comparte la concepción de la familia como institución moralizadora y recrimina a los hombres que no cumplen con sus responsabilidades que permitan su correcto funcionamiento.

¿Acaso no contemplamos a la mayoría de los padres de familia descuidando criminalmente sus deberes, i arrojando a sus hogares a la inclemencia de todos los vicios i de todas las miserias? (...) Todos contemplamos la inmensa mayoría de los hogares, nobles i plebeyos, desquiciados por el vicio o la miseria. El padre de la familia en lugar de concentrar en el hogar todo el amor, toda la abnegación, todo el esfuerzo de su vida, lo arrojan a su sola suerte, mientras él se sumerge [sic]

en los vicios, dilapidando la mayor parte de sus rentas, destruyendo apresuradamente su existencia que es la existencia misma del hogar (6 de junio de 1930, citado en Brito, 2005, p. 140).

En consecuencia, revisaremos cómo esta mitad del mundo, a menudo olvidada, se relacionaba con sus prendas de vestir. Si para los hombres era mal visto demostrar una preocupación excesiva por la ropa, lo contrario se esperaba de las mujeres, para quienes el atuendo se encontraba muchas veces atado a su identidad. Por eso, no es casualidad que en nuestra experiencia arqueológica en ruinas y basureros en las oficinas salitreras se evidencie que la variedad de vestimenta femenina sea mucho mayor que la de su contraparte masculina.

En el desierto de Atacama, el *company town* es una ciudad modelo con el único propósito de extraer mineral, de modo que toda la fuerza de trabajo disponible giró en torno a las labores productivas y a un sinnúmero de actividades indirectas asociadas a la alimentación, el abrigo o salud, en las que participaran activamente mujeres y niños.

En este sentido, las lógicas que gobiernan la actividad diaria de las mujeres son diferentes a las de los hombres, lo cual se refleja en la vestimenta. La ropa de trabajo del hombre es uniforme y gruesa, lo que le permite enfrentar el calor, el viento y las partículas de polvo en un ambiente altamente salino y seco, con muy baja humedad. En cambio, como las mujeres no trabajaban directamente en las faenas extractivas mineras, se dedicaban a actividades complementarias, algunas claves para la producción, como la función administrativa de libretera o contadora, y la misma confección y reparación de ropa. Esto ocurre en un contexto vinculado a la maximización de la eficiencia y disciplina, necesarios para mantener este régimen productivo extractivo (González, 2002).

La vestimenta masculina se caracterizó por sus líneas rectas, presentes en trajes de trabajo y atuendos formales, como ya hemos expuesto. En contraste, la versatilidad y diversidad de las labores femeninas se reflejan en una mayor variedad de formas y colores. En la indumentaria femenina, la ausencia de líneas rectas es reemplazada por diversas caídas en las telas, donde las curvas se convierten en las formas predominantes.

Como vimos en el capítulo anterior, el traje, y particularmente el pantalón, se constituyó como un símbolo de la igualdad que prometía la sociedad burguesa, aun cuando no alcanzó a disfrazar las desigualdades materiales entre las clases sociales, que saltaban a la vista.

¿Qué es un pantalón? Todos sabemos que se trata de una prenda que nos viste desde la cintura hasta los pies, con las dos perneras separadas. Esto a primera vista tan ordinario tiene, sin embargo, una historia poco banal, porque, como prenda, el pantalón es un símbolo. “Quien calzón (pantalón) tiene, poder tiene”. (...) En el paso del siglo XVIII al XIX, el pantalón, de origen popular, es adoptado por los hombres de las clases superiores. Forja su masculinidad, mientras que se prohíbe a las mujeres. El reto de la extraordinaria historia de su universalización reside aquí, en esta superposición de género y poder (Bard, 2012, p. 11).

En este capítulo nos adentraremos en un grupo que ni siquiera tenía acceso a aquella igualdad formal, la cual se le hallaba vedada, de igual forma que se le prohibía ponerse (los) pantalones, incluso legalmente¹⁵. Si existiese algo en común entre obreros y patrones es el pantalón, a diferencia de las mujeres. Aquí radica la diferencia entre la lucha de clase y la de género.

NO-PANTALÓN

El vestido o el no pantalón en cuanto signos instalan la pregunta por su significado en tanto vehículos de comunicación, en otras palabras, vehículos de una realidad determinada, donde emerge la complejidad del significante como elemento integrador del signo (Barthes, 1964). Comprender las piezas de ropa en cuanto símbolos se dirá que solo es posible en la colectividad, reducida a una

¹⁵ Hace 218 años, en plena Revolución francesa, se promulgó una ley que impedía a las mujeres llevar pantalones. Esa ley no se derogó sino hasta 2013. La prohibición a las mujeres de vestirse como los hombres venía de la época de Napoleón. Una ordenanza aprobada el 26 Brumario del año VIII, según el calendario de la Revolución, esto es, el 17 de noviembre de 1799, obligaba a las mujeres que tenían tal pretensión a solicitar autorización a la Prefectura de Policía. Dos circulares posteriores, de 1892 y 1909, suavizaron la interdicción permitiendo el uso de pantalones para ir en bicicleta o montar a caballo.

lista de materias físicas que se corresponden a cosas con significado como pantalones, vestidos, camisas, blusas, etc., ergo, cómo acaecen sus realizaciones.

Para analizar la “realidad” de esta prenda, nos introduciremos en una discusión breve sobre sus fundamentos lingüísticos y etnológicos. El vestido es una entidad de dos caras (significante y significado), según la inaugural e histórica perspectiva saussureana, que opera bajo una arbitrariedad que une sus partes, sin embargo, a pesar de dicha arbitrariedad, va a decir que ambas partes del vestido “están íntimamente unidas y se reclaman recíprocamente” (1945, p. 92).

Se abre así una caja de Pandora respecto del estatus de realidad de grafías y sonidos en el lenguaje/habla, de modo que el significante o materialidad física *vestido* se opone al significado, que corresponde a las imágenes de un vestido. La arbitrariedad radicaría solo en que no preexiste una esencia que determine que este signo se conecta a un vestido, sino que es más bien una relación construida culturalmente.

La potencia de este enunciado la muestra una pobladora de Caspana, en la provincia de El Loa, en Antofagasta: “Nunca he usado pantalón, solo vestido, siempre, pues las mujeres usamos vestidos” (P. M., 2022).

La negación y subsiguiente afirmación no terminan ahí, ya que es plausible que la entidad asociada al vestido tenga expresiones individuales, locales o globales y en cada uno de esos niveles se resuelva de distinta manera la realización de significado que cala en las poblaciones comprometidas. La arbitrariedad está relacionada con un comportamiento que se basa exclusivamente en la voluntad colectiva.

La etnología vestimentaria muestra cómo los escoceses e irlandeses usaban y usan la falda llamada *kilt*, con la originaria tela tartán a cuadrillé, que forma parte de la ropa tradicional masculina. Según el excelente *paper* del historiador Hugh Trevor-Roper “La invención de la tradición: la tradición de las *Highlands* en Escocia” (1983), el *kilt*, al igual que la gaita, fue creado muy posteriormente a lo que se da a entender: Lejos de ser un vestido tradicional *highland*, fue inventado por un inglés después de la Unión de 1707 (en Hobsbawm y Grange, 1983).

Otro dato relevante para esta investigación es que la tradición de no usar ropa interior podría ser algo “infantil y antihigiénico” y considerarse

una afrenta a la decencia, se desconoce exactamente por qué comenzó la práctica de no usar ropa interior debajo de la falda escocesa, esto generó un dicho popular muy referido en este desierto, que es “andar a lo gringo”, es decir, sin ropa interior. Todo esto demuestra la arbitrariedad de la naturalización de tradiciones que, confundidas como costumbres, niegan su propia historicidad y se ancestralizan.

Entonces, los vestidos en cuanto signos no existen como tales, sino que se encuentran edificados sobre la base de relaciones de “objetos semióticos” en contextos específicos, puesto que para este autor lo importante no son los signos individuales (zapatos, camisas, corbatas o pañuelos), sino los procesos de signos relacionándose entre sí. Habría algo como un vestido, que es aquello constitutivo de la realidad y que solo es posible de profundizar por medio del entendimiento de las relaciones en la que ese vestido se produce como objeto. Entendiendo que no se trata de descubrir qué es lo que se denomina como vestido, sino la relación que produce algo que se dice vestido y que se le añade el nombre mujer. Entonces, el signo ya no es una entidad psíquica de dos caras, sino un lente a través del cual se presenta un objeto, vale decir, la percepción de una entidad material. Mientras que la interpretación producida es la percepción (vestido) de una entidad material (lana o algodón). Es decir, muchas veces, simplemente las piezas de ropa se escapan de sus significados y no son posibles de contener en las palabras con las cuales se nominan producto de su variabilidad, diversidad morfológica y contexto de uso.

En la teoría lacaniana, el vestido actúa como un significante, es decir, como un símbolo o forma que representa algo dentro de un sistema cultural. Comunica información sobre identidad, estatus social y género, y su significado varía según el contexto cultural y social.

Además, puede estar asociado a deseos y fantasías personales. El significado del vestido no es fijo, sino que cambia en función de otros significantes y contextos.

Según Lacan (1990), la relación entre significante y significado del vestido es dinámica. El significado cambia en relación con otros significantes y puede estar influenciado por la estructura del deseo y las normas culturales. El vestido refleja y desafía expectativas sociales y culturales, actuando dentro de una red de significantes.

Por otro lado, una arista más radical en Lacan ya no es que el significado es un proceso y que varía de acuerdo con el contexto (o sujeto), sino que es el significante de un vestido como signo de una ausencia, un signo que remite a otro signo, pantalón, y que, en dicho sentido, no significa nada. De esta manera, este pensador nos instala en el mundo de las imágenes en tanto representaciones, puesto que la denominación “vestido” aparece solo en la medida en que es parte de una cadena de relaciones, y que sea producto de un funcionamiento simbólico de la pretendida realidad inaccesible.

La teoría del significante en Lacan invierte la figura del signo lingüístico saussureano y desvanece el paralelismo. En este caso ya no se trata de lo que dice, pues no hay una relación directa entre significante y significado, sino que se trata de cómo es posible representar lo que se dice “vestido” en relación con otras cosas, como un pantalón o una corbata o zapatos. De esta manera, para que el significante vestido o pantalón cobre sentido debe ser articulado, ya que siempre se encuentra en una red de la cual no puede escapar, y que significa que no habría nada prediscursivo, pues toda representación se contiene en el discurso. La consecuencia es que un significante-vestido en tanto tal no significa nada y que lo más parecido a un significado es el efecto virtual que se obtiene cuando se pone en relación de representación un significante con otro; un pantalón o un no-vestido depende siempre de una relación imaginaria entre un yo (ego) y el Otro como un elemento externo.

El significado cambia en relación con otros significantes y puede estar influenciado por la estructura del deseo y las normas culturales. El vestido refleja y desafía expectativas sociales y culturales, actuando dentro de una red de significantes (Lacan, 1990).

Como advierte Jacques Derrida, todo signo, en este caso el vestido, contiene en sí mismo aquello que no es —“pantalón”—. El vestido, junto a toda la indumentaria típicamente femenina, no solo se constituye, y ayuda a construir, el símbolo de un “ser mujer”, sino que representa además todo lo que a este sujeto particular se le encuentra negado.

Como se expuso anteriormente, cada fonema (unidad de sonido) se define por su diferencia con otros fonemas. Es decir, su identidad se construye en contraposición a lo que no es. Por ejemplo, la palabra “vestido” solo tiene sentido porque se diferencia de otras palabras como “pantalón” o

“camisa”, etc. La oposición entre estos términos crea una red de significados. Jacques Derrida, en su obra, introduce el concepto de *différance*. Aquí, la “a” en *différance* es crucial. Representa tanto la diferencia como la diferencia aplazada. Está última implica que el significado de una palabra no está fijo, sino en constante relación con otras palabras. La palabra “vestido” solo cobra sentido en relación con lo que no es “vestido”. Derrida (1967) amplía esta idea al considerar no solo la oposición espacial (entre fonemas en el mismo momento), sino también la oposición temporal. Cada fonema se opone no solo a los que están presentes en el mismo instante, sino también a los que han existido en el pasado y los que pueden surgir en el futuro. Tomemos la palabra “ropa”, su significado no se limita a su presencia actual, sino que se construye en relación con palabras similares (“roca”, “roma”, etc.). La oposición entre “ropa” y estas otras palabras crea un campo semántico. La “ropa” se define por lo que no es. La simbólica fonológica nos recuerda que el lenguaje es dinámico. Las palabras no son entidades fijas, sino marcas diferenciales que se transforman con el tiempo. Así como el vestido cambia de moda, el significado de las palabras también evoluciona. La diferencia temporal es esencial para comprender esta fluidez.

Por otro lado, la lógica histórica contingente, las presencias fantasmagóricas, emergen como vestigios del pasado, como ecos que persisten en el tejido de la realidad. Con su concepto de *antologie*, Derrida (1994) nos invita a considerar estas presencias como fragmentos que se resisten a desvanecerse por completo. Son como huellas en el tiempo, inscritas en la memoria colectiva y en los objetos materiales. Benjamin (1936) reflexiona sobre la pérdida del aura en la era de la reproducción mecánica. Sin embargo, incluso en esta pérdida, persisten restos de lo sagrado, lo misterioso y lo inefable. Las imágenes, los lugares y los objetos cargan consigo una energía residual, una conexión con el pasado que trasciende su mera función utilitaria.

Warburg (1929), por su parte, desarrolló la noción de “supervivencias”, es decir, imágenes, símbolos o gestos que se repiten a lo largo de la historia, atravesando culturas y contextos. Las supervivencias son como fantasmas que se niegan a desaparecer, que siguen resonando en el presente. Warburg exploró cómo ciertas figuras mitológicas o arquetipos se manifiestan en diferentes épocas y lugares, revelando una especie de constelación simbólica.

En contraste, la lógica sincrónica del sistema de oposiciones estructural se enfoca en las relaciones simultáneas entre elementos. Aquí las ausencias no son espectrales, sino más bien estructurales. Se piensa en opuestos binarios como luz/oscuridad, vida/muerte, presencia/ausencia, falda/pantalón. Estas oposiciones definen nuestra comprensión del mundo, pero también ocultan las complejidades y las capas intermedias.

En última instancia, estas ausencias, ya sean espectrales o estructurales, nos invitan a cuestionar la naturaleza misma de la vestimenta. ¿Qué permanece cuando algo desaparece? ¿Cómo se entrelazan los hilos del tiempo y la memoria en las transiciones morfológicas de las prendas de ropa, su variabilidad, frente a la persistencia de los fantasmas, en las huellas que dejan atrás y en las historias que aún esperan ser contadas?¹⁶ Así, por ejemplo, los encajes barrocos de la prenda se oponen a la simpleza y eficiencia moderna de las telas lisas, rectas y planchadas; sin embargo, persisten y combinan temporalidades y estilos.

Para la mirada espectral, por mucho que un vestido o pantalón difieran en su diseño o materialidad, tienen lo suficiente en común como para ser considerados un solo tipo de objeto, pues emerge de la ausencia de no ser pantalón o vestido y presencia de serlo, la sola palabra vestido o pantalón sirve para encapsular las más diversas experiencias de millones de individuos. A pesar de sus diferencias evidentes en términos de diseño, estructura y estilo, la conceptualización de cada uno se fundamenta en la ausencia de ser el Otro. Es decir, un vestido se define por no ser un pantalón, y viceversa. Esta dualidad define a cada prenda y solo resalta su interconexión y contraposición.

La espectrología de la vestimenta es un léxico epistemológico que se refiere a la presencia viva de la ausencia. Es decir, la presencia de un pantalón o vestido está dada por las huellas de los moldes anteriores y los que se generarán en su devenir. No remite a la ausencia como modificación de la presencia, o como verdad velada por develarse, como sentido oculto por interpretarse o descifrarse, como contenido inconsciente-reprimido

¹⁶ “Es como si en cierta forma el devenir imagen de los elementos marcados por el aura histórica y política de su modernidad se encontrara en la salamanca con el intrínseco devenir imagen de aquello que la antropología evolucionista del siglo xix llamaba supervivencias” (Menard, 2020, p. 340).

por ser descubierto, sino como ausencia radical; remite a la posibilidad estructural de ser irreducible e ir más allá de la presencia de los referentes, contextos y sujetos; más allá de la percepción presente. Dicho léxico define el espectro (figura de la otredad que asedia la mismidad, presente y ausente, vivo y muerto a la vez) como experiencia política de memoria y política de relación basada en el asedio y tejida por fuera de la axiomática de la representación y de la apropiación e igualdad.

El asedio es itinerancia espectral. Así, la espectralidad como espacialidad epistémica reconoce como constitutiva de la subjetividad una referencia al Otro que es radical, anárquica, abierta y asediante. El espectro no habita, no reside, no se localiza ni puede ser localizado: los espectros merodean, frecuentan, sin habitar de manera absoluta y permanente (Derrida, 1994).

De este modo, la ropa se habita, inviste, acoge y entrega una identidad transitoria, contextual y temporal. Pero la individualidad diversa de roles impide una identidad permanente, que es donde reside el enigma de la vestimenta. La moda como dispositivo sociocultural permite desafiar las costumbres, permanentes y absolutas, e instalar el cambio y la transformación a través de lo efímero, superficial, banal y fútil, algo que en definitiva no genera ningún peligro aparente.

EL ROPERO DEL DESIERTO

Examinaremos un conjunto de prendas de vestir que emergen en el imaginario colectivo como representativas de este mundo desértico, verdaderos emblemas de identidad social y visual que dan al paisaje árido color y estilizan los horizontes cromáticos de estos lugares.

Todos los vestidos tenían como la misma hechura, le hacían modificaciones en el género y en el adorno, pero todos eran cortados en la cintura, así que teníamos que tener una cintura finito (...) se ve lo mismo de los vestidos, hecho prácticamente así todos, unos de otros. Acá todos tienen como una cosa acá al medio, eso es como una pretina que tenían en la mitad, yo creo que era para darle forma al vestido, era como una cosa suelta y con esto le daban forma, justo en la cintura (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022).

Esta innovación sartorial orientada a ciertos atributos físicos tiene que ver con la aspiración de las mujeres de enunciarse en el espacio público de una modernidad industrial que las relegaba al hogar y les negaba derechos.

¿Por qué el vestido y el pantalón se perciben como contrarios? ¡La convención!, la misma que ha unido a la mujer con el vestido, con formas geométricas curvas y con telas floreadas. No hay nada en la tela del vestido que diga esto es necesariamente ropa de mujer y, sin embargo, así ha pasado a definirlo el uso y la costumbre: el vestido se refiere a la mujer, la que usa vestido, y ambos significados se definen entre sí. Pero no se quedan ahí, sino que además traen consigo una serie de valores asociados. En esta época, en el desierto de Atacama, en medio del auge salitrero, el vestido se asociaba con la idea de lo familiar y lo privado. No es casual que una de las principales preocupaciones haya sido “proteger” a la mujer de los vicios de la vida pública y del trabajo fabril (Godoy, Díaz y Mauro, 2009). Según esta representación el pantalón queda amarrado al espacio público en una sociedad clasista y sexista. La lógica bajo la cual opera el signo es la imagen mental unificada del “significado pantalón o vestido” y, sin embargo, no es tan simple, ese significado debe remitirse necesariamente a una huella material y una morfología-geométrica “significante”.

El no-pantalón es un vestido y quien lo usa, tal como estaba excluida del traje, también lo está de su promesa de igualdad, rectitud y seriedad. Es así como la presencia de la mujer en el espacio público adquiere un carácter espectral. Está presente, pero su voz no es escuchada; trabaja, pero su labor como administrativa contable, cantinera, costurera o modista no es reconocida.

Lo que es propiamente masculino de la ropa emerge visualmente en el “ser trabajador” en el norte minero del siglo xx, y se presenta con zapatos denominados bototos o calamorros y ropajes rudos de trabajo. En otros momentos se viste con trajes de tres piezas o ternos en su versión de “ser ciudadano”, equivalente a sus jefes o patrones para celebraciones de carácter cívico o católico.

La vestimenta del hombre estaba orientada al trabajo funcional y la eficiencia, mientras que en los espacios cívicos y recreativos primaba la parquedad de los colores, y los pantalones y vestones se usaban con línea recta, propia de la modernidad industrial.

En suma, para la ideología de la época, los hombres, en su rol productivo y como dueños del espacio público, invisibilizaban el trabajo fabril de las mujeres en diferentes labores, como las administrativas, de costura o de cocina, asociadas directamente al funcionamiento de la industria. La presencia vestimentaria pública y laboral femenina era percibida y representada a través de vestidos floreados, colores y curvas, reflejando un evidente menoscabo de la importancia de las mujeres en las faenas industriales.

Como se mencionó, la máquina de coser incorporó nuevas formas de confeccionar ropa y aumentó la rapidez, volumen y precisión de las terminaciones, lo que, junto a la creciente demanda por indumentaria, abrió una veta importante de proletarización femenina, en la que pronto se consolidó como su principal fuente de ingresos. Tal como señala Salazar (1985), entre 1854 y 1895 el número de costureras en Chile casi se duplicó, mientras que la cantidad de modistas aumentó más de treinta veces en el mismo periodo. Gracias a estos avances tecnológicos, en las localidades y ciudades del norte del país la modista, la costurera¹⁷ y el sastre se transformaron en personajes esenciales.

La máquina de coser aceleró como nunca antes el ritmo de la producción de prendas. Las primeras máquinas podían llegar a dar novecientas puntadas por minuto, versus las treinta y cinco o cuarenta que podía dar un experimentado sastre en la misma cantidad de tiempo. Creada en 1831 por un sastre del Ejército francés, fue perfeccionada por varios inventores en diversos lugares del mundo a lo largo del siglo XIX. El más reconocido, el estadounidense Isaac Singer, alcanzó notoriedad no solo por las innovaciones que introdujo, las cuales le otorgaron más portabilidad y sencillez, sino también por su modelo de negocio¹⁸.

En Vilches (2022) se describe que la mayoría de las mujeres se fabricaba la ropa. Así lo señala Lidia González: “El traje de las mujeres los hacían allá mismo, con los cortes y confección, con los moldes, con las máquinas. Todo eso lo hacía allí” (2022, p. 146). En esa misma dirección, E. C. indica: “Se

¹⁷ Según Aníbal Echeverría y Reyes (1934), la costurera es “la que cose los sacos llenos de salitre; hilvanador”.

¹⁸ La franquicia de producto o franquicia de marca registrada se caracteriza porque el franquiciante le otorga al franquiciatario el derecho a usar y explotar la marca.

hacían la ropa ellas mismas, en Chungungo y en El Tofo, los hacían con máquina de coser, había máquinas aquí (...) mi mamá tenía una de esas” (2022, p. 84). Ambas citas señalan la importancia de la máquina de coser como elemento que hacía posible la confección de la ropa femenina. Estas características permitieron que la máquina de coser se expandiera por el mundo y que se convirtiera en un fenómeno de masas. El Tofo no fue la excepción: “En la casa habían tres máquinas de coser, Singer, súper buenas, esas máquinas las traían de, supongo yo, los barcos, pero no sé exactamente (...) pero en mi casa habían, eran a pedales, venían de contrabando” (L. G., en Vilches, 2022, p. 84).

La máquina de coser facilitó no solo la producción local tanto en el nivel doméstico como asalariado en la figura del sastre y la costurera, sino también la reparación de la ropa, lo cual resultaba fundamental para la familia obrera. En un ambiente donde la capacidad de vestirse dependía cada vez más del poder de compra, era necesario que las prendas duraran lo más posible. Si el traje que se ponía el trabajador para igualarse a su patrón se rompía por cualquier circunstancia, muy probablemente no poseía los medios para comprarse otro, y es precisamente aquí donde entra la máquina de coser, ocupada no por cualquiera, sino por la mujer de la casa.

El rol de la mujer en el sistema productivo de la salitrera se concentraba en la reproducción doméstica y familiar, incluyendo la labor especializada de confeccionar ropa para su esposo obrero e hijos. Las familias que no tenían los recursos para acceder a los sastres o costureras de forma regular, dependían de la experiencia de la ama de casa, quien reparaba y cosía a mano. Esta responsabilidad requirió a su vez del desarrollo de nuevas habilidades, particularmente para operar la máquina, cada vez más disponible. La técnica para manejar este artefacto, atribuida y heredada por el género femenino, contribuyó a que este aparato se convirtiera en símbolo de lo que significaba ser una “mujer decente” en esa época.

Los libros de corte y confección permitieron a las mujeres fabricar su propia ropa: “Mi mamá tenía moldes, moldes de papel, y tenían unos libros que me encantaba mirarlo a mí, que salían modelos tan lindos, era común. Era lindo ese libro de moda, salían trajes para novia, para todo” (L. G., Castellón, en Vilches, 2022, p. 85). Dichos libros venían de contrabando en los barcos norteamericanos que recalaban en Cruz Grande, donde eran cargados con fierro tofino:

“Los libros de modistas venían de contrabando. Ese libro lo ocupó por muchos años, era de contrabando porque estaba en inglés” (L. G., Castellón, en Vilches, 2022, p. 86). A la larga, estos libros y la máquina de coser habrían vinculado a las mujeres con los cánones sartoriales de Estados Unidos.

La pintora

La pintora o delantal, también conocida como bata, es una prenda de vestir aparentemente sencilla, caracterizada por su diseño sin mangas, cierre mediante botones centrales, cuello camisero y dos bolsillos delanteros. Su modelo holgado, con pinzas en el pecho, ofrece comodidad y funcionalidad. Sin embargo, su simplicidad esconde una riqueza de significados y usos que la convierten en un elemento icónico de la vestimenta femenina. Este delantal, inicialmente confeccionado con un par de sacos de harina, representa una historia de simplicidad. Es una prenda muy adecuada para el desierto por su forma abierta, que permite ventilar el cuerpo. “En nuestros años de infancia, estos delantales era muy sencillo, se hacían de saco de harina, la confección lisita no solo facilitaba su elaboración, eran simples y cómodos... ya más jóvenes le hacíamos pinzas en el busto y la cintura para verse más encachadas” (P. M., Caspana, 2022).

La pintora emerge como una prenda de vestir ideal para el uso cotidiano, caracterizada por su diseño sin mangas y la ausencia de encajes u otros adornos. Su facilidad de factura la convirtió en una elección prolífica que se extendió por diversos e intrincados lugares, desde las serranías hasta las pampas salitreras habitadas en el vasto desierto.

Originaria de las grandes ciudades, la pintora encontró su lugar en la cotidianidad de las mujeres de estos lugares. Su introducción se vinculó estrechamente al intercambio cultural que se desarrolló a medida que las comunidades del desierto comenzaron a prosperar económicamente. El florecimiento económico atrajo a numerosos comerciantes, quienes llegaron a estas comunidades para intercambiar productos diversos, desde muebles y alimentos hasta la preciada tela para confeccionar prendas como la pintora. Este intercambio permitió a las mujeres adquirir los cortes de tela necesarios para crear estas prendas.

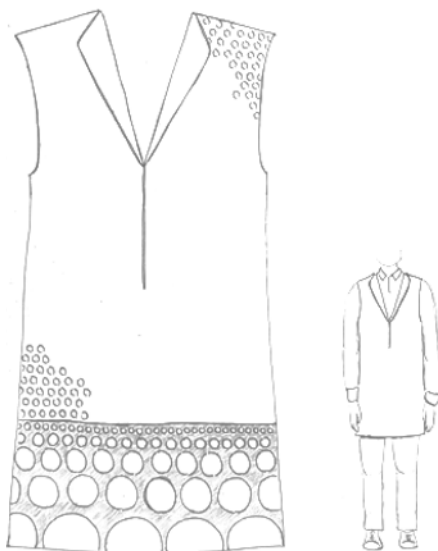


Figura 46. Pintora delantal. Fuente: Elaboración propia.



Figura 47. Patronaje pintora (delantal). Fuente: Elaboración propia.

Pero las mujeres no se limitaron a la adquisición local de telas, sino que además realizaron extensos viajes en mula hacia los poblados mineros y rurales indígenas de Atacama. Este contacto directo propició la popularización de la pintora, extendiendo su presencia y consolidando su estatus como una prenda cotidiana arraigada en la diversidad cultural del desierto de Atacama.

Una prenda parecida era el delantal. Si bien se podría pasar por alto en este análisis, no lo haremos, pues, tal como lo señala la señora Lidia de Chungungo: “Mire lo que se usaba siempre siempre siempre, o sea, la gente protegía su vestido con un delantal, y el delantal era muy fácil de hacer, era una pechera, y quedaba protegida así” (en Vilches, 2022, p. 86).

Esta foto, por ejemplo, es de allá de las casas de El Tofo, del campamento obrero, digamos, y aquí voy yo con una prima y una nana teníamos, porque en ese tiempo no se llamaba nana, pero eran niñas que tenían muy mala situación económica y que vivían con uno hasta que se casaban y se iban y cumplía la función de cuidadora de una, a ella le decíamos la Cuca, generalmente eran de un pueblito que está en la subida del cerro hacia El Tofo que se llama Los Palos, habían chocitas ahí de gente (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022, p. 149).



Figura 48. Vestimenta cotidiana, década de 1950. Fuente: Vilches (2022).

Como se observa, el delantal no solo cumplía la función práctica de resguardar la ropa de las mujeres durante sus labores familiares, sino que también estaba intrínsecamente vinculado a su posición social, simbolizando su identidad como trabajadoras.

El delantal fue utilizado principalmente en el hogar y por mujeres, lo que revela, de alguna manera, el papel que se esperaba que desempeñaran en la sociedad, como el trabajo en el ámbito doméstico y privado, aunque este fuera muchas veces subestimado y lejos de ser reconocido como trabajo. El hecho de que el delantal haya sido asociado principalmente al hogar enfatiza la negación pública de las mujeres, carentes de poder alguno.

El posicionamiento del delantal como un símbolo femenino denota las expectativas culturales y sociales impuestas a las mujeres en su momento. Como señalamos, si bien cumplían roles fundamentales en el funcionamiento y administración del *company town*, no eran reconocidas por ello, sino por una prenda vinculada íntimamente al ámbito doméstico. Por mucho que trabajaran en el comercio o la cantina, ideológicamente el rol de las mujeres se encontraba en el hogar, por lo que solo aparecían en el espacio público como espectros.

Vestidos floreados

Los vestidos floreados, al igual que el traje de tres piezas masculino, instalan un modelo de cuerpo por medio de las formas de las prendas. Sin embargo, estos vestidos no pretenden ser modernos en el sentido masculino de emular las maquinarias, sino que, al ser cómodos y sensuales, eran parte de un incipiente proceso de liberación sexoafectiva de las mujeres.

Estos cánones llegaban al desierto, en gran medida, por medio del arribo de libros de corte y confección y de la máquina de coser, los cuales provenían de Estados Unidos. Los vestidos de las mujeres eran totalmente contrarios a los trajes de los hombres: mientras en estos últimos era notoria la fascinación por lo recto, en los primeros las formas son curvas. Del mismo modo que el traje masculino era sobrio y de colores oscuros, la indumentaria femenina llevaba decorados —principalmente flores— y era colorida o de colores claros. La Figura 49 y la siguiente cita ilustran estos aspectos:

Y los colores el fondo era claro, y las flores verdes, rojas, colores vivos. Pero no chillones, porque había gente que venían a veces, por ejemplo, de Potrerillos, y ellos traían la ropa muy chillona, que a nosotros en El Tofo nos llamaba la atención y cuando alguien ocupaba algo muy chillón se decía que venía de Potrerillos [risas], pero no eran colores tristes, por ejemplo, eran colores alegres, por ejemplo, un fondo celeste con flores azules o moradas, pero que daban una buena impresión. Yo me acuerdo de haber tenido un vestido muy bonito con morado, el morado es un color feo, pero tenía un cinturón hecho a mano igual, de un color más vivo, entonces siempre había algo que la avivaba a una. No demostraba tristeza. (...) Estos eran los típicos vestidos que hacía mi mamá, eran géneros floreados y eran como una falda y como una pecherita, como una cosa así que eran muy fáciles de hacer, como una solera (...). Casi todos siempre se ponían esos adornos florales (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022, p. 79).



Figura 49. Señoritas de El Tofo. Década del 40. Fuente: Archivo personal de Lidia González Castellón.

Las flores que adornan la indumentaria femenina establecen un vínculo intrínseco con la naturaleza y lo no intervenido, rescatan una esencia no maquinal,

evocan una conexión con el entorno natural, transmitiendo una sensación de frescura y belleza orgánica que contrasta con la artificialidad del mundo moderno. Este simbolismo floral no solo es estético, sino que también representa una afirmación de la identidad femenina en relación con la naturaleza y sus ciclos de vida. Las mujeres que eligen prendas adornadas con flores están reivindicando una conexión con lo terrenal, lo silvestre y lo etéreo, y se alejan de la rigidez y la uniformidad de la moda contemporánea.

Blusas

La blusa, hecha de sacos de harina, era una prenda muy ajustada y decorada con cintas en los puños, que llevaban elástico para que no ingresara el frío viento, tan característico del territorio. Se considera una prenda importante hasta el día de hoy y se le atribuyen distinciones dependiendo de la jerarquía social de su portadora.

En un inicio las blusas utilizadas se confeccionaban con géneros de sacos de harina de algodón, cuya resistencia era notable, además de que eran flexibles y suaves al contacto con el cuerpo. El algodón, que facilitaba la preservación del calor corporal, provenía del saco harinero obtenido mediante intercambios con las comunidades argentinas, que luego se descosía y lavaba a mano hasta desprender de su exterior la marca que indicaba la procedencia del producto. Las blusas se fabricaban con una máquina de coser prestada o propia, usando moldes que las mujeres mismas diseñaban y compartían con la comunidad, de modo que un diseño propio luego se transformaba en uno colectivo.

La blusa, que era suave por ser de tela de algodón, tenía un elástico en la cintura y las mujeres la usaban con un detalle: deshilachaban la parte inferior bajo la cintura y en ocasiones incorporaban una aplicación de elástico en los puños. Eran abiertas en el centro y se abrochaban con pequeños botones, que compraban al vendedor que iba a Socaire a proveer de género e hilos, que intercambiaba por productos locales como carne o lana de corderos. “Sí [mi papá], sabía [coser a máquina], pero yo era la primera aquí que cosía blusas y vestidos” (M. C., Socaire, en Andrade, 2023, p. 58).



Figura 50. Blusa de saco de harina. Fuente: Facilitadora cultural, 2022. San Pedro de Atacama.

Cabe señalar que se establecía un ensamble o una conexión entre el objeto y la acción, es decir, que las prendas provistas de una materialidad se cohesionan con las mujeres al momento de ser usadas y emprender las acciones asociadas a su cotidianidad, como pastorear o tejer. De esta forma, la presencia material contribuye a la acción, sin que se produzca una asimetría entre ambas partes, de modo que el objeto siempre ha ido acompañando la cotidianidad de las mujeres como una unidad, y a medida que ha ido transcurriendo su historia, con la prenda ha sucedido lo mismo (Morales, 2018).

La señora M. C., de Socaire, menciona: “Usaban mucho, todas usaban esa blusita [una blusa de saco ajustada en la cintura], y después, cuando había un baile religioso, sacaron todas las blusas de antes, después ya no... iban

cambiando mucho, yo creo que ya nadie tiene esa blusa guardada” (Andrade, 2023, p. 59). G. L., de la misma localidad, lo reafirma: “Era de género la blusa que usaban en San Pedro, acá era de saco porque venía de Argentina la harina y venía en ese saco harinero de género” (Andrade, 2023, p. 59).



Figura 51. Blusa de algodón. Socaire, 1970. Fuente: Andrade (2023).

Podemos aventurar que la blusa, una prenda muy apreciada por las socai-reñas, mejoró las condiciones del trabajo pastoril y agrícola de las campesinas, pues fue confeccionada, adaptada y diseñada por ellas usando telas de sacos algodón de harina y luego telas industriales.

Otro dato que llama la atención en los relatos es la duración de estas prendas, que se usaban hasta que se destruían por el efecto del lavado, el sol, la salinidad del ambiente o por la falta de humedad, ya que se menciona que las personas usaban dos o tres blusas en toda la vida (Andrade, 2023).

Zapatos de mujer

En las jornadas de terreno durante enero de 2022, en las ruinas de las oficinas salitreras visitadas se encontró una gran cantidad de unidades de calzado femenino, de diversas de formas y materialidades, en cambio, había muchos menos cantidad y variedad de zapatos masculinos.

Los zapatos de tela de la Figura 52, que podrían ser de principios del siglo xx, se utilizaban normalmente con falda larga. También se encontraron tacones (Figura 53) y sandalias (Figura 55).

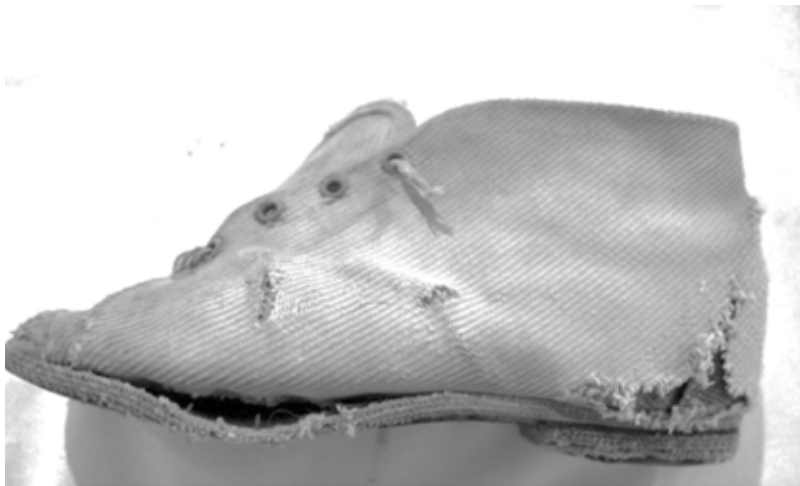


Figura 52. Zapato de tela, Museo del Recuerdo, María Elena, 2022. Fuente: Elaboración propia.



Figura 53. Zapato de taco. Museo del Recuerdo, María Elena, 2022. Fuente: Elaboración propia.

Se podría argüir que, en realidad, los zapatos por excelencia de la pampa eran los calamorros y que, por ende, también los calzaban las mujeres. Empero, esta suposición es un tanto inverosímil debido a la estricta división sexual del trabajo en la época y, más todavía, en la *company town*, donde los hombres se dedicaban casi exclusivamente a las labores mineras, mientras que las mujeres desempeñaban oficios más variados, normalmente en el área de los servicios, el ámbito doméstico y el difundido trabajo de costurera: “Tuve una pareja que fue zapatero (...) trabajó zapatos muy bonitos, desarmaba y sacaba todo el taco del zapato, cuando se pelaba el taco del zapato (...). Zapatos de taco fino que usaba la gente” (J. R., María Elena, 2022).

La historia oficial de la pampa tiene rostro de obrero, ya sea que la contarán historiadores conservadores o aquellos que se han esme-

rado por relatar la historia social, donde las clases populares son protagonistas (Espinoza, 2013). En ambos casos, el análisis de la figura del pampino excluye a la pampina y a las infancias.

La limitada presencia del calzado femenino cuando se habla de la vida en campamentos mineros como María Elena evidencia que más allá del minero existía la costurera, la trabajadora sexual, la cantinera, la dueña de la pensión, la cocinera, la cuidadora y la trabajadora doméstica de su propio hogar compartido con el marido minero. La cotidianidad de la mujer pampina pareciera estar, entonces, más relacionada con las infancias pampinas por la yuxtaposición de espacios que ocupan y los momentos que evidencian que con la de los hombres, relación que se limita a los momentos de trabajo o a las paredes de la residencia compartida:

Si en donde solo un día antes existía una bulliciosa calle con niños, con perros, con árboles, con (...) matronas sentadas a la puerta de sus casas tejiendo escarpines para la primera guagua de su hija; con enfurruñados mineros en camiseta cosiendo sus lancheros de lona y oyendo a Antonio Aguilar, al día siguiente, o sea apenas veinticuatro horas después, uno pasaba por ahí y no veía ni los más leves vestigios de vida (Rivera Letelier, 1994, p. 33).

Por otro lado, pareciera que la inventiva en el uso de los diversos atavíos se encontraba mayormente difundida entre las mujeres, lo que también era recurrente en la historia misma de la moda, en el sentido de que las prendas masculinas sufren modificaciones paulatinas mientras que la moda femenina puede cambiar de golpe tras poco tiempo de haberse instalado. La misma división sexual del trabajo ya mencionada pudo haber costreñido a los hombres a mostrar una imagen de minero trabajador aun en los momentos de ocio, lo que pudiera también manifestarse en la continuidad del calamarro, mientras que para las mujeres existía un espacio más libre para circular ampliamente, siempre y cuando cumpliera los parámetros de higiene moral de la época y de la misma oficina: “Esa era la ropa con la que nos vestía ella [su mamá] cuando niña; zapatos, chalitas o zapatitos cerrados... zapato de charol” (J. R., María Elena, 2022).

El único de estos modelos que pudiera asociarse al trabajo son los zapatos de tela observados anteriormente. A pesar de eso, la línea trazada es difusa, al igual que con los tacones, que en ocasiones se usaban para eventos lúdicos —pero con códigos de vestimenta estrictos, como los matrimonios— y en otras tantas incluso para ciertas labores.

La Figura 54 muestra la importancia creciente de la circulación de zapatos en los centros industriales del desierto de Atacama o del Norte Grande.



Figura 54. Importación de calzado, Norte Grande, 1881-1902. Fuente: Elaboración propia.

Una no despreciable cantidad de zapatos circulaba en los centros industriales del desierto después de la Guerra del Pacífico y, en un creciente proceso industrial, en 1894 la venta alcanzaba las cincuenta mil unidades.

Cada momento fuera del trabajo estaba meticulosamente planificado, regulado y definido, ya que incluso las prendas utilizadas en la cotidianidad reflejaban esta rigurosidad. Dentro de la aparente monotonía de la rutina diaria, siempre había espacio para la frescura y la novedad. Un pequeño detalle podía provocar sorpresa e introducir una nueva dinámica en el ciclo establecido.

Esta narrativa literaria recrea las posibles situaciones que surgían en este entorno altamente regulado y controlado.

Ida Zoila Bazan tenía cutis mate, rostro de pasión. Leía revistas, sabía conversar y se encrespaba el pelo. Era la Reina del Teatro y de los embelecados, y el blanco de todas las otras niñas de la oficina, que advertían en ella una competidora terriblemente desleal, pues hacía a los hombres presentir otra vida. Además, recurría a medios tan vedados como estos: venía a los bailes de la Filarmónica aderezada con espantosos sombreros de ala ancha, con un traje de terciopelo levemente irisado, de tonalidad metálica, y un zorro que se echaba como una boa al cuello. Producía alta presión. Para colmo, agitaba un abanico con dibujos de mandarines chinos y anunciaba en forma oscura sucesos misteriosos (Teitelboim, 1952, p. 141).

Por otro lado, aunque parece evidente que las sandalias no eran un calzado idóneo para labores a la intemperie de la pampa o para las fiestas, perfectamente podrían usarse en el ámbito doméstico, durante la ejecución de trabajos manuales o atendiendo una cantina. A diferencia del calamarro, no se encuentra ningún calzado estrecho y exclusivamente ligado al ámbito laboral o a la necesaria proyección de una imagen de pampina, como sí ocurre con los mineros y sus calamarros, de un kilo y medio cada uno.



Figura 55. Sandalia. Museo del Recuerdo, María Elena, 2022. Fuente: Elaboración propia.

Estos zapatos no pertenecen al discurso de la pala contra el suelo ni de la tronadura estremeciendo el desierto, mas ahí están y pueden contar la historia

de otros momentos igualmente relevantes de las oficina salitreras si se quiere obtener un panorama completo de la vida allí, más allá de lo que normalmente permanece en el imaginario popular cuando se piensa en las salitreras. Existieron, por ende, microescenas dentro de la gran escena continua y performativa de la *company town*, en las que perfectamente pudieron encontrarse dentro de un mismo recuadro tanto calamorros como alpargatas, tacones y sandalias (Guarello, 2023).

Alpargata

Las alpargatas son un calzado tradicional ocupado en diferentes sociedades alrededor del mundo, de diseño cómodo, pero de calidad y duración inferior a los zapatos utilizados por el grupo acomodado. El calzado común utilizado por las mujeres del conjunto campesino surge a mediados del siglo xx, pues el concepto de *zapato* aplicaba a los fabricados en cuero, a los que era difícil acceder dado su alto valor. En los relatos se habla de que el calzado de uso diario eran las “alpargatas”, que se elaboraban con fibras naturales como algodón o lana, y cuya suela era de “yute” o cáñamo.

Respecto de los zapatos, la señora E.R., de noventa y dos años, dice:

Zapato no mucho, porque usamos esas alpargatas, que les llamaban, esos los compraban, había negocios de esos zapatos de compra; lindos, los zapatos, se compraban en las tiendas, de fábricas llegaban de Argentina, decían, llegaban a San Pedro, de todas partes llegaban. Yo tenía dos nomás, uno para trajinar y otro para parada (San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 49).

Cabe destacar que en la zona existía un gran movimiento de comercio desde Salta, Argentina. En este sentido, la frase “de fábricas llegaban de Argentina, decían” puede ser una alusión a la Fábrica Argentina de Alpargatas, fundada en 1885 y una de las primeras productoras de alpargatas de forma industrializada en ese país. Esta empresa fue un proveedor del calzado utilizado por este conjunto de la población gracias a la distribución de los comerciantes y arrieros (Muñoz, 2022).



Figura 56. Alpargata (s. f.). Fuente: Museo del Juguete de María Elena, 2022.

Ropa interior

Esta investigación ha demostrado que los grupos acomodados usaban ropa interior variada en modelos y telas, pero no se conocía cómo se usaba esta prenda ni sus efectos en la sociedad, a pesar de que era común el dicho “andar a pote pelado” para hacer referencia a un estado de precariedad. Los relatos recogidos en los sectores orientales y costeros del desierto de Atacama muestran desde mediados del siglo xx que estas prendas se elaboraban con sacos de harina.

La apropiación y empoderamiento de la prenda cambió la relación con la propia intimidad, sobre todo de las mujeres, y pasaría a ser parte de un espacio privado protegido por la suavidad y el confort. Por lo tanto, se le atribuye un valor positivo y “las mujeres cuidaban mucho esta prenda, que incluso las acompañaba en los cambios propios de la cuerpo femenina. La ropa interior de la mujer estaba marcada por una dualidad que la constituía como un sujeto sexualizado” (Andrade, 2024, p. 44).

Por un lado, la ropa interior contribuyó a construir una identidad femenina adscrita a una cierta estética sexual, a la vez que significó para muchas mujeres una protección ante los abusos, especialmente para las pastoras de la puna atacameña, quienes desde niñas podrían ser atacadas por su contraparte masculina, por lo que adoptaron esta prenda que las cubría como un símbolo de protección.

La aparición de la ropa interior fue de gran importancia en el proceso de aumento de la disponibilidad de nuevas telas producidas industrialmente,

como el algodón, que reemplazó rápidamente a la lana utilizada tradicionalmente y generó en el proceso nuevas maneras de entender e incorporar el “ser mujer”. La introducción, mediante el comercio, de nuevas prendas, como la enagua o el calzón, ayudó a las mujeres del desierto a configurar un nuevo tipo de feminidad, vinculado a ciertas normas de higiene y conceptos como la suavidad y el confort.

Pantaleta

La pantaleta o calzón es una prenda de vestir interior femenina que tuvo un gran efecto en aspectos relacionados con la higiene y el abrigo, aunque también se utilizaba para moldear y corregir la figura femenina, e históricamente adquirió connotaciones mucho más morales que funcionales. Para su confección se utilizaban diferentes géneros, siempre que ofrecieran suavidad, protección y confort al tacto. Un detalle de esta pieza es su encaje a modo de terminación bordada, que le daba un aspecto más sensual, aunque se mantiene la escritura de especificaciones de fábrica del saco de harina, como ingredientes, fechas y sellos de la empresa.

Esta prenda, que se cosía a mano o con máquina de coser, de diseño simple, se confeccionaba a partir de un cuadrado con dos agujeros a los que se les pasaba un elástico o un cordel fino de lana por la cintura. En la etnografía de Andrade se lee:

En Socaire las piernas se abrigan con media de lana, se tapaban hasta la rodilla la pasaba, ahora nadie hace así, había calzón de lana, es verdad... [risas] yo he criado a la Ada, mi otra hija, con pantalón de lana. [G. L.] Ah, sí... Antiguamente las mujeres no usaban nada de calzoncito, pero yo tenía de saco, mi mamita me los hacía, ella me los cosía con aguja. Nosotras usábamos ropa interior solo para ir a la escuela. [I.C.] Yo usé ropa interior desde cuando tenía 15 o 16 años (Socaire, en Andrade, 2024, p. 44).

Las mujeres de Socaire tienen muchos recuerdos sobre el uso de la ropa interior, pero muchas no llegaron a utilizarla. El relato señala que ni

su abuela ni su mamá conocieron la ropa interior, pero que esta última, que en la actualidad tiene ochenta años, ya la incorporó, a pesar de su avanzada edad.



Figura 57. Pantaleta o calzón de saco de harina femenino con encaje. Especificaciones de fábrica. Fuente: Abraham Muñoz, San Pedro de Atacama, 2022.

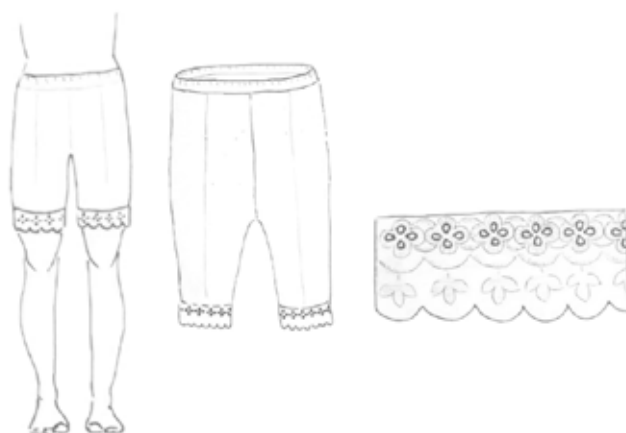


Figura 58. Croquis de pantaleta o calzón con encaje. Fuente: Elaboración propia.

Enagua

La enagua es un tipo de ropa interior de algodón que se usa debajo de una falda o vestido, y cuyo significado varía a lo largo de los siglos y entre países. En la localidad de Socaire se confeccionaba con unos moldes que cada mujer dibujaba y recortaba a la medida, sin usar molde, y que luego cosía a mano o con máquina de coser. El diseño era sencillo: algunas confeccionaban enaguas enteras si se poseía bastante algodón, o si no solo a partir de la cintura, para usar bajo la pollera de lana de algodón para que no causara picor.

La señora J. M., que en la década del 40 tenía cerca de diez años, relata: “Esas bolsas [de saco] sacaban toda y lavaban para hacer enagua. (...) También alcancé a usar [enagua] (...) falda y enagua y su media de lana y su ojota, ojota, antes nosotros nos poníamos, más antes usaban así este delantero, decíamos nosotros” (J. M., Socaire, en Andrade, 2024, p. 40).

Sin duda, la reutilización del saco de harina de algodón fue un valioso aporte a la vestimenta; convertido en ropa útil para la higiene y bienestar de las mujeres, fue una adquisición cultural valorada e incorporada.

Por su suavidad, y su capacidad de absorber y evaporar rápidamente la humedad corporal, el algodón es muy adecuado para proteger las partes íntimas del cuerpo, como se menciona reiteradas veces en los distintos relatos recogidos.

Al saco de algodón se le daba usos diversos, y gracias a su ductilidad incluso se utilizaba para confeccionar “vestidos para fiestas”. La sutileza del algodón para entregar confort a las mujeres fue una transición interesante porque sus cuerpos habían asimilado el calor de la lana de llama o cordero a muy temprana edad.

La señora G. L., de Socaire, menciona: “Mi suegra hacía las enaguas también, Martina usaba enagua de algodón, era de la Argentina, pero se radicó acá (...) El saco era suave” (Andrade, 2024, p. 41). Por su parte, la señora María, de noventa años, señala que “los sacos era más que para la ropa interior nomás, hacía enagua completa y los cuadros, le hacía bonito, le hacía ella... Las enaguas no había otra persona, todos iban allá abajo, allá iban a hacer los cortes de vestidos para las fiestas” (Andrade, 2024, p. 40).



Figura 59. Enagua de algodón para uso femenino. Fuente: Elaboración propia.

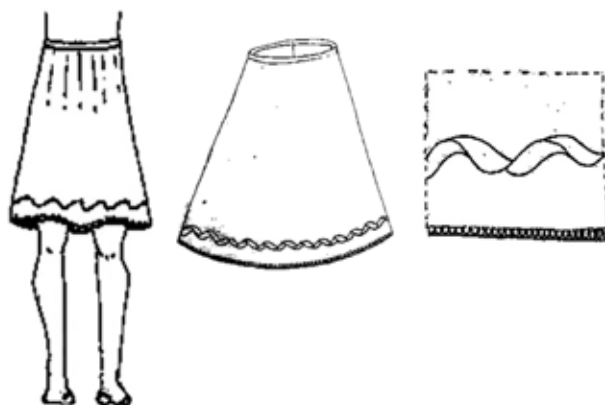


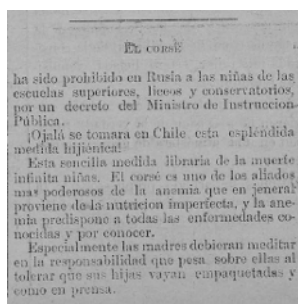
Figura 60. Croquis de enagua. Fuente: Raquel Bastías.

La enagua era una prenda muy usada por el bienestar que ofrecía, a la vez que era un símbolo de feminidad por su suavidad, fácil lavado, secado y planchado. Si bien era funcional y privada, irremediablemente tuvo efecto en la esfera pública.

Corsé

El corsé era una prenda interior de mujer confeccionada con un tejido resistente y elástico, comúnmente equipada con varillas de madera, metal o incluso barbas de ballena, diseñada para comprimir y dar forma al cuerpo desde el área del pecho hasta la cadera. La Figura 63 muestra los restos de un corsé que sin duda fue parte de la vida en este remoto lugar a fines del siglo XIX y principios del XX¹⁹.

A fines del siglo XIX en el diario *El Comercio* de Calama se publicó un artículo que hacía referencia a las preocupaciones por la salud y la comodidad presentes a lo largo de la historia en relación con la vestimenta. El hecho de que en Rusia se haya prohibido que las niñas de las escuelas superiores, liceos y conservatorios usaran corsé indica una preocupación por los efectos negativos de esta prenda en la salud de las jóvenes, especialmente en lo que respecta a la anemia. Es posible que el autor del artículo esté expresando su deseo de que Chile siga el ejemplo de Rusia en esta materia, pues aunque el corsé era en esa época una prenda de moda que ayudaba a las mujeres de la alta sociedad industrial a mantener una figura “ideal”, podía producir efectos perjudiciales para la salud, como limitar su capacidad pulmonar y comprimir los órganos internos.



“El corse ha sido prohibido en Rusia a las niñas de las escuelas superiores, liceos y conservatorios, por un decreto del Ministerio de Instrucción Pública. ¡Ojalá se tomara en Chile esta espléndida medida higiénica! (...) El corse es uno de los aliados mas poderosos de la anemia (...)”

Figura 61. Prohibición del corsé. Fuente: *El Comercio*, Calama, 23 de julio de 1898, n.º 19, p. 1.

¹⁹ Esta prenda la encontró en junio de 2023 el equipo de investigación FONDECYT-ANID N.º 1211017. La oficina salitrera Dolores se ubicaba en el norte de Chile, específicamente, en la región de Tarapacá. Formaba parte de los yacimientos de salitre, un recurso mineral importante para la producción de fertilizantes y explosivos en el siglo XIX y principios del siglo XX.



Figura 62. Corsé de 1878. Fuente: Anónima.



Figura 63. Corsé, oficina salitrera Dolores. Fuente: U-Datos Universidad de Chile. FONDECYT 1211017.

El aviso de Las Novedades del 31 de agosto de 1881, en el periódico *El Industrial* de Antofagasta, destaca una amplia gama de productos para señoras, hombres y niños disponibles en su establecimiento ubicado en la calle Prat. Entre los artículos ofrecidos se encuentran camisas blancas, géneros de algodón, bretañas de hilo, damascos, colchas, toallas, pañuelos de hilo, medias, corbatas de seda, gasas, piqué, tiras bordadas, blondas, corsés, encajes, cintas, plumas, flores, flecos, botones y adornos de pasamanería. También se publicitan chalecos de punto, casimires, paños, alpacas, percalas

y otras telas de las mejores fábricas francesas e inglesas, incluyendo variedades en negro. Es un surtido variado y completo que cubre las necesidades de vestimenta para diferentes ocasiones y gustos.

"Las Novedades."
101.—CALLE PRAT.—103.

SURTIDO JENERAL DE ARTÍCULOS PARA SEÑORAS, HOMBRES I NIÑOS
ESPECIALIDAD DE ROPA HECHA, SOMBREROS I CALZADO

Camisas blancas de dos i tres estrellas, cuello jirondino
PARA CABALLEROS.

Jéneros blancos de algodón, creas para sábanas, bretañas de hilo para camisas, damascos de hilo i de algodón para manteles, colchas blancas, toallas felpudas, etc.
Pañuelos de hilo, medias blancas i de colores, cuellos bordados, corsets, i corbatas seda alta novedad, para señoras.
Gazas blancas, piqué borlon, tiras bordadas i un grande i variado surtido de blondas, encajes, cintas, plumas, flores de mano, etc.
Flecos de seda, botones i adornos de pasamanería para confecciones.

CHALECOS DE PUNTO A \$ 2.

Casimires para ternos i en cortes para pantalones razos de lana i otras telas de las mejores fábricas francesas e inglesas.

PAÑOS I CASIMIRES NEGROS, DESDE \$ 2 LA VARA.

Merinos, cachemiras, popelinas i alpacas negras varias clases.

PERCALAS BUENA CLASE A 15 CENTAVOS.

Llégal el nuevo surtido de sombreros para señoras, i casacas con pedreros podrán abastecerlos desde 1 \$ 50 a 20 \$ garantizándolos que son de alta novedad.

28009 20 GORSÉES FINOS DESDE \$ 2.

Tripos i papeles pintados, por llegar muy próximamente a precios sin competencia.

ACEITUNO I C.^a
Agosto 10, —1 m.

Aviso Las Novedades. (31 Aug 1881, p. 39)
: "'Las Novedades" 101,—CALLE PRAT.-103. SURTIDO JENERAL DE ARTICULOS PARA SEÑORAS, HOMBRES I NIÑOS ESPECIALIDAD DE ROPA HECHA, SOMBREROS I CALZADO Camisas blancas de dos i tres estrellas, cuello jirondino PARA CABALLEROS: Jéneros blancos de algodón, creas para sábanas, bretañas de hilo para camisas, damascos de hilo i de algodón para manteles, colchas blancas, toallas felpudas, etc. Pañuelos de hilo, medias blancas i de colores, cuellos bordados, corsets, i corbatas seda alta novedad, para señoras. Gazas blancas, piqué borlon, tiras bordadas i un grande i variado surtido de blondas, encajes, cintas, plumas, flores de mano, etc. Flecos de seda, botones i adornos de pasamanería para confecciones. CHALECOS DE PUNTO A \$2. Casimires para ternos i en cortes para pantalones, razos de lana otras telas de las mejores fábricas francesas e inglesas. PAÑOS I CASIMIRES NEGROS, DESDE \$2 LA VARA. Merinos, cachemiras, popelinas i alpacas negras varias clases. PERCALAS B

Figura 64. Avisaje de vestimenta y corsé en particular. Fuente: *El Industrial*, Antofagasta, 31 de agosto de 1881.

Encaje

En la publicidad de las Figuras 64 y 65 se detallan las ofertas de diversos tipos de encajes para la confección de ropa, pues a fines del siglo XIX y principios del XX, en Antofagasta y Calama, que abastecían a las distantes oficinas salitreras y diversas localidades rurales, la demanda de este material era alta.

En este contexto, surgió el encaje o frivolidé, parte importante de la indumentaria de las mujeres tofinas, sobre todo las de clase obrera. El nombre de esta técnica de tejido tipo encaje hace referencia a su naturaleza eminentemente decorativa, ya que en francés significa literalmente “frivolidad”. La principal herramienta que se requiere es una naveta y el material con que se trabajaba es hilo de algodón. Derivado de las técnicas de anudado de la antigüedad, se expandió por el mundo en el siglo XIX, cuando surgieron en Europa y EE. UU. manuales de instrucciones con una gran variedad de diseños (Etcheverry, 2014).

La siguiente imagen y cita muestran cómo las mujeres lucían este tipo de encajes, esta vez en el cuello.

Este era mi tía, yo en relación a la ropa me acordé estos pañitos que dejé acá. Este bordado, este tejido a crochet y este es el frivolidé que hacía mi mamá, el frivolidé se hacía más fino que crochet, no sé si te das cuenta, es un tejido mucho más delgado y con una naveta. Es un tejido muy lindo, muy hermoso, hacían cuellos, hacían los adornos de los trajes, estos adornos los hacían a crochet o con frivolidé; entonces, el traje era muy sencillo, era muy simple, pero que tenía un adorno en las manos o en el cuello de frivolidé o de crochet. Ahí en esa foto se muestra, por ejemplo, el tejido. Entonces, el traje lo hacían a mano, no es que lo trajeron de otro lado, todo a mano. Ese vestido, entonces, lo hacían completo allá en El Tofo (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022, p. 76).

Respecto de la enagua, L. G. (p. 77) señala:

Por ejemplo, allá en esos tiempos usaban las enaguas, que era lo que se ponía debajo del vestido, y mi mamá decía estas blondas están hechas a crochet; entonces, hacían las enaguas y en el borde, acá en la parte de abajo, le ponían estas blondas, entonces con esto bailaban cueca, mostraban la enagua, qué sé yo. Pero era el adorno que llevaba, este también lo hizo mi mamá. Entonces, hacían cuellos también, yo tenía un cuello, pero no lo encuentro.



Figura 65. Encaje. Fuente: Elaboración propia.

Pese a que era de origen europeo y que se expandió por el mundo gracias a la modernidad industrial, el encaje parece ser antimoderno. De hecho, la señora Lidia “lo llamaba como rococó”. De naturaleza absolutamente decorativa y no utilitarista, el encaje no puede considerarse moderno, al menos estéticamente. Tal como la raya del pantalón, las hombreras o la rectitud de la corbata, el encaje o frivolidé persigue la expresión de estatus. Planchar la ropa para que tenga rayas, y la confección y cuidado del frivolidé requieren bastante tiempo, lo que parece indicar que es el tiempo invertido lo que da estatus en la sociedad moderna e industrial de la primera mitad del siglo xx, más que la complejidad intrínseca que puede encerrar tejer estos complicados bordados. Ese tiempo invertido por las mujeres para alcanzar más estatus ocurre en sus casas, se intenta no mostrar. Más allá de la posición social, parece ser que el estatus se expresa a través de la posibilidad de vestir prendas o accesorios innecesarios desde una perspectiva utilitarista; sin embargo, también se usaba en manteles, cortinas, sábanas, tapices de sillones o sillas.

FLAPPERS

La minera El Tofo, ubicada en la localidad de Chungungo, mantuvo una estrecha relación con las fundiciones de Estados Unidos durante aproximadamente sesenta años, de modo que se convirtió en un *company town* más cercano a Nueva York, ubicada a más de diez mil kilómetros, que a La Serena, distante a cincuenta y tres kilómetros. Los viajes regulares de tres barcos a la semana trajeron consigo mercancías directamente desde Estados Unidos, incluyendo telas, máquinas de coser y revistas de moda, todo

lo cual impregnó de glamur a los habitantes locales, desde pescadores hasta obreros de la industria minera.

La alimentación, la vestimenta, los hábitos higiénicos y la mayoría de las mercancías consumidas provenían de Estados Unidos. En esencia, El Tofo se consideraba un barrio más de Nueva York, de la cual era totalmente dependiente. La introducción del primer tren eléctrico, que cargaba sus baterías al descender y las descargaba al ascender a través de cerros por veinte kilómetros, simbolizó la sostenibilidad industrial, y la conexión y sincronía técnica con la metrópoli, lo que lo distanció aún más de su entorno latinoamericano y chileno.

Por tanto, no son contradictorias las imágenes de la Figura 66, que muestra una versión radicalmente distinta de mujeres de delantal y pintora, vestidos vinculados estéticamente a la silueta *la Vague*, que estuvo muy de moda durante la década de 1910 en el hemisferio norte, sobre todo en Francia. De algún modo, el mencionado estilo representa uno de los primeros pasos que dieron las mujeres para vestir más cómodamente, pues promovía el fin del corsé, pese a que en la práctica eran incómodos debido a que su parte baja era muy angosta.

Este extracto etnográfico permite entender el contexto vestimentario:

Mire, esta foto sí que es más antigua, es de los años veinte, porque ella es mi tía, tiene que haber tenido, no sé, como del año 1925, mi tía debe haber tenido unos quince años. Ella es mi tía María. Ella es tía también, pero que yo no la conocí, pero esta que está aquí es mi tía María, mi tía María nació en el año 1910, ahí tenía unos quince años, y yo no sé si esa ropa era para una fiesta o estaban disfrazadas. Ahí tienen como una araña, sí, tiene que haber sido un disfraz porque allá hacían muchas fiestas para la primavera y elegían reina (L. G., Chungungo, en Vilches, 2022, p. 70).

En la Figura 66 posan tres mujeres disfrazadas, lo que indica que, en un primer momento de operación de El Tofo, las mujeres obreras eran retratadas solo cuando no estaban desarrollando sus labores habituales, a diferencia de lo que ocurre con los obreros, quienes eran retratados en diferentes instancias (laborales, deportivas, formales, etc.). Estar disfrazado o disfrazada

puede entenderse como un momento en el cual está permitido vestir de forma “no habitual”, por lo que innovar sartorialmente se torna socialmente mucho más admisible. En ese plano, estas mujeres visten a la usanza de las *flappers*, un nuevo estilo de vida surgido en los años veinte en el hemisferio norte.



Figura 66. Mujeres disfrazadas o de fiesta. Fuente: Archivo personal de Lidia González Castellón.

Las *flappers* coqueteaban abiertamente, bebían alcohol, conducían vehículos, llevaban el pelo corto y trabajaban en fábricas, todas actividades consideradas masculinas. Por esos años, el rol de esposa y madre empezaba a quedar relegado y estas mujeres comenzaron a admirar a las actrices y cantantes, quienes representaban las ideas de independencia y éxito. Desde el punto de vista estrictamente vestimentario, las *flappers* usaban vestidos holgados.



Figura 67. Mujeres en Nueva York, 1920. Fuente: Fernández (2013).

Vilches (2022) retrata que las mujeres tofinas no quedaron ajenas a este movimiento y estilo sartorial. De hecho, en la Figura 66 se observa que las tofinas seguían estos cánones, reflejados en el *outfit*²⁰ adoptado por las mujeres

²⁰ Anglicismo que suele traducirse como vestimenta o atuendo, pero es más que eso, pues incluye no solo la ropa, sino también al maquillaje y los peinados. Sirve para hacer referencia a la apariencia, pero es menos abstracta. Mientras la apariencia puede vincularse semánticamente a la nimiedad o lo superficial, el *outfit* implica que se dispone de lo necesario en términos vestimentarios para desempeñar un rol o una tarea particular, o un grupo de prendas que junto con otros elementos forman un conjunto o tenida.

de clase obrera durante la década de 1930. Queda en evidencia que estas mujeres ya no aspiraban a la silueta *la Vage*, sino más bien a lucir como las *flappers*. Además, de la Figura 66 se desprende que hacia 1920 las mujeres de El Tofo ya estaban queriendo llevar la falda más corta.



Figura 68. Revista de moda. Fuente: *Familia*²¹, noviembre de 1928, N.º 227, p. 21.

²¹ *Familia*, revista para mujeres de élite y letradas, fue publicada por Zig-Zag entre 1910 y 1928. Luego de siete años se retoma su publicación en 1935, en un intento por abrirse a nuevos lectores. En 1940, luego de presentarse como “La revista del hogar y del niño”, se edita su último número.

Por su parte, la Figura 68 de 1928 nos permite pensar en cómo el concepto de “*flapper*” fue adaptado a la realidad nacional, destacando las ideas de sencillez, elegancia, comodidad y trabajo, mas no las de rebeldía y provocación que habían inspirado en un principio las jóvenes *flappers* norteamericanas.

La reinterpretación y adaptación de esta estética por parte de las tofinas marca una continuidad con el proceso que señalamos anteriormente acerca de silueta *la Vague*, pero que va continuar todo el siglo xx, sobre todo en lo que respecta a la moda femenina, pues la manera de vestir encarna los procesos de conquista de derechos por parte de las mujeres (Vilches, 2022).

REINAS

En las diversas fiestas tradicionales y nacionales emergió una práctica particularmente significativa: las elecciones de reinas de belleza, celebradas en dos lugares muy distintos de la región: en las profundidades étnicas de Toconao y en el extremo sur del desierto de Atacama. Es crucial destacar que estos eventos, como dispositivos festivos, presentan una dimensión paradójica: no transmiten un mensaje monolítico ni en su representación ni más allá de ella, ya que involucran negociaciones, contextualizaciones y mediaciones propias de cada lugar, donde la estética de la vestimenta refleja negociaciones y acoples estilísticos tanto globales como singulares (Milin, 2023).

Tanto en Toconao, una comunidad con una fuerte identidad étnica e industrial, como en Chungungo, una localidad costera también con una base industrial, en la vestimenta los cánones de belleza occidentalizados se entrelazan con las adaptaciones locales. Este dispositivo festivo genera tensiones entre el sometimiento pasivo a los códigos globales de belleza y las adaptaciones activas que generan identidades sociales contemporáneas.

Tras el aparente proceso de desintegración social, por la imposición masiva de estilos de vida, se fraguan identidades sociales que, cual disfraz, esconden un orden tradicional en constante transformación y negociación, incluso siendo espacios de etnificación en medio de procesos asociados a fundamentalismos y mercantilizaciones (Abercrombie, 1992; Scott, 2003).



Figura 69. Elección de reinas, 2002. Fuente: P. C., Toconao, en Milin, 2023.

En Chungungo la celebración a las reinas de belleza también se vio influenciada por la industrialización. Las participantes pueden adaptar su vestimenta a las tendencias occidentales de belleza y también incorporar elementos propios. Esta adaptación activa refleja la manera en que las comunidades contemporáneas negocian su identidad en un contexto globalizado.

Las elecciones permiten hacer visibles y movilizar las señales manifiestas de identidad. La vestimenta, la lengua, la forma de hábitat, etc., corresponden a rasgos diacríticos que las personas esperan descubrir y exhibir para indicar su identidad. Se trata de “marcadores” culturales, más o menos destacados históricamente, de los que las reinas proporcionan ejemplos perfectos. Las participantes y sus atuendos en la celebración constituyen un espacio para esas señas, donde se expresa la identidad cultural. En efecto, las elecciones se configuran como eventos sumamente visuales. A través de la ropa es posible acercarse a los ejes centrales de las elecciones, que son las dimensiones de ritualidad, de etnicidad y de género (Milin, 2020, 2023).



Figura 70. Reina y damas de honor de la Fiesta de la Primavera, 1953. Fuente: Vilches (2022).

Se finaliza este apartado con una discusión sobre las dos funciones de la vestimenta. Por un lado, la ropa sirve de abrigo y para resguardar el cuerpo de las inclemencias del clima y del entorno. Por otro lado, la moda actúa como mecanismo de cambio con el propósito de adquirir prestigio, estatus o simplemente quebrar la monotonía. Estas dos perspectivas pueden ofrecer un análisis profundo sobre el significado y desarrollo de la vestimenta en la sociedad.

En cierto sentido, parece que las mujeres tienen más “libertad” a la hora de escoger su vestuario. Mientras que los trajes masculinos suelen ser más o menos iguales, los vestidos se perciben a menudo como espacios de creatividad e individualidad. Es común que, en reuniones sociales, se considere mal visto que dos mujeres lleven vestidos idénticos. Sin embargo, esta libertad aparente tenía sus restricciones en la época del salitre, ya que, de manera análoga a como se prohibía a las mujeres realizar trabajos de hombres, por ejemplo, en la mina, también había limitaciones en la vestimenta que podían usar.

Así, el pantalón o el calamorro, indumentarias representativas del ámbito de trabajo, estaban vedados para las mujeres, lo que las limitaba a las prendas socialmente autorizadas e invisibilizaba el rol que desempeñaban no solo en el ámbito doméstico, sino también productivo. Incluso, el hecho de que se les prohibiera usar traje, una indumentaria que, como vimos, representa la igualdad formal prometida por la democracia burguesa, permite indagar en la naturaleza misma de este régimen. La promesa de igualdad, incluso en su forma más básica, excluye a grandes sectores de la población.

Eric Hobsbawm (1998) menciona que las costumbres son prácticas socioculturales que permiten conservar ciertos valores y hábitos con relativa permanencia, y que las tradiciones se inventan y naturalizan para asegurar la continuidad de estos hábitos. La moda se percibe como una costumbre que desafía las normas sociales establecidas, de manera que las personas, consciente o inconscientemente, buscan soslayar sutilmente estas normas. No están abiertamente en rebeldía, sino que intentan validar su inclinación personal. Aunque pequeñas desviaciones en el comportamiento o la vestimenta pueden parecer desconcertantes o liberadoras al principio, la expresión personal mediante la moda se realza con un sentido adicional de singularidad, como menciona Sapir a principios del siglo xx. Así, todos pueden experimentar una forma de aventura personal mientras mantienen un sentido de normalidad. La moda, por lo tanto, incrementa la singularidad personal a la vez que se adhiere a las normas sociales.

En las sociedades mineras de principios del siglo xx en el desierto de Atacama, la moda varió según los individuos, clases sociales, ruralidad, filiaciones étnicas o de género, y fue vista como una expresión o imposición nueva. Aquellas que actúan como modistas son precisamente las que enfrentan el desafío de equilibrar la libertad individual de “gustos” con las expectativas integristas. Pese a ello, a ratos lo hacían en los márgenes de lo plausible normativamente, en esas sociedades clasistas y racistas. Por eso, algunos cambios eran catalogados como dementes o excéntricos, como el uso de las telas de saco de harina recicladas como ropa interior o camisas o vestidos, que, luego de ser socializado, ingresa como una nueva normalidad, lo que refleja la verdad subyacente de la moda.

En la dinámica de las modas de principio del siglo xx, en el afán de alejarse de los patrones de conducta hacendal y avanzar en las nuevas relaciones sociales de obreros jerarquizados y especializados, se genera una agitación y curiosidad que permite que progresivamente la individuación sea estimulada por el deseo de mejorar el atractivo personal o el prestigio. La moda satisface tanto el impulso de expresar la personalidad como el deseo general de obtener estatus y reconocimiento. Se convierte en un símbolo de distinción personal o de pertenencia a un grupo, prestigioso o no. La adopción de una moda por grupos distantes del centro permite la conexión entre diferentes clases sociales (Veblen, 2004).

Por el contrario, en las faenas laborales de hombres y mujeres, los uniformes estandarizan, pero luego, en la cantina, en las fiestas o la misa emerge la necesidad de adquirir nuevas vestimentas que refuercen la individualidad, con lo que se perpetúa un ciclo continuo e indefinido.

Además del deseo de afirmar la personalidad inconsciente, los cambios en la moda satisfacen el deseo más común de adquirir prestigio y notoriedad. Entonces la moda se convierte en el emblema de una distinción singular, o de pertenecer a un grupo prestigioso. La imitación de una moda por círculos alejados del epicentro permite construir un puente entre una clase social y la clase inmediatamente alta. Si todos los miembros de una sociedad se sacrifican de la misma manera, es lógico que las satisfacciones responsables de los cambios de la primera generación desaparezcan. Entonces, psicológicamente, una nueva moda se hace necesaria, y el ciclo continúa indefinidamente (Sapir, 1921, p. 94).

Estamos frente a clases sociales, no castas ni rangos propios de mundos coloniales o rurales, la moda será un pegamento social de estos grupos industriales y racionales. Entender ciertos atuendos, peinados o productos de belleza sin considerar sus contextos políticos económicos es imposible.

En una sociedad capitalista clasista, la moda puede reflejar esta dinámica de varias maneras. A menudo, cuando se cuestiona si se está protestando a través de la moda, se responde que nunca es simplemente moda y que no debe ser tomada en serio. “Si una sociedad democrática es secretamente

barrida por una corriente de discriminación social, la moda jugará un juego de prestarle mil caras. ¿Estamos protestando? Se replicará hipócritamente que la moda nunca es solo moda, y que no puede tomarse en serio” (Sapir, 1921, p. 94).

A principios del siglo xx, cuando la parquedad religiosa y moral servía de espejo civilizatorio, las vestimentas de moda promovían estos valores a través de telas, botones, zapatos, camisas y vestidos. Sin embargo, al mismo tiempo, la moda desafiaba los cánones al acortar vestidos y exponer partes del cuerpo catalogadas como íntimas. A mediados del siglo xx, en este desierto minero la difusión de la moda se atribuye principalmente a dos factores claves: los avances en la producción global de telas y máquinas de coser, y el aumento de la distribución de bienes, con una creciente interconexión entre los centros desarrollados y las periferias industriales en las regiones más remotas del mundo civilizado.

La diversidad de actividades en la ciudad influye en la moda, ya que un estilo de vestimenta puede identificar y diferenciar roles, como el de obreros, empleados, administrativas, vendedores, cantineras, los propios sastres y modistas. En las salitreras, la moda femenina era más versátil y cambiaba con mayor frecuencia y amplitud en comparación con la masculina. A mediados del siglo xx, las mujeres se encontraban bajo la presión de aumentar su presencia invisibilizada. “El individuo en la sociedad rara vez constituye una unidad significativa de expresión. Para la mayoría de la gente, se trata de elegir entre la inmutabilidad de las costumbres y la fantasía regulada de las costumbres que es la moda” (Sapir, 1921, p. 97).

La moda ejerce su influencia no solo sobre la ropa y el adorno, sino también sobre otros símbolos del “yo”, que, aunque menos íntimos con el cuerpo, siguen patrones similares. Sin embargo, las personas reaccionan de manera distinta ante las variaciones que afectan a expresiones más distantes, lo que hace difícil precisar con exactitud el alcance de la influencia de la moda.

Aunque los códigos, patrones y colores de la vestimenta suelen estar divididos en categorías rígidas como “masculino” y “femenino”, y se espera que las personas se vistan de acuerdo con el género asignado por las normas sociales, existe un movimiento constante hacia la expansión y redefinición de estas categorías. El uso desafiante de la vestimenta no conformista

ha estado enraizado en un intento de socavar las estructuras tradicionales de género²² y clase²³, encarando así las expectativas impuestas por las estructuras sociales e institucionales. Los cambios en la indumentaria femenina han sido un reflejo y un motor de las demandas de las mujeres por derechos políticos y sociales a lo largo de la historia. En las primeras décadas del siglo xx, las mujeres enfrentaron restricciones significativas en cuanto a cómo debían vestirse, especialmente en lo que respecta al uso del traje, particularmente el pantalón.

En este capítulo se abordó el problema de la vestimenta y la moda desde diferentes enfoques y materialidades, comenzando por explorar tanto la presencia como la ausencia de prendas, como ocurre con el no-pantalón. Luego, se exhibió la diversidad del clóset del desierto, que abarca una amplia gama de prendas como vestidos floreados, blusas, zapatos de mujer, así como ropa interior, incluyendo pantaletas, enaguas y corsés. además, se mencionó a las vanguardistas *flappers* y las pseudoconservadoras reinas.

Se mostró una visión amplia sobre la influencia de la vestimenta y la moda en la sociedad, explorando tanto su aspecto estético como su relevancia cultural y social, junto al aspecto epistémico de la presencia viva de la ausencia sociológica de las prendas de vestir. En este sentido, se planteó que la presencia de un pantalón o vestido está definida por la huella no solo morfológica y geométrica, sino también ideológica, lo que permitió profundizar en la complejidad de la experiencia humana y su relación con la vestimenta.

²² En la sociedad inglesa el término “*dandy*” se utiliza para describir a una persona que tiene un estilo distintivo y refinado en su forma de vestir, comportarse y expresarse. Originalmente asociado al siglo xix, un dandy era alguien que destacaba por su elegancia, sofisticación y atención meticulosa al vestir, a menudo mostrando una actitud desafiante hacia las convenciones sociales. Los dandies eran conocidos por su gusto impecable en la moda, por usar trajes bien confeccionados, accesorios elegantes y una preocupación por los detalles contraria al patrón de su época. Algo parecido ocurre con el majo o chulo madrileño, un sujeto social popular que adquiere una vestimenta llena de líneas, curvas y colores para diferenciarse de la élite monárquica (Museo del Traje de Madrid, www.cultura.gob.es, 2022).

²³ Algo equivalente pasa con las vestimentas formales de misa y fiestas usadas por mujeres y hombres del mundo popular, ya que se vestían con ropa desechada por la burguesía, que luego era remendada por décadas, lo que otorga una homogeneidad visual.

ALTERIDAD

MODA Y VESTIMENTA

La noticia del periódico *El Comercio* de Calama del 1 de septiembre de 1898 contrasta con la fotografía de Marie Robinson Wright, de 1907:

El corsé ha sido prohibido en Rusia a las niñas de las escuelas superiores, liceos y conservatorios, por un decreto del Ministerio de Instrucción Pública. ¡Ojalá se tomara en Chile esta espléndida medida higiénica! Esta sencilla medida libraría de la muerte infinitas niñas. El corsé es uno de los aliados más poderosos de la anemia que en jeneral proviene de la nutrición imperfecta, y la anemia predispone a todas las enfermedades conocidas y por conocer. Especialmente las madres debieran meditar en la responsabilidad que pesa sobre ellas al tolerar que sus hijas vayan empaquetadas y como en prensa (*El Comercio*).

Por otro lado, la Figura 71, imagen de la fotografía Marie Robinson Wright, que tomó en 1907 durante su paso por Chile, muestra a una cuadrilla de mujeres separando los metales en la mina de Huanchaca, en plena ciudad de Antofagasta. En esta representación visual se observa una notable uniformidad entre las obreras a lo largo de la línea férrea, mientras que los inspectores, en las cabeceras, se distinguen por sus trajes de sobriedad poderosa.

La vestimenta actúa como marcador de diferencia social desbordada por la irremediable potencia de la otredad, en un paisaje que evidencia la segregación impuesta por el capitalismo minero en las poblaciones andinas. Tanto la noticia de los efectos nocivos del uso del corsé en 1898 como la imagen de las trabajadoras de 1907 señalan un desierto en la centralidad total de la modernidad y sus conflictos.

Calama es un oasis en medio del recorrido del río Loa. A fines del siglo XIX las páginas de su periódico reproducen anuncios de sastrerías, peluquerías, joyerías y de venta de telas, ropas y sombreros que representan elementos de la modernidad, el comercio y la moda, lo que implica una transformación

en la forma en que las personas se visten, se presentan y se relacionan con su entorno. Por otro lado, el estilo de vida tradicional ligado a la naturaleza de montañas, de camélidos y cactus fue desafiado por la llegada del dinero, las máquinas de la industria minera, las vestimentas y las nuevas formas de habitar el desierto.



Figura 71. Mujeres separando los metales en la mina de Huanchaca, 1907. Fuente: ©Marie Robinson Wright.

Este cambio generó tensiones y contrastes entre aquellos que deseaban abrazar las comodidades modernas y aquellos que valoraban y querían preservar sus tradiciones y conexiones con la naturaleza. El enfrentamiento entre estos dos estilos de vida radicalmente distintos se manifestó de diferentes formas: desde conflictos lingüísticos hasta cambios en la economía local o en la manera en que las personas interactuaban y se relacionaban entre sí.

Así, la industria del siglo xx no solo se expresó en un extractivismo salvaje, sino también en nuevas formas de alimentarse, pautas higiénicas

y de vestuario, todo lo cual impactará la vida doméstica de los pobladores del desierto, reproduciendo para bien o para mal su integración y marginación, nuevos negocios y subordinaciones en una sociedad regional diversa no solo por asuntos étnicos, sino también de clase.

Desde el punto de vista histórico, como clave de lectura, la vestimenta se inscribe problemáticamente, pues esta proposición, comúnmente vehiculada por la historia del arte, la arqueología, la etnohistoria o etnología andina, hace de la “ropa de lana” en Atacama un marcador determinante, una suerte de umbral nefasto tras el cual el próspero pueblo Lican Antay o atacameño, tantas veces descrito en el siglo xx, se desarticula definitivamente para dar paso a un periodo de crisis, de desdoblamiento y fin cultural del cual ya no quedaría nada a ojos de la historia tradicional. Con la industria textil indígena andina habrían también desaparecido una sociedad y una cultura de la que solo quedan restos arqueológicos para los museos (Agüero, 2012, 2015; Bouysse-Cassagne, 1987; Cereceda, 1978; Fischer, 2011; Gleisner y Montt-Strabucchi, 2014; Hoces de la Guardia y Rojas, 2020; Van Kessel, 2003).

La escritura andinológica ha actuado como si existiera un abismo que separara a la paisana textil andina de ella misma como costurera de textiles industriales de algodón. No es que las fibras vegetales y las máquinas hayan exterminado un modo de producción de la vestimenta de lana y sus efectos en la vida diaria, pero tampoco es evidente cómo se ensamblan mutuamente. Entonces surge la siguiente pregunta: ¿Qué cambia y qué permanece entre la extinción y la emergencia de nuevas formas de vestirse?

Esta pregunta tan sencilla no se ha podido formular porque la vestimenta constituye un objeto histórico invisible. Y, al no verse la emergencia de la vestimenta, solo se percibe la decadencia de la extinción indígena.

La vestimenta y las máquinas de coser participan de un estrato técnico “localmente” problemático, que resulta de las “máquinas” como polea, tornillo, freno, palanca, cuña, etc., y de diseños de ropas (diversas adaptaciones al desierto). De este modo, se sitúa en un estrato postarqueológico o postamericano, en una ruptura o discontinuidad respecto de esos universos tecnológicos.

Asumir esta perspectiva es inmediatamente no estudiar la tecnología andina, sino técnicas y máquinas de vestir que no tienen antecedentes

ni genealogía ni literatura ni arqueología local. De modo que no habría, desde este punto de vista técnico, una problemática “local” asociada y, por ende, tampoco habría saberes, ni herramientas, ni procedimientos técnicos locales, sino una forma universal de hacer y confeccionar ropa o reparar máquinas de coser. De todas maneras, se dirá que la vestimenta y la máquina de coser se definen técnicamente en los talleres industriales de los señores Singer, a doce mil kilómetros de aquí, sin que el desierto los toque ni en quimeras. Pues todo esto es no ver la enorme cantidad de acoples y adaptaciones técnicas, prótesis, ajustes y saberes locales que van afectando y alterando “localmente” su funcionamiento, su uso y su mecánica (Álvarez, 2021; Richard y Hernández, 2019).

Los saberes locales sobre vestimentas incluyen modos específicos de nombrar y categorizar las piezas, memorias locales sobre cómo se vestían, una nostalgia por ciertas máquinas, y biografías que se entremezclan y acoplan a la propia biografía. Además, existen formas locales de “costurear” y de reparar ropa, así como recuerdos de prendas resistentes al frío y al calor.

Todos estos saberes, prácticas, técnicas y categorías son, justamente, lo que reconcilia telas de fibra vegetal/lana/polímeros y máquinas de coser con paisajes cromáticos nuevos que circulan en estos territorios. En esos saberes y prácticas se “andiniza” todo. La disyunción, ruptura o discontinuidad entre el universo textil andino y las nuevas formas de vestir y fabricar ropa solo se vuelve infranqueable porque no se atienden estas formas intermedias, mutantes, monstruosas, híbridas y locales, que, de algún modo, se disuelven en solo ropas. Hay tanta “fabricación de vestimenta” como se quiera y todas se oficializan. Por ejemplo, en los liceos se enseñaban aspectos básicos de costura, pero luego se explotan las formas de hacer según los lugares donde acaecen, vestimentas dominantes, racistas, clasistas, resistentes, subversivas y subalternas, oficiales y clandestinas, nacionales, liberales, ciudadanas, igualitarias, democráticas, obreras e indias. Estas tensiones se traducen en el plano técnico y material como otro terreno en disputa.

Hay formas de control y clausura; los tipos de telas, repuestos de máquinas de coser y el empeño de los fabricantes por territorializarlas y volverlas exclusivas, y luego el sistema de concesionarios que poseen los repuestos, el celo con el que las guardan y organizan, etc. Pero, simultáneamente, las formas

de las camisas, blusas, pantalones, sábanas y manteles explotan en hechuras, dimensiones y materiales que subvierten el orden oficial para estallar en usos y combinaciones, en modos de gobernar la vestimenta y su fabricación en estos lugares desiertos, indios y mineros. Por otro lado, la funcionalidad en las extremas o difíciles condiciones climáticas del desierto no solo minero, sino también campesino, ha impulsado una vestimenta al servicio del trabajo, que los proteja de las bajas temperaturas, de la baja humedad, de la alta salinidad, de los fuertes vientos, del barro y la nieve.

Los beneficios de estas prendas residen principalmente en su comodidad, ya que no se trata de ropa gruesa ni pesada, sino que su principal función es mantener seco el “cuerpo” de su propia transpiración y evitar que se enfríe. Ropa confeccionada con un material respirable de fibras para evitar que la sensación térmica baje, mantener el calor y eliminar el exceso de sudor del cuerpo evaporándolo hacia el exterior, dado que las oscilaciones térmicas pueden alcanzar los cuarenta grados Celsius en algunos lugares. Tanto la lana como el algodón y sus combinados ponen a prueba su transpirabilidad y absorbencia, la suavidad al tacto, la versatilidad para coser, tejer y trenzar, la durabilidad o resistencia a lavados continuos y elevadas temperaturas. La vestimenta no solo trae consigo los beneficios materiales propios del algodón, sino que también conjuga ideologías, estereotipos e imaginarios racistas y clasistas, en una época de eurocentrismo y creencias evolucionistas.

Durante todo el siglo xx, las vestimentas de telas vegetales industriales de algodón clausuraron la época de la lana de origen animal. Las comunidades puneñas se habían vestido y abrigado por siglos siguiendo las antiguas tradiciones textiles prehispánicas y coloniales, que sostuvieron un modo de vida acorde a las condiciones que impone este caluroso y frío desierto. En el imaginario nacional raciológico retratado en la Figura 72, la vestimenta tradicional atacameña consistía en una túnica con franjas verticales de colores, sobre la cual las mujeres se ponían un chal y los hombres un poncho. La ropa, tejida habitualmente con lana de origen animal, como camélidos, se teñía de rojo, azul, verde y amarillo, colores que permitían formar distintos diseños. Los hombres usaban gorros de lana adornados con pelo humano, cuero y/o plumas, mientras que las mujeres acostumbraban a usar trenzas y llevaban adornos (Gleisner y Montt-Strabucchi, 2014).



Figura 72. Rostros atacameños de Chile precolombino. Fuente: Museo de Arte Precolombino. Ilustración de José Pérez de Arce (1997).

Pese a estas antiguas costumbres, la incorporación del algodón encontró rápidamente uso en la vida doméstica de las familias indígenas: las puneñas y puneños hallaron en los sacos de carga arrumados y sin utilidad un material más que apropiado para reemplazar la tradicional ropa de lana. Entonces, las telas provenientes de los sacos de harina, azúcar o café en desuso vieron una nueva vida, primero zurcidas a mano y luego con máquinas de coser, en forma de delantales, sábanas, manteles, almohadas, cortinas, pantalones, vestidos, camisas, pañales e incluso ropa interior, todo decorado con el “sello” y procedencia industrial impreso en las prendas.

Una pastora nos dice: “Cuando niña la ropa era de saco de harina o azúcar, era mucho más suave que la ropa de lana, uno se veía más presentable, después llegó ropa de ciudad o llegaba metros de telas con las que nuestra mamá hacía ropa que se reparaba una y otra vez, los pantalones se daban vuelta, duraban toda la vida, veinte o treinta años” (S. P., Socaire, 2018).



Figura 73. Sábanas de saco (sello industrial Río Negro). Fuente: Carlos Rivera, www.flickr.com.



Figura 74. Ropa hecha de sacos. Fuente: Spender (1938), www.nationalgalleries.org.

Las nuevas vestimentas no solo trajeron consigo los beneficios del algodón²⁴, sino que también contrarrestaron y reforzaron, paradójicamente, los estereotipos e imaginarios sociales de la época. Por esta razón, los atacameños debieron alejarse de los estereotipos indios asociados a la vestimenta, la alimentación, los rituales y la lengua, entre otros.

En el árido desierto de Atacama, donde la tradición textil había perdurado durante siglos, un cambio revolucionario estaba a punto de transformar la forma en que la gente se vestía. La llegada de nuevas telas, acompañada por la masificación de la máquina de coser doméstica, marcó el inicio de una nueva era en la confección de vestimenta en la región. Lo que antes requería habilidades especializadas y largas horas de trabajo manual, ahora se simplifica gracias a la tecnología moderna. Las familias atacameñas pronto descubrieron que podían producir su propia ropa de manera más eficiente y económica. Las tareas que antes eran exclusivas de grandes industrias textiles ahora podía hacerlas cualquier agricultor o pastora en la comodidad de sus hogares.

La industria textil tradicional, casi extinta, resurgió con gran vitalidad al ofrecer ropa de seguridad para miles de trabajadores mineros. Los tejidos a mano y a telares caseros se transformaron en prendas duraderas como pantaletas y polainas de lana, diseñadas para proteger a los obreros en las duras condiciones del desierto. Estas prendas, fundamentales para enfrentar el frío, el calor extremo y los golpes, incluían adornos inusuales en su contexto laboral, creando un contraste entre funcionalidad y estética. A pesar de su enfoque práctico, los adornos pueden parecer discordantes con el entorno rudo de los trabajadores mineros, pero la lana gruesa proporcionaba un aislamiento térmico esencial y protección adicional en las extremas condiciones del desierto (ver Figura 75).

²⁴ Las principales propiedades del algodón son su transpirabilidad, dado que atrapa el sudor y le permite a la piel respirar; que puede absorber hasta veintisiete veces su peso en agua, por lo que se utiliza para confeccionar toallas y paños; su suavidad, que proporciona una máxima protección a la piel; su versatilidad, dado que sus fibras se pueden tejer y trenzar de muchas maneras, y, finalmente, su durabilidad, pues las prendas de algodón son muy resistentes y duraderas, y soportan lavados continuos y elevadas temperaturas.



Figura 75. Pantaletas o pantys de lana. Fuente: “Diseño y formas de vestir en el desierto de Atacama siglo xx”, www.youtube.com.

Las franjas decorativas a modo de greca o dibujos geométricos en las polainas y pantaletas o pantys²⁵ de los obreros salitreros hoy sin duda se interpretarían como una feminización de la apariencia masculina y ruda de estos trabajadores. Estos adornos agregan un toque de belleza y estilo a prendas que, de otro modo, estarían destinadas exclusivamente a la funcionalidad y la protección. La tradición textil andina desempeñó un papel crucial a inicios del siglo xx en la vestimenta de los trabajadores, pues se confeccionaron miles de estas prendas con fibras textiles de lana de llamo, alpaca o de oveja, que permitían a los trabajadores enfrentarse a climas adversos sin comprometer su comodidad ni su seguridad. Además, la habilidad de las tejedoras para crear diseños complejos y funcionales garantizaba la eficacia de estas prendas en condiciones extremas.

²⁵ Las pantys cubren ambas piernas y llegan hasta la cintura; si bien su elaboración se ha realizado con diversos materiales como la seda, no fue sino hasta la llegada del nailon que logró su masividad contemporánea y que se destinara exclusivamente a mujeres.

MODA Y COSTUMBRE

Huyendo de libros y bibliotecas, surge la cuestión de cómo retratar el desierto y su gente a través de los trapos, que a menudo revelan más sobre su realidad que los relatos de filósofos, novelistas, predicadores y sabios. Enfrentarse al tema de la vestimenta en el desierto no es trivial, ya que las extremas oscilaciones térmicas transforman el acto de vestirse en una cuestión de vida o muerte.

Para contextualizar, etimológicamente *moda*, *mode* y *fashion* comparten un origen latino, aunque derivan de diferentes vocablos y tienen matices distintos. Mientras que *fashion* proviene de *factio*, que significa “hacer” en latín, *moda* proviene de *modus*, con significados que abarcan desde “costumbre” y “usanza” hasta “ley” y “norma” (*Oxford Dictionaries*, 2010). El término *ropa* proviene del gótico *raupa*, que significa “botín”, y del germánico *raupjan*, que significa “pelar, arrancar”. También se utiliza el término *vestimenta*, derivado del latín *vestimentum* y *vestire*. Estos términos se refieren a las prendas y accesorios hechos de tejidos textiles y animales que los humanos utilizan para abrigar, cubrir, adornar, proteger y vestir el cuerpo. Las prendas no necesariamente tienen que ser visibles, como las primeras capas interiores (*Diccionario de la Lengua Española*, 2012).

La ropa cumple una variedad de propósitos, incluyendo la protección contra el clima extremo y dar comodidad durante actividades productivas. El uso de la ropa está restringido a los humanos, y su elección está influenciada por el contexto social, geográfico, el género y el tipo de cuerpo. La falta de ropa en público puede generar vergüenza y en muchas partes del mundo exponer los genitales se considera indecente y puede ser penalizado.

A modo de referencia, Flügel (1964), en su texto *Psicología del vestido*, destacó la importancia de la vestimenta como medio de comunicación. Para él, la ropa y la moda son herramientas a través de las cuales las personas expresan su identidad y se relacionan con los demás. Su enfoque se centra en el aspecto psicológico y social de la vestimenta, de la cual destaca su papel en la construcción de la identidad individual y colectiva.

Por otro lado, Lipovetsky (1987) ha dedicado gran parte de su trabajo al estudio de la moda en el contexto del capitalismo contemporáneo. Para él,

la moda es una manifestación de la seducción y un fenómeno omnipresente en la sociedad moderna. Lipovetsky ve la moda como una forma de imitación social según la cual las personas buscan seguir las tendencias para integrarse a la sociedad de consumo. A pesar de sus diferencias, tanto Flügel (1964) como Lipovetsky (1987) reconocen la importancia de la moda y la vestimenta como un fenómeno cultural y ambos están de acuerdo en que va más allá de la estética.

La superposición etimológica entre *moda* y *moderno* señala una dialéctica entre el gusto y las normas sociales. El concepto de *moda* implica la aceptación de ciertas maneras que están en sintonía con las reglamentaciones sociales. Esta relación entre moda y modernidad destaca cómo los cambios en el gusto y las normas reflejan la trayectoria de la sociedad a lo largo del tiempo. Sin embargo, son Saviolo y Testa quienes generan una relación interesante entre los términos *moda* y *moderno*, ya que de la aceptación del concepto de maneras deducen que el gusto debe confrontarse con una reglamentación social que define lo que está de moda (Saviolo y Testa, 2014).

Por otro lado, la noción de *disfraz* resulta útil para el análisis, ya que se refiere al atuendo personal o vestido asociado a una imagen específica. La ropa, en sus diversas manifestaciones, refleja fundamentalmente la fragmentación del mundo social (Kawamura, 2005). De manera similar como en el animismo amazónico se distingue entre predador y presa (Viveiros de Castro, 2002, p. 8), estas posiciones son transitorias y relativas. Así como el chamán puede adoptar la apariencia de un jaguar depredador para luego regresar a su rol de persona, la moda también exhibe una dinámica de cambio y transformación en las identidades sociales.

En la base, se propone que, en la percepción de la moda y la vestimenta, se establece una dicotomía entre la visión del “otro” y el “yo”. La “ropa de indio” es estigmatizada como “fea y sucia” debido a prejuicios arraigados, mientras que la “moda moderna” es idealizada como “bella y limpia”, lo que refleja un enfoque liberal y centrado en el individuo. Sin embargo, en los últimos treinta años el molde colonial se ha desplazado hacia la mercantilización del pasado para sugerir que la “moda de indio” es percibida ahora como bella y vista como una mercancía. Es decir, se realiza una valorización comercial de la vestimenta indígena. En consecuencia, se analizará cómo

estas percepciones reflejan dinámicas de alteridad, ego y mercantilización en la moda y la vestimenta.

La vestimenta se inscribe en el desierto de Atacama, donde, lejos de una sociedad homogénea, encontramos una sociedad fragmentada a través de un ego (moderno) y un alter (pasado/indígena). La configuración del orden social se fue estableciendo mediante una dinámica rígida de inclusión y exclusión, expresada en una verdadera guerra cultural. Este conflicto se manifiesta en diversos ámbitos, como la vestimenta, las pautas alimentarias, las prácticas religiosas, las fiestas y celebraciones, que precedieron a la Guerra del Pacífico (1879-1883) de esta región y el ulterior proceso de chilenización. En este contexto, la vestimenta no solo es un medio de expresión individual, sino también un campo de batalla simbólico donde se disputan alianzas, identidades y poderes nacionalistas.

Por otra parte, el campesino indígena se integró al proyecto nacional a través, entre otras cosas, de nuevas formas de vestimenta. Aunque su fenotipo, algunas prácticas religiosas y económicas se mantuvieron, fue crucial enmascarar, disfrazar o camuflar las prácticas y costumbres de los “indios”, quienes fueron excluidos del proyecto nacional chileno y definidos como extranjeros, ya sea que se tratara de “quechuas” o “bolivianos” (Morales, 2013).

En las últimas dos décadas, la moda ha creado un espacio para la revalorización de vestimentas antiguas tanto cotidianas como rituales, con lo cual se han recuperado telas, costuras, piezas de ropa, accesorios y adornos que obtienen un valor vintage o patrimonial. Este resurgimiento revitaliza imaginarios olvidados de tiempos pasados. Mostraremos cómo estas prendas emergen como emblemas de representaciones políticas y ofrecen un escenario fértil para materializar la alteridad en esta región.

ALTA Y BAJA COSTURA

La confección de prendas de vestir es un arte que combina habilidades técnicas con creatividad y atención al detalle. Desde la selección de telas hasta el acabado final, cada paso en el proceso de fabricación contribuye al resultado final. El proceso comienza cuando el diseñador o confeccionista elige los materiales que mejor se adaptarán al diseño y la funcionalidad de la prenda.

Luego viene el trazo y el patronaje, momento en que se determinan las dimensiones y formas de las diferentes piezas. Esta etapa requiere precisión y conocimiento de técnicas de diseño de patrones. Una vez que los patrones están trazados, se procede al corte y la costura. En esta fase la prenda toma forma con las piezas cortadas, que se unen entre sí mediante costuras, para lo cual se aplican técnicas de costura específicas para cada tipo de prenda y material. Se usaban herramientas especializadas, como tijeras o cortadoras de tela, que garantizan cortes limpios y precisos. Finalmente, llega el acabado, cuando se agregan los toques finales para mejorar la calidad y estética de la prenda. Esta etapa puede incluir la colocación de botones, el planchado de costuras y cualquier ajuste necesario para asegurar un producto final de alta calidad. Además, se realiza un control exhaustivo para detectar y corregir posibles defectos antes de que la prenda esté lista para su uso o venta.

Por tanto, investigar la vestimenta va más allá de explorar sus complejos códigos y el enigma que rodea al acto de vestir. La experiencia, el conocimiento acabado de telas y costuras generan una especie de embrujo que se despliega en la interacción entre las telas y su armoniosa combinación, ya sea en las hábiles manos de modistas y costureras, o en los contextos sociales donde cobran vida. Los colores, texturas, pliegues perfectos, cortes, detalles como las sisas, bastas y hasta los patrones de rayas en pantalones o las flores estampadas en vestidos, todos estos elementos contribuyen al enigmático fenómeno social de la moda.

Pero ¿por qué se va a estudiar la magia en las sociedades “primitivas” en lugar de hacerlo con Dior o Cardin? Creo que una de las funciones del discurso etnológico es la de decir cosas que son fundamentadas cuando se aplican a pueblos distantes, con el debido respeto que se merecen, pero que lo son mucho menos cuando se refieren a nuestras sociedades (Bourdieu, 1975, p. 2).

La forma en que las modistas, costureras y sastres hacen ropa es reconocida socialmente, se conoce la mano, la impronta de una modista, que hereda a sus discípulos, pero el nombre propio o marca de autor se inscribe en un campo social autónomo donde cobran sentido un conjunto de relaciones

sociales que fuera de él no tienen. “El problema de la sucesión muestra que lo que está en juego es la posibilidad de transmitir una potencia creativa; los etnólogos hablarían de una especie de maná. El diseñador de moda realiza una operación de transustanciación” (Bourdieu, 1975, p. 8).

Es decir, el o la modista efectúan una transformación profunda y simbólica en su proceso creativo. La transición podría referirse a cómo el o la modista da forma y sentido a las prendas, permitiéndoles transmitir una energía creativa o un significado profundo a través de su apariencia física. Las modistas tienen una aparente capacidad para anticipar tendencias, y son sensibles a las corrientes culturales, pues observan y aprovechan su intuición y creatividad. Entienden que la moda refleja los deseos y aspiraciones de las personas. Cuando el o la modista presenta sus producciones, puede crear un efecto de amplificación a través de la cobertura visual.

La razón por la que los diseñadores de moda, unos profesionales poco analíticos, consiguen a veces predecir el futuro mejor que los vaticinadores profesionales, es una de las cuestiones más incomprensibles de la historia, y para el historiador de la cultura, una de las más importantes. Es, desde luego, crucial para todo el que desee comprender las repercusiones de la era de los cataclismos en el mundo de la alta cultura, de las artes elitistas y, sobre todo, de la vanguardia. Porque se acepta con carácter general que estas artes anunciaron con varios años de anticipación el hundimiento de la sociedad burguesa liberal (Hobsbawm, 1998, p. 182).

Lipovetsky (1987) señala que la moda y la frivolidad son mecanismos de cambio que se contraponen a las costumbres conservadoras. La moda suele ser efímera y cambiar rápidamente, lo que contrasta con las prácticas arraigadas en la tradición. También señala cómo la moda y la frivolidad pueden ser fuerzas de cambio que desafían las normas establecidas y permiten la diversidad y la libertad en la sociedad. Estos conceptos pueden tener implicaciones interesantes para comprender cómo las culturas y las sociedades se desarrollan a lo largo del tiempo. La idea del “imperio de lo efímero” hace referencia a la naturaleza transitoria y fugaz de la moda en la sociedad contemporánea. En este contexto, la moda se presenta como un fenómeno

cultural que se caracteriza por su constante cambio y su capacidad para influir en una amplia gama de aspectos sociales, económicos y psicológicos.

Hay que volver a dinamizar, promover de nuevo la interrogación sobre la moda, objeto fútil y fugitivo, “contradictorio” por excelencia pero que, por ese mismo motivo, debería estimular tanto más la razón teórica. La opacidad del fenómeno, su rareza, su originalidad histórica, son considerables: ¿cómo una institución esencialmente estructurada por lo efímero y la fantasía estética ha podido conseguir un lugar en la historia humana? ¿Por qué en Occidente y no en otra parte? ¿Cómo la edad del dominio técnico, del reconocimiento del mundo, puede, al mismo tiempo, ser la del desatino de la moda? ¿Cómo interpretar y explicar la movilidad frívola erigida en un sistema permanente? (Lipovetsky, 1987, p. 10).

La moda se destaca por su constante transformación y cambio, impulsados por nuevas tendencias y estilos. Esta naturaleza efímera promueve un ciclo de consumo constante, ya que las personas buscan mantenerse actualizadas y adquirir nuevas prendas. A pesar de su fugacidad, la moda permite la expresión individual e identificación con grupos a través de la elección de su vestimenta. Además, tiene un impacto económico significativo en el sentido de que impulsa la producción, el comercio y el empleo.

Así, en este desierto nos encontramos con un conjunto de habitantes, creencias y costumbres que permiten analizar las altas y bajas costuras asociadas a telas y vestimentas, y a la mercantilización de prácticas textiles.

Nos detendremos en los trajes de bailarines de la diablada de Ayquina, quienes poseen una serie de elementos distintivos según el personaje que representan. Por ejemplo, como el diablo y la diablesa utilizan una camiseta y calza de lycra o algodón elasticado (o panty en el caso de la diablesa). Sobre este “fondo” de color, en la parte inferior usan un pollerín de cinco puntas que cuelgan por delante y por atrás hasta el muslo, además de una faja de monedas que suenan al marcaje del paso (Mercado, 2014a, 2014b).

En la parte superior llevan una pechera que cubre desde los hombros hasta el estómago. En la espalda lucen vistosas y lujosas capas, como una gran

pañoleta decorada que cubre los hombros y cae en “v” hasta la parte posterior del muslo en el caso del diablo y diablesa, y hasta la parte posterior de la pantorrilla en el caso de Lucifer y Satanás. Estos últimos dos utilizan, además, grandes hombreras, una pieza también llamada *charretera*, que sobresale por los lados, donde cuelgan flequillos y perlas que saltan junto al movimiento del bailarín/a (González, 2023, p. 6).



Figura 76. La Viuda. Diablada Ferroviaria. Diseñadora: Ximena Sarmiento. Fuente: *La Patria*, Bolivia (21 de febrero de 2013).

En el caso de las chinas, como la china *Supay*, la china doble cara y la china *Ñaupá*, usan una blusa bien entallada y adornada, con mangas de tul o gasa con apliqués. Colgando de los hombros usan una capilla con figuras bordadas y otros adornos, además de perlas o flequillos que cuelgan. En la

parte inferior usan una pollera también decorada y voluminosa por los “falsos” que usan debajo, la pollera llega hasta los muslos en el caso de la china *Supay* y doble cara, y más larga, como hasta debajo de las rodillas, en el caso de la china *Ñaua* (González, 2023, p. 7).

El calzado corresponde a un par de botas de caña hasta la parte baja de la pantorrilla, con un taco pequeño en los hombres, mientras uno más grande es usado en el caso de las mujeres. Las botas son generalmente de cuero y existe un diseño clásico mayormente utilizado de color rojo y blanco, pero también pueden ser de cuero pintado de otros colores o forradas con tela, decoradas con figuras y apliqués (González, 2023, p. 9).



Figura 77. Botas de cuero. Fuente: González (2022).

Las figuras las confeccionan y plasman en los trajes diseñadores bolivianos mujeres y hombres, quienes recurren a hábiles y delicadas técnicas como el bordado o “entorchado” con hilos llamados “milán”, y a elementos metálicos de colores, al repujado en metal, y al trabajo con perlas, lentejuelas, piedras o gemas de fantasía pintadas sobre la tela (González, 2023, p. 5).

En los trajes de varios bloques y agrupaciones se aprecian los colores rojo, amarillo y verde, que resaltan la pertenencia de la danza boliviana.



Figura 78. Pollerín. Fuente: González (2022).



Figura 79. Adorno repujado en metal. Fuente: González (2022).

El uso de estos colores representativos de la nación boliviana está presente tanto en las telas como en los materiales utilizados en el decorado (perlas, lentejuelas, pedrería), así como en pelucas y pañuelos o cintas que cuelgan de las manos. En varios casos, los trajes utilizados por los/as bailarines/as en el

Alto Loa son incluso réplicas casi idénticas de algunos trajes de diabladas orureñas, siguiendo el mismo diseño, colores y figuras. Se ha identificado, además, en algunos trajes, el uso de emblemas patrios bolivianos como la bandera y/o el escudo nacional (González, 2022, p. 35)



Figura 80. Traje de china supay. Fuente: González (2022).

La descripción de los trajes de diablada en el Alto Loa corresponde a su forma actual, puesto que con el pasar de los años han ido cambiando:

Cuando los niños entraron acá casi la mayoría de los trajes, por ejemplo, de ellos, de diablo, era casi todo hecho acá en Chile y en las casas porque todos nosotros confeccionamos las capas aquí en Calama, las adornábamos, todo hacíamos nosotros. En esos tiempos nosotros comprábamos esta gamusina, género gamusina y comprábamos estos

dragones de lanas, estos como tejidos, entonces tú cuadrabas tu género, le ponías tu dragón al medio y de ahí empezábamos a poner lentejuelas grandes, chicas, soles, flores, de todo, y a la pinta de uno nomás po, como tú quisieras adornarlo. Se encargaba a Bolivia ponte tú las botas, un par de guantes, las caretas las comprábamos en la feria (P. A., Calama, en González, 2022, p. 73).

Los trajes confeccionados en Calama por integrantes de las mismas agrupaciones eran más sencillos y con los materiales disponibles en los mercados. No obstante, con los años la confección local disminuyó y aumentó la obtención de trajes hechos en Oruro:

Los materiales que se utilizan para los trajes son más ideales para poder bailar. Antiguamente se bailaba con cosas muy pesadas, con caretas que a la larga te traían problemas a la espalda, al cuello, de yeso, pesadísimo. Hoy en día se hacen caretas de fibra que cumplen la misma función, son igual de bonitas y mucho más ligeras, es un proceso de adaptación que gracias a gente que va constantemente a Oruro nosotros pudimos implementar en nuestra diablada (J. R., Calama, en González, 2022, p. 74).

Las modificaciones en los trajes han sido sustantivas para los bailarines y bailarinas de las diabladas del Alto Loa. Paulatinamente, se van incorporando nuevas telas, pasando por el raso, el *velour* y la gamusina, hasta llegar a telas elasticadas y brillosas como el látex. Las pasamanerías pasan de ser más sobrias a tener detalles como lentejuelas y distintos colores. Las figuras o bordados de hilo metalizado, que siempre eran plateadas o doradas, se comienzan a elaborar con colores antes no imaginados, acompañados de más y nuevas piedras de fantasía.

Bueno, de partida ellos me preguntan si acaso yo trabajo con Bolivia o Perú, porque ellos entienden de que los trajes que yo traigo de Bolivia son originales, son originales en sus bordados, que son hechos a mano con hilo milán. En cambio, los trajes de Perú son así con estampados, muchas veces pegados, entonces eso ellos no quieren, ellos quieren que sea original,

como es el traje de diablada, con sus bordados y toda su perlería y su pedrería (S. M., Calama, en González, 2022, p. 74).

Los bailarines y bailarinas conocen bien el tamaño, color y otras cualidades que desean para el traje:

Están bien adelantados a los cambios, lo que ven en Bolivia para el carnaval ya lo quieren y lo llevan para el próximo año. Son bien detallistas en las perlas, las lentejuelas, los colores, que sean el mismo tono. Por ejemplo, si me piden, qué sé yo, una capa dorada, yo les tengo que mostrar los dorados que hay porque hay varios tonos y después puede llegar uno que no querían (...) acá tienen que ser todas igualitas, no puede haber ninguna pasamanería de otro color, tiene que ser la misma figura, la misma perla, el mismo todo. A mí me ha pasado que, por ejemplo, quieren el lagarto a un lado de la blusa y le llega al otro lado y me dicen, reclaman, que así no les sirve, que su caporal no les permite así, yo no sé qué tan así será. Entonces, son muy exigentes, yo he tenido hartos problemas por lo mismo (S. M., Calama, en González, 2022, p. 73).

En la Figura 81 Marcela Gandarilla muestra una maqueta de patrones de trajes y vestimenta que revela la alta costura de los trajes.

Muchos de los diseñadores de vestuario y modistas aprenden su oficio a través de una destacada tradición familiar en la que se traspasan conocimientos, costumbres, técnicas y experiencias:

En mis viajes a la ciudad de Oruro, Bolivia, he podido conocer algunos de los talleres de bordados que se encuentran concentrados en avenida La Paz y algunas calles colindantes, a la altura de calle Aroma. Entre los talleres que más destacan en el lugar están Bordados Illimani, Bordados Los Andes, Bordados Monarca, Bordados Pagador, Bordados Patriarca, Bordados Arte Orureño, Bordados Ríos de Edgar Ríos y Bordados Ancestral, de Richar Yave. Estos dos últimos artesanos son reconocidos por su producción especializada de trajes de diablada, por sus innovadores diseños, técnicas y llamativa estética (González, 2022, p. 90).



Figura 81. Maquetas de diseño de trajes de diableros y diableras. A la izquierda, vestimenta de china Supay, Oruro. A la derecha, vestimenta de diablo, Oruro. Fuente: Marcela Gandarilla, *Catálogo ilustrado de trajes de Diablada a través del tiempo* (2022).

Los talleres de bordado en Oruro tienen trajes disponibles para su compra inmediata, pero prima el encargo de trajes personalizados, ya sea para una o muchas personas, como un bloque de cuarenta bailarines, por ejemplo. Cabe mencionar que los bailarines del Alto Loa siempre compran sus trajes y les dan uso, al menos, un par de años (a veces hasta por más de cinco años), por lo que buscan trajes que sean cosidos y duraderos. Algo distinto sucede con los bailarines de las agrupaciones de Oruro, que en muchas ocasiones arriendan los trajes para los días de fiesta/carnaval, puesto que cada año los cambian.

Las materialidades asociadas corresponden a las distintas partes de los trajes de los diversos personajes de la diablada, como la capa, la charretera, la capilla, la pechera, el pollerín, la pollera, la blusa, las botas y las máscaras. Aunque es más común que se transporten los trajes completos, con todas sus partes, estas también se venden por separado, de modo que es posible llevar solo una capa, una careta, o el conjunto delantero de pechero y pollerín.

Además de los trajes, máscaras, caretas y botas, encontramos indumentaria como escudos, espadas, cascos y hombreras parecidos a las armaduras romanas, varias de metal cromado. Por otra parte, personajes como el diablo y la diablesa utilizan una faja de monedas hecha a mano, con cada moneda perforada y cosida a la tela de fondo. Hasta hace unos años atrás muchos bailarines (por no decir la mayoría) confeccionaban sus monederos con pesos chilenos, mientras que hoy se utilizan y hasta exigen las monedas bolivianas (González, 2022).

Por último, algunas materialidades vinculadas a la danza de la diablada que transitan en menor medida entre Calama y Oruro corresponden a libros, revistas y publicaciones informativas/educativas sobre la historia y significados de las danzas del carnaval de Oruro. Muchas de estas publicaciones han permitido a la población calameña danzante adquirir y traspasar conocimientos sobre la diablada, sus personajes y trajes, además de servir como guía para representar la danza de la forma más “auténtica” posible. En algunas agrupaciones de bailes incluso circulaban un par de revistas de moda con fotografías de algunos de los últimos y considerados mejores diseños de trajes. Hoy, a través de internet y las redes sociales, es posible ver estos contenidos prácticamente de forma inmediata.

A continuación se exponen algunas apreciaciones y posturas respecto de los precios que los artesanos asignan a los trajes para los bailarines y bailarinas chilenas.

Los artesanos han ido aumentando en cuanto a un excesivo precio, incluso a poner condiciones y eso a mí no me parece (...) porque cuando tú vas para allá, tú le compras a un boliviano y se lo venden a mitad de precio po, si se nota que tú eres de Chile o de otro lado te sacan el doble. O gente que es de Bolivia acá en Calama que son distribuidores de trajes, como la Feria Modelo, que venden carísimo y una careta de juguete prácticamente. Me pasó en el grupo, tenía una culebra acá como de goma, nada que ver con una careta original, entonces, abusan los artesanos también de la danza y eso también es malo (W.A., Calama, en González, 2022, p. 94).

Los diseñadores de moda y los especialistas en confección de trajes y accesorios son fundamentales, ya que reinterpretan y revitalizan los estilos tradicionales para adaptarlos a las demandas del mercado contemporáneo. Su labor no solo contribuye a la preservación y difusión de la cultura, sino que también impulsa el desarrollo económico y la creación de nuevas oportunidades comerciales.

MODA EGO

A principios del siglo xx, la zona oriental de la cordillera atacameña experimentaba un flujo constante de personas, ganado y bienes procedentes de diversas regiones de Argentina y Bolivia. El auge de los centros mineros en la costa de la región de Antofagasta, junto con la ubicación estratégica de localidades por donde circulaba ganado y mercancía, impulsó su crecimiento económico, lo que benefició a comerciantes y propietarios de tierras, a la vez que generó una disparidad social entre quienes contaban con mayores recursos y quienes no los tenían. Tanto el trabajo de archivo como los registros etnográficos obtenidos en esta investigación revelan recuerdos de un grupo social con cierto poder adquisitivo que se destacaba a principios del siglo xx, claramente diferenciado del resto de la población local. Este grupo no solo estaba integrado en la sociedad regional, sino que también mantenía vínculos con Europa a través de lazos familiares y comercio trasatlántico, que incluso involucra a las grandes metrópolis de la época.

Es razonable pensar que las vestimentas desempeñaron un papel importante en esta diferenciación social, ya que los estándares incipientes de la globalización minera introducían una marcada influencia europea en las poblaciones asentadas en estas regiones. Este fenómeno también llamaba la atención entre los habitantes del oasis, como se evidencia en fotografías familiares y la prensa de la época.

Según el contexto social, se distinguen dos grandes categorías de vestimentas de uso cotidiano y festivo. Las mujeres pertenecientes a grupos acomodados usaban cotidianamente diseños de estilo europeo y accesorios diferentes a los utilizados por los habitantes con menos recursos.

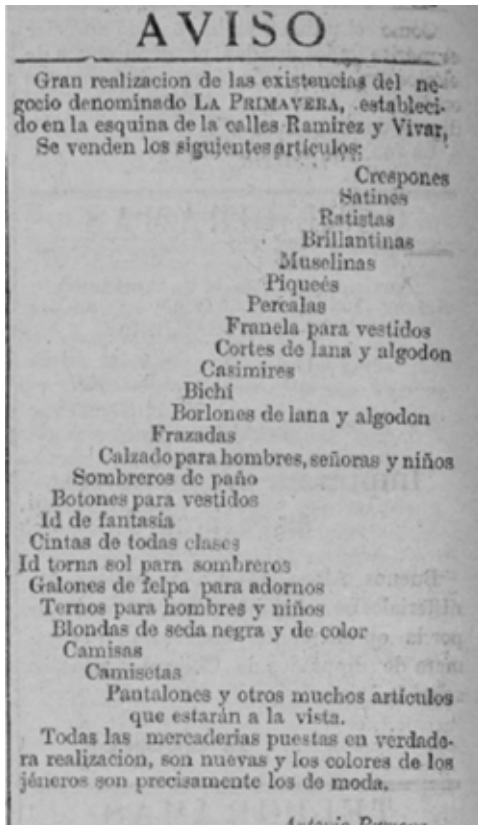


Figura 82. Aviso de telas. Fuente: *El Comercio*, Calama, 23 de julio de 1898.

“Gran realización de las existencias del negocio denominado LA PRIMAVERA (...) Se venden los siguientes artículos: crespones, satines, ratistas, brillantinas, muselinas, piqueés, percalas, franela para vestidos, cortes de lana y algodón, casimires, bichi, borlones de lana y algodón, frazadas, calzado para hombres, señoras y niños, sombreros de paño, botones para vestidos, id de fantasía, cintas de todas clases, id torna sol para sombreros, galones de felpa para adornos, ternos para hombres y niños, blondas de seda negra y de color, camisas, camisetas, pantalones y otros muchos artículos (...)

Ahora la vestimenta acá era como sencilla nomás de las mujeres, un faldón medio largo, yo así vi a mi abuela de Solor, faldón con zapatón amarrado, como botín, botines que volvieron hace poco, con medias, medias de seda ya se compraban, chaquetitas así cerraditas con botones, ella era flaquita, cuello V sport, se dice, y su blusita... La mujer empezó a imitar en la falda a las españolas, entonces quizás usaban más larga, quizás más recogida, la adaptaron, yo pienso que esa moda empezó como en 1920, antes la moda duraba hartos años po, pero antes no todos usaban (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022).

La demarcación de la moda perseguía mantener un estatus, pero de forma discreta. Usar botines de cuero y medias de seda representaba un diferenciador tangible y poco común para las mujeres de la época. La descripción sugiere que no todas las mujeres tenían acceso a este tipo de prendas o telas, ya sea por limitaciones económicas o por no pertenecer a la élite.

Por ejemplo, en el siguiente relato sobre los zapatos, E. S., de San Pedro de Atacama, señala:

Llegaban zapatos, no sé, llegarían de Santiago, de Argentina, generalmente yo me acuerdo que mi papá nos traía de Salta zapatos a nosotros, cuando éramos niños, cuando mi papá viajaba llegaba con zapatos, zapatos de cuero, bonitos, ¡zapatos!, ¡zapatos de suela!... los zapatos también se hacían local, la gente hacía sus zapatos, aprendían a hacer sus zapatos, mirando los hacían como ojota, como chala de diario (en Muñoz, 2022, p. 94).

Ya fuera que se elaborara industrialmente en el país o se importara, el calzado se fabricaba con una amplitud de materiales de alta calidad. En contraste, las ojotas o chalas de diario eran un calzado de fabricación artesanal local, de baja calidad y durabilidad, que usaban los campesinos y cerreños en su rutina diaria o laboral. Era común que personas con menos recursos elaboraran su propio calzado, para lo cual utilizaban materiales locales que imitaban el diseño del calzado moderno.

Por otro lado, para los hombres la vestimenta cotidiana o de trabajo reflejaba una moda tradicional de arrieros, quienes siguieron siendo relevantes comercialmente hasta el siglo xx. “Los varones usaban no correa, un cinto, una faja tejida de lana de oveja que se daba vuelta, eso era su cinturón. Los que venían de Salta igual venían así, faja, sombrero de paño, que todo lo compraban allá, las camisas eran de algodón, los pantalones también, algunos eran tejidos de lana de oveja” (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 30). Por su parte, el señor J. S. menciona: “Por ejemplo, hasta el setenta ellos se vestían de traje, harta gente con vestón... yo conocí gente con vestón, en los maizales, a misas, todo con vestón, traje muy poco con corbata, era vestón con la camisa y el sombrero, el sombrero típico que usaban” (San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 31).

LUIS RUDLOFF
SUCESOR DE
CRISTIANO RUDLOFF HIJOS
VALDIVIA
Gran Fábrica de Calzado
CURTIEMBRE
La más grande en Chile, Premiada en las Exposiciones del País y
en la de Búfalo
ESPECIALIDAD EN CALZADO
Para Mineros
Para Oficinas Sa-
litreras,
Para Marineros,
Para Policías,
Para Tropas del
Ejército, etc.
Ultimamente se ha
instalado una sección
de calzado fino
VENTAS
SOLAMENTE AL POR MAYOR
Compra toda clase de cueros: vacunos, lanares y caballares
Dirección Telegráfica:
RUDLOFFOS, Valdivia.



Figura 83. Zapato de mujer, 1906. Fuente: Biblioteca Nacional Digital.

Tanto en la ciudad como en la vida cotidiana, la vestimenta masculina en el oasis se caracterizaba por el uso extendido del traje, compuesto por chaqueta, pantalón y camisa, atuendo común en el norte de Chile y en los pueblos extranjeros cercanos. La moda masculina se mantuvo estandarizada por mucho tiempo, como evidencian testimonios de la década de 1970. Sin embargo, la calidad y materialidad de los trajes variaba, pues algunos eran de lana de oveja, que usaban sobre todo los peones de menor condición socioeconómica, que imitaban el estilo de la élite con materiales locales de menor calidad.

“Nosotros, cuando niños más que nada, era respeto a la gente antigua, nosotros usábamos siempre sombrero de paja, entonces, andaba la gente antigua igual vestida ya como tradicional nomás, mi papá ya era gente antigua” (J. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 32).

La élite de San Pedro de Atacama usaba sombreros, especialmente el sombrero de paño, que denotaba un estatus social elevado. Los niños también llevaban sombreros, aunque de materiales menos costosos, como el sombrero de paja. Otros accesorios distintivos eran los relojes de bolsillo, considerados prácticos y símbolos de estatus. Todos estos elementos contribuyen a diferenciar y señalar la posición social de quienes los usaban en la comunidad de San Pedro de Atacama. “Los domingos había que ponerse ropa de domingo, era diferente, claro, vestidos, zapatos, era elegante, no como cualquier día como ahora, domingos son domingos, entonces, teníamos ropa para domingo, la ropa para misa es diferente” (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 33).

La vestimenta formal y de alta calidad que se vestía los domingos en San Pedro de Atacama estaba relacionada con las misas. También se usaban estas prendas en ocasiones especiales, como ceremonias civiles o cumpleaños.



Figura 84. Vestimenta de domingo, plaza de San Pedro de Atacama, s. f. Fuente: <https://chilede1900.blogspot.com>

La ropa de misa era más elegante, pero no era la misma ropa que uno tenía en la casa, y así yo veía a mi abuela, otras señoras, veía que usaban rebozo, como un manto, hasta hace pocos años se usaba, hasta yo usé velo cuando niña, tenía que usar velo blanco... Mi papá, cuando iba a misa, se ponía su sombrero de paño, se ponía su vestón, su pantalón de tela, camisa celeste, siempre tenía celeste, zapatos lustrados, sí me acuerdo (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 36).

La vestimenta para misa o carnaval se distinguía por ser más elegante que la ropa de uso diario o de domingo, gracias a que los materiales y el diseño eran de mejor calidad. La indumentaria señalaba una clara diferenciación social y un estatus superior entre los participantes de la ceremonia. Las mujeres usaban faldas y mantos tejidos tradicionales, en especial el rebozo, un manto de algodón o seda, generalmente negro. Los hombres llevaban sombreros de paño y trajes de mejor calidad, junto con zapatos menos usados.



Figura 85. Rebozo en procesión de la Purísima, San Pedro de Atacama, 1964. Fuente: Horacio Larraín Barro, <https://eco-antropologia.blogspot.com>

En todos los estratos sociales se observa el uso de sombreros, incluidos los grupos más humildes. Este accesorio desempeña un papel significativo en la señalización de diferencias sociales. De este modo, en la sociedad del oasis los sombreros no solo protegían contra el calor del desierto, sino que también servían como símbolo de estatus, determinado por el modelo y el material utilizado.

Los sombreros se elaboraban con fibras vegetales como paja de trigo o arroz, según menciona la señora E.R., quien recuerda que ella los usaba y que eran comunes entre los bolivianos. Estos sombreros eran distribuidos por vendedores indígenas, probablemente de Bolivia y Argentina.



Figura 86. Sombrero de paño, estilo Fedora, hecho de fieltro de lana. Fuente: Muñoz (2022).



Figura 87. Sombrero de paja femenino. Fuente: Muñoz (2022).

Aunque los diseños eran similares, los materiales variaban. Por ejemplo, los sombreros de lona de fábrica, que eran más costosos, estaban hechos de textiles como el algodón o la lana, procesados industrialmente, lo que les daba un mejor acabado y durabilidad.

Esta vestimenta especial, el sombrero, fue relevante hasta la década de 1970.



Figura 88. Vestimenta formal, San Pedro de Atacama, 1920. Fuente: <https://chilede1900.blogspot.com>

En los estratos medios de la sociedad local, donde la exposición a los cambios es más palpable, la vestimenta desempeñó un papel fundamental en la movilidad y la integración social a diversas actividades. Vestir a la usanza moderna no solo es una expresión de estilo personal, sino también una herramienta clave para acceder a mejores oportunidades laborales, educativas, de vivienda y de atención médica, pues el buen vestir refleja estatus social y abre las puertas a un futuro más próspero y una integración más fluida en la sociedad.

Es evidente que la vestimenta refleja un profundo sentido de estatus entre los habitantes de este grupo social. Esta percepción de superioridad está arraigada en la posición que ocupan estas personas dentro de la sociedad del oasis, que se remonta al periodo colonial hispánico. Se aprecia su posición como una élite, ya que son propietarios de tierras para la cría de animales,

lo que les permite acumular riqueza y contratar empleados y peones. Además, este grupo diversifica su fortuna a través del comercio en torno a la minería (Morales, 2013).

VESTIMENTA ALTER

La vestimenta rural y tradicional, como la que forma parte del guardarropa de alter²⁶, es un fiel reflejo de las prácticas culturales arraigadas en la región puneña. En un entorno donde las labores de pastoreo y ganadería son centrales, la indumentaria se moldea para satisfacer las exigencias del quehacer diario, de modo que se daba prioridad a la protección y la funcionalidad, especialmente en condiciones a menudo precarias. Aunque las prendas están diseñadas para ser altamente útiles y duraderas, también están impregnadas de significados más profundos relacionados con la identidad, la inclusión y la exclusión. Son portadoras de emblemas y patrimonios que trascienden su mera utilidad práctica y que sirven como símbolos de pertenencia y conexión con la tradición y el territorio.

El armario alter está repleto de prendas que no solo visten el cuerpo, sino que también narran historias de identidad, tradición y resistencia arraigadas en la cultura puneña. Desde la emblemática pollera hasta los simples calzones de saco de harina, cada pieza tiene su propio significado y simbolismo. La pollera, más que una simple falda, es un poderoso emblema de la identidad andina, que comunica no solo el género de quien la porta, sino también su profunda conexión con las tradiciones andinas. La sofisticada enagua o los calzones de saco de harina son testigos de la evolución y adaptación de las prácticas textiles a lo largo del tiempo. Mientras que el emblemático delantal-pintora refleja la simplicidad y creatividad de aquellas que la confeccionan y usan, en el que es un testimonio de la habilidad artesanal y la expresión individual dentro de la comunidad. Incluso las prendas más cotidianas, como la blusa simple, el pañuelo o las ojotas tradicionales, están

²⁶ Alteridad es la condición de ser otro. El vocablo *alter* se refiere al “otro” desde la perspectiva del “yo”. El concepto de alteridad, por lo tanto, se utiliza en sentido filosófico para nombrar el descubrimiento de la concepción del mundo y de los intereses de un “otro” (Pérez y Merino, 2021).

impregnadas de significados profundos. Su uso refleja la adhesión a valores y tradiciones arraigadas. La lliclla prehispánica, por su parte, actúa como huella y puente entre el pasado y el presente, recordando las raíces del pueblo puneño y la rica historia que se entrelazan en cada hilo y diseño.

A pesar de la aparente rusticidad y sencillez de estas prendas, el armario alter es un tesoro de conocimientos y prácticas textiles que merece ser reconocido y valorado. No solo constituye la vestimenta cotidiana de la gente puneña, sino que también es objeto de diseño y recreaciones vestimentarias contemporáneas. En un mundo cada vez más globalizado y homogeneizado, el valor de estas prendas tradicionales reside precisamente en su capacidad de preservar y transmitir la riqueza y diversidad de las culturas locales.

La identidad visual de la vestimenta tradicional y funcional del armario alter se caracteriza por una paleta de colores y telas que reflejan la estrecha relación entre la cultura andina y el entorno natural. Predominan los tonos terrosos y neutros, como marrones y beige, que evocan el paisaje montañoso de los Andes. Destacan también acentos vibrantes de verdes, amarillos y rojos, que añaden vitalidad y energía a las prendas, transmitiendo una sensación de alegría y conexión con la tierra. Esta combinación de colores no solo cumple funciones prácticas, como la protección contra el frío y el sol, sino que también comunica aspectos importantes de la identidad y la historia vestimental de la región, creando una expresión auténtica de la vida en la cordillera andina.

La pollera

El origen del vestido pollera es un enigma rodeado de teorías y significados. Una de las interpretaciones sugiere que está asociado a la crianza de aves, posiblemente debido a su forma o diseño, que se podría haber inspirado en el espacio generado por las aves al cobijar a sus polluelos. Sin embargo, el vestido pollera se distingue por su estructura armada, que no emplea la crinolina, muy usada en la época colonial en América, lo que sugiere una evolución independiente y única en la región. Los sustratos medios y bajos de la sociedad adoptaron la pollera como una prenda versátil para sus faenas diarias y para asistir a celebraciones.

La pollera, falda larga y colorida, varía en sus características, aunque la tela base tradicionalmente utilizada es la bayeta, un tejido llano que proporciona durabilidad y comodidad. Sin embargo, en la actualidad se emplean telas más industriales para agilizar el proceso de confección, que puede durar meses. Las más típicas están adornadas con bordados en la parte inferior, así como con lentejuelas y canutillos, añadiendo un toque de brillo y elegancia a la prenda. Esta combinación de colores vibrantes y detalles ornamentales refleja una rica tradición artesanal (Avalos de Matos, 1981).



Figura 89. Trajes y pollera. Diseñadora de vestuario: Eliana Paco. Fuente: <https://dph.ggors.top>

Si bien en el desierto esta prenda mantiene sus atributos en fiestas y celebraciones, en el ir y venir de la vida cotidiana se ha transformado en una falda simple de fácil confección. Largas o hasta la rodilla, también se pueden confeccionar con un hilado finito o más grueso para protegerse del frío.

Falda larga sí pu, pero ya no *cordillate*, yo ya no alcancé a usar, mi mamá no quería que usáramos falda corta, ninguna de las abuelitas usaba falda corta, le gustaba hasta la rodilla el vestido, después comencé a usar un vestido corto yo. ¡Uf!, ella usaba colores bonitos pues, usaban los colores más ardientes para hacer su falda, a veces usaban mezclilla, otras veces usaban *cordillate*, que se dice acá tejido a telar, eso también hacía su falda para el invierno, tejido a telar falda muy bonita tenía mi mamá y era abastonado, tejía, quedaba quinquito quinquito [junto] y cuando quedaba así nomás le decía a eso picote. La falda también después se hacía con huelo, acá arriba una costura angostita, acá abajo más ancho, le ponían unos dibujos zigzag tejidos (J. M., Socaire, en Andrade, 2024, p. 9).

La falda larga ha experimentado cambios significativos a lo largo del tiempo. Las generaciones más jóvenes ya no utilizan el tradicional material *cordillate*, preferido por sus madres y abuelas, quienes usaban faldas largas hasta la rodilla y con colores intensos. El *cordillate*, tejido en telar, era especialmente popular en invierno debido a su abrigo. Sin embargo, con el tiempo las faldas comenzaron a ser confeccionadas con otros materiales como mezclilla, hule y tejidos más livianos. Las faldas seguían siendo decoradas con dibujos zigzag y detalles en la costura, manteniendo la tradición de la artesanía andina. Este cambio en los materiales y estilos refleja una evolución en las preferencias estilísticas de las nuevas generaciones, mientras que las técnicas de tejido y los patrones decorativos siguen siendo una parte importante de la identidad cultural en las comunidades andinas.

Lliclla

La manta andina, conocida comúnmente como *lliclla* en lengua aymara y con diversos nombres en otras regiones según su uso específico, es una prenda de aproximadamente 83 x 89,5 cm, tejida en faz de urdimbre en telar de estacas y compuesta por dos paños unidos en la vertical. Su diseño y uso varían según la región geográfica. En algunas zonas, como en el salar, las mantas mantienen el color natural de la fibra, mientras que en otras, como en el Loa, suelen ser teñidas en colores oscuros. Además, en general llevan “labor” en la franja central y en las laterales. Antiguamente, las mantas se tejían con los cuatro bordes terminados, pero en la actualidad se teje un solo paño largo que luego se corta por la mitad.

El uso tradicional de la manta es variado y versátil. Se utiliza para cargar a los niños pequeños, transportar peso, servir como rebozo y, en ocasiones, cumplir funciones rituales. Esta prenda, con su tejido artesanal y su adaptabilidad a diversas situaciones cotidianas y ceremoniales, es un elemento fundamental en la vida y la cultura de las comunidades andinas (Jordan, 2017).

La *lliclla*, también conocida como *awayu*, ha sido interpretada de diversas maneras en el mundo andino. En general, se considera que el bulto formado por la *lliclla* representa a la madre de los pastores, su progenitora y protectora de la fertilidad. Cada una de las señales *q’ipi* contenidas en su interior representa a otros *q’ipi* más pequeños. Este textil, que envuelve a los *q’ipi* y a cada uno de ellos, es conocido como *q’ipiña* en algunas regiones²⁷.

La *lliclla* puede estar confeccionada con lana de alpaca, cordero o llama, y se elabora utilizando técnicas de tejido en telar, que pueden ser de dos o cuatro estacas, o incluso de piso debido al peso y el trabajo involucrado en su elaboración. Los diseños de la *lliclla* responden a símbolos que se encuentran en el contexto cultural de la región, y que las mujeres identifican y valoran. En el caso específico de Socaire, Talabre, Peine y San Pedro de Atacama, la mayoría de las mujeres antiguas diseñan la cordillera en sus *llicllas*, además

²⁷ <https://destino-arequipa.com/trajes-tipicos>

de realizar otras con decoraciones de rayas o pequeños dibujos en zigzag que atraviesan la prenda (Jordan, 2017).

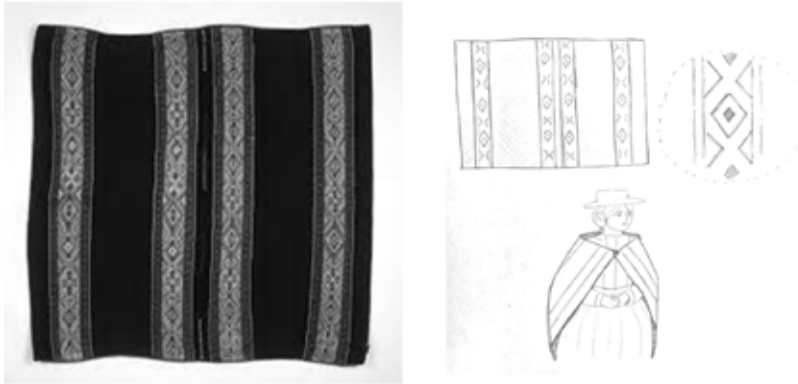


Figura 90. *Lliclla* y croquis de manta confeccionada en un telar con lana de cordero. Fuente: Raquel Bastías. Fondecyt-ANID 1211017.

Para las mujeres andinas la *lliclla* tiene un valor importante porque abriga y facilita la vida, se hereda, se confecciona y atraviesa generaciones. Las mujeres las tratan como un ser con vida, una compañera, porque además es femenino su espíritu. “Sí, pura *Lliclla* usaban, si quiere llevar su agua, poquito de comer al campo, todas las abuelitas la usaban, para cargar la guagua” (J. M., Socaire, en Andrade, 2024, p. 16).

Cuando niña me tapaban con una *lliclla* que hacía mi mamá, antes uno no tenía chaqueta gruesa, nada, acá no. La *lliclla* pura abrigaba. Ya no tejo *lliclla*, el awuayo se llama ahora, yo lo compro ahora. Es muy abrigadito, antes te abrigaba, antes se hacía doble pero finita y se ponía como poncho y no pasaba el agua, quedaba impermeable, como un paraguas; tú te lo ponías así y no pasaba el agua por tu espalda, porque era doble, se ponía duro, bien duro. Eran de muchos colores antes y les gustaban mucho los colores, como que hoy en día usan menos, el rojo, el verde, el amarillo se usaban mucho (J. M., Socaire, en Andrade, 2024, p. 17).

La función que guía la relación entre las mujeres y sus prendas, como la *lliclla* en este contexto, se basa en una conexión emocional entre el objeto y la acción. Estas prendas, dotadas de una materialidad específica, están diseñadas para integrarse perfectamente a la vida cotidiana de las mujeres, especialmente a actividades como pastorear y tejer. Esta conexión entre la prenda y la acción es fundamental para entender la función y el significado de la vestimenta.

Aksu

“Para las fiestas se hacían ropa en San Pedro, sí po, bueno, uno solamente usaba lo mejor que tenía, iba a los carnavales, ¡oh!, los carnavales eran muy bonitos y uno se divertía” (L. G., Calama, en Muñoz, 2022, p. 54).

Además, se indica lo siguiente:

Para entrar a la iglesia las jóvenes usaban mantillas, que, como igual que las españolas que se pone una mantilla para ponerse un peine, en San Pedro lo usaban para cubrirse la cabeza, porque no entraban a la iglesia con la cabeza pelada, tenían que llevar mantilla. Las señoras usaban mantones, y las más jóvenes mantillas para cubrirse la cabeza, ese era un respeto que habían dejado los españoles po, pero la gente atacameña, que es más humilde, lo tomó como un rigor (M. V., Calama en Muñoz, 2022, p. 54).

Dentro de la vestimenta destinada a misas o ceremonias destacan los mantos grandes, confeccionados principalmente con textiles naturales como lana o algodón, y de color negro, reservado para mujeres adultas. Las jóvenes, por otro lado, usaban una versión más pequeña llamada “mantilla”. Estas prendas reflejan la influencia de la tradición católica hispánica en la vestimenta del conjunto campesino (Ulloa et al., 2000).

El atuendo femenino típico incluye un *aksu*, un paño negro o café oscuro de lana compuesto por dos piezas unidas (Figura 91) que llega más abajo de las rodillas. Anteriormente, se aseguraba con tupus o alfileres de plata. En la cintura se lleva una *waka* o faja tejida, añadiendo un toque de colorido al conjunto. Sobre los hombros se coloca una manta rectangular de tejido fino y diversos

colores, conocida como *lliclla* o *aguayo*. Esta prenda tradicionalmente se usaba para cargar a los niños pequeños sobre la espalda, como también para llevar mercancías durante los viajes (Figura 91).



Figura 91. *Aksu*, tejido de lana negra, mujeres del altiplano chileno, 1994. Fuente: Programa de Artesanía de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2021).

El *aksu* es una prenda destacada en el oasis, notable por su antigüedad y perdurabilidad en el tiempo. Esta vestimenta combina elementos de la tradición colonial hispánica con características prehispánicas indígenas, como las mantas o los ponchos. A lo largo de su historia, ha experimentado cambios en su diseño, al que se le han incorporado componentes locales como la lana de ovino o de camélidos.

Mi mamá, cuando era niña decía que algunos, que no todos vestían con *aksu*, el *aksu* es una vestimenta muy antigua, que acá [en el hombro] se usaba un topo, un broche, como un prendedor. Era de tejido de lana a telar y era pesado, dice, era como una falda y después venía como un poncho, una cosa así, que se cruzaba y era así finito, pero era pesado, ella se acuerda que esa

ropa era pesada, ella cuando era joven vio una última señora que vestía esa ropa antigua y de ahí nunca vio vestir esa ropa... mi mamá no usaba, mi abuela tampoco usaba aksu, pero ciertas personas usaban aksu, que usaban por años, pero no todas, tú sabes que es como moda, la moda va cambiando, vuelve (E. S., San Pedro de Atacama, en Muñoz, 2022, p. 88).

Como se observa, algunas pobladoras del oasis destacan el uso de un vestuario diferenciador, con similitudes a la ropa utilizada por habitantes bolivianos de los Andes. Se describe una vestimenta distintiva que incluye vestidos anchos, faldas con pliegues, blusas peculiares, medias amplias y jerséis de lana, lo que sugiere una marcada diferenciación vestimentaria.

Pañuelo

El pañuelo fue una prenda de uso generalizado para proteger el cabello de las mujeres, pero en la zona cordillerana rural aún se sigue usando, sobre todo señoras mayores. Estos retazos de tela pequeña provienen de la comercialización de tela de seda, y luego de algodón y nailon, que llegó a la comunidad en los años 50.

Más que con una finalidad higiénica, los pañuelos se usaban para abrigar la cabeza y protegerse del frío, el viento, el polvo, la salinidad y la falta generalizada de humedad en el ambiente.

Salía mucho género, venían a vender así rollos, pañuelos de colores, venían a vender de San Pedro de Atacama, un caballero que se llamaba Augusto Ramos, mi mamá compraba; ella se levantaba y se ponía su pañuelo, era muy lindo, de colores, así éramos antes, no como ahora, ya casi ninguna mujer joven usa pañuelo, muy pocas, antes no, toditas tratábamos de poner pañuelo en la cabeza (M. C., Socaire, en Andrade, 2024, p. 14).

Además, el pañuelo era importante porque ocultaba el cabello, parte del cuerpo al que Perrot (2009) le otorga una importancia clave por ser símbolo de feminidad, síntesis de sensualidad y herramienta de seducción. Para las mujeres de Socaire el cabello largo es símbolo de identidad, de ser

mujer. En la actualidad, las mujeres de esa localidad se han atrevido a innovar más a partir de su cabellera, pero en la comunidad las mujeres siguen utilizando el cabello largo. Para ellas, el cabello largo tiene un carácter simbólico, expresa pertenencia y referencia a un grupo cultural determinado donde su longitud es una virtud y expresión de la feminidad.

La mujer antes se cuidaba la cabeza y los pies, la mujer se ponía pañuelo y su gorrito arriba o sombrero, pero siempre el pañuelo, se levantaba, ya se ponía su pañuelo, es para abrigarse la cabeza, antes se cuidaba la mollera. La mamá me enseñó a usar pañuelo, pues la mamá usaba pañuelo, ella lo usaba. Yo hasta ahora uso mi pañuelo y tengo mi bufanda agarrada a mi cuello (María Cruz). Acá usaban puro pañuelo en el pelo, para el invierno, usaban esos gorros bien puntudos para arriba (...) tenían ese modelo acá puntúo (G. M., Socaire, en Andrade, 2024).

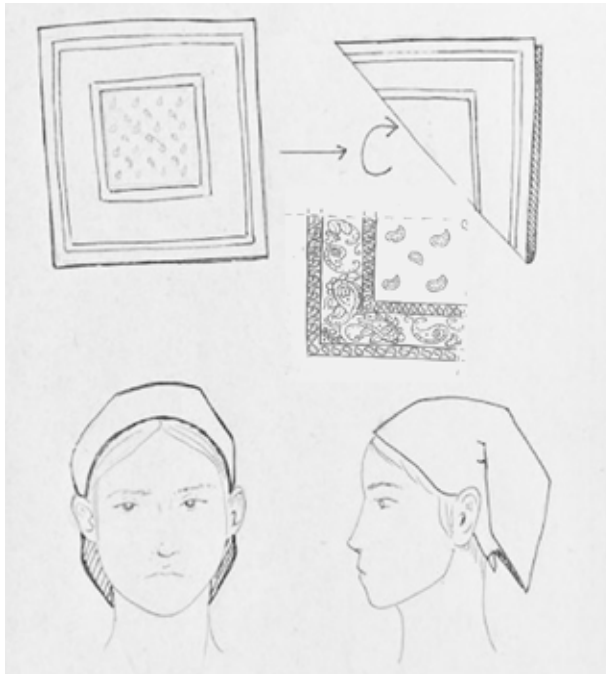


Figura 92. Croquis, molde e iconografía de pañuelo. Fuente: Raquel Bastías, Fondecyt 1211017.

A pesar de la evolución y las nuevas tendencias, las mujeres de Socaire continúan valorando y utilizando este pañuelo como un símbolo fundamental de su identidad. En lugar de buscar la aceptación de estándares impuestos por la sociedad externa, encuentran significado y orgullo en preservar el uso del pañuelo.

Sombrero

La Figura 93 muestra un par de sombreros confeccionados con habilidad artesanal y atención al detalle, destinados a adornar y proteger del sol intenso del desierto. Elaborados a partir de tejido de fibra vegetal trenzada y cosida con destreza en forma de espiral, estos sombreros capturan la esencia de la tradición y la artesanía andina²⁸.

El sombrero de mayor tamaño se distingue por su ala ancha y su copa convexa, que ofrecen una generosa protección contra los elementos. Su decoración es una celebración de colores vivos y formas caprichosas: una cinta tejida multicolor en tonalidades de amarillo, verde, negro, rojo y anaranjado adorna su perímetro, mientras que en el centro destaca una figura blanca reminiscente de un corazón. Además, varios pompones en la parte posterior añaden un toque de diversión y estilo.

Por otro lado, el sombrero de menor tamaño de la Figura 87 tiene alas más cortas y una peculiaridad en su diseño: una hendidura central en la copa que le confiere un carácter único. Alrededor de esta hendidura, una cinta multicolor en tonos azul, negro, naranja y amarillo, salpicada con figuras de corazones verde claro, añade un toque de encanto y vitalidad. Como remate, dos pompones en la parte posterior completan su singular estampa. Estos sombreros no solo son prendas funcionales, sino también manifestaciones de la creatividad y el ingenio de quienes los elaboraron.

²⁸ Entrelazado oblicuo plano por encima y por abajo que utiliza elementos indiferenciados de un solo conjunto de hebras y se caracteriza por los cruces oblicuos de los elementos y su tendencia direccional común. El material que compone el tallo y las hojas de la gramínea *Cortaderia selloana* se utiliza para hacer cuerdas y cestas.

Si bien el sombrero desempeña una función práctica al proteger la cabeza y el cabello del sol, el viento y el polvo en el árido desierto, su significado va más allá de lo puramente utilitario. En contraste con el pañuelo, que suele ser feminizado, el sombrero se convierte en un símbolo de empoderamiento en el espacio público femenino, desafiando la exclusividad masculina en su uso y fomentando la igualdad en las formas de vestir.

Históricamente, el sombrero ha sido asociado con el poder, la autoridad y el estatus, y su uso ha estado principalmente reservado a los hombres. Sin embargo, a lo largo del tiempo las mujeres han adoptado el sombrero como una forma de reclamar su lugar en el espacio público y desafiar las normas de género establecidas. Al hacerlo no solo expresan su individualidad y confianza, sino que también contribuyen a romper con las barreras de género y promueven la igualdad en la sociedad.



Figura 93. Sombrero trenzado. Cortadera de vegetal de cordillera. Fuente: Gentileza de la exdirectora de la escuela de Socaire.

Ojota de cuero

En la Figura 94 se aprecia una ojota de cuero de diseño rústico y artesanal. Es una especie de protozapato, ya que su forma no se compone de los diversos materiales característicos del siglo xx en esta zona sur del desierto. Representa una solución básica para proteger los pies del terreno donde se desempeñaban

los obreros salitreros o para diversas actividades de pastoreo o pesca. Está confeccionada a partir de una sola pieza de cuero curtido, de modo que la planta y los tirantes se integran de manera continua. Los tirantes laterales se curvan hacia arriba formando un soporte funcional para sujetar el pie. La superficie parece desgastada, posiblemente por el uso prolongado o el paso del tiempo, y presenta un color uniforme entre beige y marrón claro, característico del cuero tratado de forma tradicional. No hay evidencia de adornos decorativos; su diseño es utilitario para proteger los pies de las exigencias climáticas propias del desierto.



Figura 94. Ojota de cuero. Fuente: Consuelo Hernández, Museo del Tal-Tal (2022).

La ojota es un calzado campesino que consta de una gruesa suela, generalmente hecha del recorte de un neumático, y un par de tiras de cuero u otro material que parten de entre los dedos pulgar e índice y van hacia el talón para sujetar el pie. Se confecciona a mano y las tiras de goma se cortan con cuchillo o tijera y luego se unen.

Y la ojota yo he usado hasta los dieciséis años, diecisiete años; después, cuando ya me fui a trabajar a la ciudad, ya era otra cosa (C. R., Socaire, en Andrade, 2024, p. 19).

Se hacían ojotas con neumáticos, que era más moderno, pero la hacían antes con cogote de llamo, lo curtían para que quedara a sus pies, del cogote del llamo también, bien sobadito es blandito [ella me explica cómo se armaba y manipulaba el cuero curtido] esa es la planta y con ese andaban (G. M., Socaire, en Andrade, 2024, p. 19).

Las mujeres campesinas consideran que la ojota es un artículo indispensable por el cuidado que le otorga al pie (Andrade, 2023; Muñoz, 2022). Este calzado permitió que mujeres y hombres se desplazaran por terrenos rocosos, sorteando el filo de las piedras.

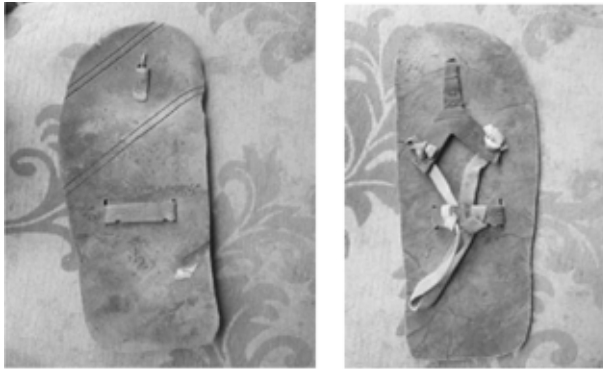


Figura 95. Ojota. Fuente: Elaboración propia.

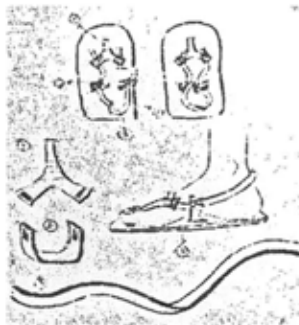


Figura 96. Croquis de ojota. Fuente: Raquel Bastías.

Si bien en el desarrollo de las entrevistas las personas no siempre se referían a este calzado, se puede inferir que se debía a que tenían tan internalizado su uso que no lo podían separar de sí mismas. Al parecer, a aquellas prendas indispensables para realizar las actividades asociadas a la cotidianidad, las mujeres las ven desde adentro, es decir, cuando hablan de sus quehaceres, ellas consideran como parte suya la ojota y otras prendas.

Los bolivianos usaban ojotas, hay algunos que usaban entre medio del dedo grueso usaban este, ¿cómo le llamaban ellos? Era como que usaban una pita en la suela, hacían hilos torcidos firmes y después los amarraba, hasta yo usaba, porque yo tenía ovejas de mi mamá y tenía que ir a los campos cerca del cerro... claro que los discriminaban, la ropa eran vestidos anchos, de faldas grandes así con pliegues, blusas de otra manera, medias así panzonas, le decía yo, con muchos pliegues, usaban jerséis de lana (E. R. Calama, en Muñoz, 2022, p. 88).

Las ojotas, esta especie de sandalia artesanal del mundo prehispánico, común entre los pobladores andinos, se hacía principalmente de piel curtida y fibras vegetales. Se resalta que su uso era más común entre los bolivianos, lo que posiblemente indicaba su rareza en la sociedad chilena de la zona. Se destaca que se usaba sobre todo para trabajos en áreas aisladas como el pastoreo, para evitar así una potencial discriminación y adscripción a grupos indígenas.

Calamorro de yute

El zapatón albergado en el Museo Comunitario de Lasana es un tipo de calamorro andino atacameño elaborado con saco de yute²⁹. Esta pieza representa no solo un elemento de vestimenta tradicional, sino también una parte importante de la cultura vestimentaria. El uso de saco de yute como material

²⁹ El nombre científico del yute es *Corchorus capsularis* y *Corchorus olitorius*. Estas son dos especies de plantas herbáceas de la familia Malvaceae, comúnmente conocidas como yute, que se cultivan principalmente por sus fibras largas y fuertes, que se utilizan en la fabricación de diversos productos textiles.

para confeccionar este zapatón destaca la creatividad y la adaptabilidad de las comunidades andinas, que han sabido aprovechar los recursos disponibles en su entorno para satisfacer sus necesidades. Este objeto ofrece una ventana fascinante hacia las prácticas y técnicas artesanales zapateras y de calzado en general.



Figura 97. Zapatón calamorro andino atacameño fabricado en saco de yute, s. f. Fuente: Museo Comunitario de Lasana.

Pantalón corto

Durante el siglo xx el uso de pantalón corto era comúnmente asociado a los niños, pero se observa una excepción en el relato, ya que se menciona que “el hombre usaba sus pantalones también media pierna”, lo que indica una distinción en la moda de los adultos, especialmente entre los trabajadores de la minería salitrera. Además, se hace referencia a los collas, un grupo de hombres indígenas provenientes de Argentina, quienes no adoptaron esta moda sino que utilizaban pantalones con corte tradicional hasta los tobillos.

Más que todo, los que usan el blanco, el color de la lana de llama o la lana de oveja eran los hombres, que ellos usaban en los pantalones, hacían de esa tela. Sí, porque el hombre usaba sus pantalones también media pierna, los collas usaban hasta los tobillos, pero ellos usaban colores blancos, como quien dice blanco más oscuro, no tan claro, como gris... los de la orilla

usaban mucho, sobre todo los hombres, usaban los pantalones de piquete, piquete se llamaba la tela, que eran tejidos de lana, esa tela fue confeccionada en Argentina y desde allá la traían (M. V., Calama, en Muñoz, 2022, p. 51).

Quienes vivían en la puna cordillerana usaban pantalones de piqué, que señalaban una diferencia social y eran estigmatizados por su origen indígena boliviano. Estas personas, en su mayoría dedicadas al pastoreo y a vivir de manera trashumante en los cerros, utilizaban telas como el piqué, conocido por su resistencia al frío y durabilidad, aunque no era muy útil en estas condiciones climáticas extremas.



Figura 98. Hombre trabajando con ropa blanca y niño con pantalón a media pierna, San Pedro de Atacama, 1924. Fuente: Rudolph (1963).

La sociedad puneña se encuentra en el epicentro de significativas transformaciones debido a la expansión de la gran minería. Por primera vez, estos cambios fueron más allá de los límites de la élite, para afectar a la población en general. Por ejemplo, se adoptó masivamente un tipo de vestuario que, según los estándares europeos, se consideraba apropiado, higiénico y lleno de nuevos significados.

Los espacios recreativos y religiosos se convirtieron en escenarios donde poner a prueba estas nuevas formas de presentación personal, con telas y prendas de vestir de corte moderno, tomadas de catálogos de moda. Este fenómeno se desarrolla en un lugar aparentemente recóndito, que se sitúa a la vez en la periferia y en el centro de la atención.

La adopción de este nuevo vestuario no solo implicó un cambio en la forma de vestir, sino también un cambio más profundo en la mentalidad y la identidad de la sociedad puneña. Con estas nuevas formas de vestir, la población expresó su adaptabilidad a nuevos escenarios y su deseo de integrarse a la modernidad, incluso en un contexto tradicionalmente periférico.

La vestimenta jugó un papel importante en la constitución de los individuos en un contexto indígena muy colectivo, comunitario y de baja diferenciación social, lo que abrió camino hacia la incorporación de grupos e individuos a procesos industriales mineros, estableciendo una sociedad más abierta a los procesos de asalarización y organizaciones.

VESTIMENTA Y MUERTOS

La relación entre la vestimenta y la muerte es un tema que ha recibido escasa atención en las investigaciones sobre moda y vestimenta. Sin embargo, al profundizar en esta conexión, se revelan diferencias significativas en las prácticas relacionadas con la ropa entre los distintos estratos sociales estudiados. Una de las diferencias más destacadas se encuentra entre el conjunto campesino y los habitantes de mayor riqueza. Mientras que estos últimos tenían la costumbre de quemar la ropa de los fallecidos, el grupo campesino optó por utilizarla. Esta disparidad refleja tanto diferencias culturales como económicas.

Estas diferencias en las prácticas funerarias relacionadas con la vestimenta nos invitan a reflexionar sobre la relación entre la moda, las creencias y la economía. La forma en que una sociedad maneja la vestimenta en el contexto de la muerte puede proporcionar información valiosa sobre sus valores, creencias y estructuras sociales. Además, destaca la importancia de considerar la diversidad cultural al estudiar la moda y la vestimenta, reconociendo que estas prácticas pueden variar significativamente entre diferentes grupos sociales y contextos históricos.

Respecto del tratamiento de la ropa, la señora E.R., de San Pedro de Atacama, relata:

En el velorio llevaban su propia ropa nueva usaba, les ponían ellas limpiecitas, sus ropas más buenas en el velorio, la demás sacaban esa ropa, la lavaban y después no sé qué harían con esa ropa... les pasaban a los pobres... La ropa se echaba en agua hervida, le echaban con coipa al agua hervida, echaban y le daban unas vueltas y lo sacaban, así nomás lo hacían, algunos sí quemaban la ropa, algunas personas estaban repiojosas, familias en las casas, yo no he cargado mucho con eso, había mucho piojo en San Pedro de Atacama. No quemaba mi mamá la ropa, cuando estaba vieja que ya no servía, agarraban y hacían trapos, porque los arreglaban con una hierba amarga, las hacían hervir, porque ellas ocupaban esa ropa (Muñoz, 2022, p. 56).

Una diferencia notable se encuentra entre las prácticas de lavado y tratamiento de vestimenta *post mortem* de un difunto en los distintos estratos sociales. Mientras que en ciertos grupos sociales se hace un esfuerzo por vestir el cuerpo con prendas de alta calidad y simbolismo, en otros se opta por soluciones más prácticas y económicas.

La vestimenta *post mortem* puede tener múltiples significados. Además de cumplir la función práctica de cubrir el cuerpo, la elección de la indumentaria puede reflejar el estatus social, las creencias religiosas y las preferencias personales del difunto o de sus familiares. Además, puede ser una forma de honrar y recordar a la persona fallecida. Las prendas utilizadas pueden tener un significado simbólico o sentimental para la familia y la comunidad, lo que les permite mantener viva la memoria del ser querido.

También se puede entender en un contexto de salubridad, especialmente en épocas de epidemias como el tifus en la década de 1930³⁰, cuando quemar objetos contaminados era una medida recomendada por razones de salud pública. Sin embargo, los habitantes con menos recursos no podían permitirse desechar la ropa, por lo que optaban por lavarla en el río para luego reutilizarla, lo que posiblemente era reflejo de una antigua costumbre andina asociada a un receptáculo llamado lavatorio. Esta diferencia sugiere no solo distintas condiciones económicas, sino también distintas percepciones culturales y enfoques sobre la vestimenta, la higiene y la muerte.

El texto de Matthews (2015) muestra el lado oscuro de la moda, dado que revela una serie de peligros y toxinas asociadas a prendas de vestir aparentemente inofensivas. Desde faldas contaminadas con gérmenes hasta sombreros impregnados de mercurio, pasando por adornos de cabello teñidos con arsénico, el autor señala cómo la moda puede convertirse en un campo minado de riesgos para la salud. Uno de los ejemplos más sorprendentes es el de los calcetines venenosos que contenían sustancias tóxicas que podrían causar daños graves a la piel y al sistema nervioso. Además, la transmisión de enfermedades como la tuberculosis a través de la ropa contaminada era una preocupación particular en entornos con condiciones de hacinamiento y pobre higiene. Un campesino entrevistado menciona que había colonias completas de piojos en los vestones, especialmente en las solapas, donde solo la quema de las prendas lograba eliminar el peligro de infecciones.

³⁰ Después de la gran epidemia de tifus exantemático de 1918-1919 en Chile, hubo una disminución paulatina del número de casos, hasta transformarse en endemia, alrededor de 1926. A partir de 1932 y hasta 1939, se produjo un nuevo brote epidémico, que instó a los investigadores a su estudio a través de los nuevos avances de la clínica y tecnología de la época. Posteriormente se originaron dos sucesos importantes: la erradicación del vector ("piojo del hombre") por medio de insecticidas y la aparición de un tratamiento antibacteriano (cloranfenicol) efectivo (Laval, 2013).

TRAJES Y FESTIVIDADES

La confección de los trajes de fiesta o ceremonias era un proceso personalizado que estaba a cargo de los costureros y tejedoras locales, quienes utilizaban telas importadas posiblemente de Bolivia o Argentina. En el sector cordillerano y fronterizo del desierto de Atacama, se mantiene el uso combinado de telas industriales y artesanales de lana de camélido y oveja, lo que le da una identidad visual a la población puneña.

La señora E. R., de Calama, menciona que “usaban dos trajes, trajes para ir a misa o para ir alguna parte de representante de ‘parada’ y el resto para ir a pastear ovejas, para ir a trabajar en los potreros” (Muñoz, 2022, p. 40).

Las vestimentas de uso diario o laboral abarcaban una cantidad limitada de prendas fabricadas en materiales locales como la lana de camélidos y, en ocasiones, telas de algodón.

[Cuando niña], ahí ocupábamos vestidos, grandes vestidos, anchos, bien armados. Nada así como vestidos floreados, no, usábamos faldas; blusas de seda, nada. A veces usamos blusas teñidas de bolsas de harina. Nos poníamos faldas teñidas de animalitos, ovejas, llamas y así... No usábamos chalecas compradas, nada, chalecas ¡hechas! De las manos por mi mamita, sí, porque yo no sabía tejer todavía mucho... [de joven] la falda más larga era pasando la rodilla nomás, según pues, según las mujeres cómo les gustaba. Yo después..., yo usaba de la rodillita, nomás poquito, no mucho, y yo usaba de color que me gustaba a mí, no llegar y que me enchufen cualquier otro (E. R., Calama, en Muñoz, 2022, p. 40).

Los abuelos más antiguos tenían su costumbre de vestirse. Mi abuelita siempre sus faldas medias largas, eh, más pasado a media pierna, ella y su chupalla, ella no podía faltarle la chupalla, tenía dos chupallas, una viejita que lo usaba para trabajar en la casa y otra para ir al huerto (L. G., Calama, en Muñoz, 2022, p. 41).

Bueno, yo, cuando yo era chica, la gente toda, la verdadera atacameña, la antigua, usaba, todas eran de polleras largas, vestidos largos, las que

eran más jóvenes usaban hasta media pierna los vestidos y las que eran más mayor, de como quien dice de los cuarenta para arriba, cincuenta para arriba, ya usaban hasta un poquito antes del tobillo el largo de falda... Los colores que predominaban eran café moro, café claro, gris claro, cobrizo oscuro, negro, blanco muy poco, era muy poco en cuanto a falda (E. R., Calama, en Muñoz, 2022, p. 41).

La reutilización se convierte en un aspecto predominante en la vida social de los grupos indígenas. La expresión “a veces usamos blusas teñidas de bolsas de harina” de una pastora de Caspana ilustra cómo se aprovechaban telas de diversas fuentes para confeccionar prendas de vestir prácticas y funcionales. En este caso, se destaca que se utilizaban sacos de harina como material para la confección de ropa de uso diario. Este enfoque refleja la capacidad de adaptación y creatividad de las comunidades rurales para aprovechar los recursos disponibles en su entorno y satisfacer sus necesidades básicas de vestimenta.

Respecto de su infancia, la señora E. R., de Calama, señala:

Cuando era niña yo, la ropa mi mamá lo hacía, también compraba género pa hacer, había uno grinder se llamaba, habían tres o cuatro clases de géneros, así que el más pituco, ese el que quería, ese género compraba, había unos delgaditos también... los de plata, sus ropas eran así bonitas, no sé cómo se llamaba esa ropa de piel, era una piel bien bonita que tenían, blusas y camisas, también tenían nombre esas camisas... yo usaba sombrero de paja, esos traían los bolivianos, de lona de fábrica, ese era más caro, yo no tenía de fábrica, de paja, bien bonito (Muñoz, 2022, p. 45).

El uso de telas en el vestuario de las mujeres campesinas del oasis se veía limitado por la disponibilidad de materiales. Se destaca un tipo específico de tela conocida como grinder³¹, posiblemente importada de Estados Unidos

³¹ Tela cruda, cien por ciento algodón, también nombrada crea, ideal para tela de bolsillos, manualidades, fondo de sofás y forros de cortinas. Es una tela suave, delgada y de fácil manejo.

gracias a las actividades mineras. Esta tela, posteriormente conocida como crea, estaba fabricada de algodón, una fibra ampliamente utilizada por las élites de la época debido a sus cualidades aislantes, transpirables y duraderas. Los grupos nativos las adquirirían a través de elaboraciones artesanales, comerciantes locales y vendedores itinerantes como los collas, quienes también ofrecían prendas de segunda mano, como se aprecia en la frase “la abuelita compraba como usado”. A pesar de tener acceso a la ropa manufacturada, las limitaciones económicas implicaban que solo pudieran adquirir un número reducido de prendas.

La ropa usada venía de Chuquicamata y era reutilizada, como menciona la señora L. G., de Calama:

Había ropa común del tiempo, vestidos que se vendían, porque mayormente, yo me acuerdo, que la abuelita compraba como usado o mi mamá a veces les regalaban en Chuqui, o ella traía ropita usada que le daban, era muy buena y mi mamita era la que me acomodaba ella (Muñoz, 2022, p. 45).

La señora M. V., de Calama, hace alusión a los grupos indígenas que vendían telas de lana, tejida en telares muy antiguos:

La tela que compraban era de los collas, porque ellos habitan también en Argentina, en Jujuy, eran especialistas en confeccionar telas a telar. Entonces ellos traían, les llamaban cortes, el corte consistía en tres metros de tela. A eso le llamaban corte. Entonces ellos traían ese tipo de telas de todo grueso y colores naturales, no teñidos, y traían a vender a San Pedro y la venta se realizaba por intercambios, por ejemplo, una roa de chañar por una equis cantidad de tela (Muñoz, 2022, p. 46).

Asimismo, se destaca el empleo de la tela gabardina, impermeable y resistente al roce, popularizada a finales del siglo XIX para prendas de abrigo y trabajo en exteriores.

El carnaval era un despliegue visual y sartorial de modistas que, con creatividad, combinan telas, colores, costuras, adornos y accesorios.

Había gente, me acuerdo, que se disfrazaba de indígena, bueno, el carnaval, la carnavales le decían los que hacían los juegos, ellos se disfrazaban, y usaban unos atuendos de colores, todo lo hacían porque no había quienes compraban, muchos cosían y seguramente ahí tenían sus máquinas (L. G., Calama, en Muñoz, 2022, p. 82).

El carnaval era un momento para mostrar trajes y vestimentas de telas tradicionales e industriales:

Tipo carnaval, era tremendo, traían las telas de afuera, pero lo confeccionaban en San Pedro hasta el día de hoy, las telas de los bailes religiosos atacameños netamente tal se confeccionan hasta hoy en día en San Pedro y la gente de las orillas hay familias que los cosen ellos... también hay un traje que se ocupaba en esa época, la manta, que se llama lliclla, tengo el gorro, la hebilla, tengo la teñida (M. V., Calama, en Muñoz, 2022, p. 89).

Las misas de domingo también eran un momento en que se lucían vestimentas especiales, confeccionadas y cuidadas para la ocasión, y que eran distintas a la ropa de trabajo o de uso cotidiano:

Para trabajar usaban la otra, allá usaban dos trajes, trajes para ir a misa, para ir a alguna parte de representante de parada y el resto para ir a pastear ovejas, para ir a trabajar con los que trabajan en los potreros... yo joven usaba mi ropa más bonita, la que iba a misa, pero no para ir a pololear, sino para ir a misa, para pololear usaba mi ropa que usaba para ir a pastear las ovejas... usábamos mantos porque era promesa del Señor le decíamos, se ponían mantos grandes, negros, que llegaban hasta la cadera, hasta abajo, y entraban para la iglesia po (E. R., Calama, en Muñoz, 2022, p. 53).

Se interpreta que la vestimenta utilizada por los grupos serranos en ocasiones especiales como misas o ceremonias era su mejor atuendo, destinado para eventos importantes. El término *parada* sugiere una relación con un desfile militar, posiblemente influenciado por las políticas de militarización en la

zona después de la Guerra del Pacífico. La referencia a usar la “ropa más bonita” para asistir a la misa resalta la calidad y la modernidad de esta vestimenta, que se ajustaba a los estándares que imponía la vida social de la época. Esta ropa exclusiva refleja una diferencia clara con la vestimenta diaria y de trabajo tanto en lo que respecta a los materiales como a la calidad del diseño, lo que la distingue como “bonita”.

Al analizar la moda y la vestimenta se revela un complejo entramado de conceptos que abarcan desde la expresión de la identidad y la alteridad hasta la influencia del ego y la mercantilización. La moda, como fenómeno cultural y social, actúa como un reflejo de las aspiraciones individuales y colectivas, moldeando y siendo moldeada por las dinámicas del ego y la alteridad. Entendida como un sistema de signos y símbolos que comunica estatus, pertenencia y aspiraciones, la moda puede ser tanto una herramienta de expresión personal como un medio de conformidad social. En este sentido, el ego es crucial, ya que la búsqueda de reconocimiento y validación a través de la moda puede llevar a la sobrevaloración de la apariencia externa y a la superficialidad.

Por otro lado, la vestimenta alter emerge como un referente que marca los límites de la moda convencional, y que destaca por su autenticidad y resistencia a la homogeneización. Esta forma de vestir desafía las normas estéticas establecidas y promueve la diversidad, de modo que sirve como antídoto frente a la estandarización excesiva.

La distinción entre alta y baja costura refleja la jerarquía socioeconómica dentro del mundo de la moda, a la vez que confirma que la capacidad creativa y heteróclita de la vestimenta está profundamente arraigada en los grupos sociales, expresando así su condición intrínseca.

En Atacama, la alteridad es el tránsito de la negación, la integración y luego el reconocimiento de grupos culturales locales, con sus conocimientos, prácticas y modos de ver el mundo; primero fue la degradación y el envilecimiento, para pasar posteriormente a la integración de poblaciones completas a través de la educación y el trabajo. Finalmente, se fueron incluyendo a través de la folclorización, la patrimonialización y la mercantilización (Kopytoff, 1991), para nuestro caso, de las prácticas textiles y de la confección de vestimenta.

El análisis de la vestimenta a través de la moda nos permite adentrarnos en un universo donde la alteridad, el ego y la mercantilización se entrelazan de manera compleja. La moda, como expresión cultural y social, refleja tanto la diversidad humana como las dinámicas del ego y la búsqueda de reconocimiento. Sin embargo, también es un campo donde la mercantilización puede distorsionar su verdadero propósito, convirtiendo las prendas en simples productos comerciales.

La confrontación entre la identidad individual y las presiones comerciales se manifiesta en la moda, de manera que la búsqueda de la autenticidad y la originalidad choca con la influencia de las tendencias y la industria. A través de la vestimenta se construyen y se desafían identidades, se negocian relaciones sociales y se reflejan valores culturales (Appadurai, 1991). Es esencial reconocer la complejidad de este fenómeno y abordarlo desde una perspectiva crítica y reflexiva. La comprensión de la interacción entre la alteridad, el ego y la mercantilización en la moda nos invita a cuestionar los valores y las prácticas que subyacen a la industria, así como a buscar alternativas que promuevan una moda más inclusiva, sostenible y significativa para todos.

EPÍLOGO

Los conceptos de ubicuidad, espectralidad y alteridad nos introdujeron en el análisis de la ropa que se usaba en el desierto de Atacama a principios del siglo xx. Al mismo tiempo, estas nociones permiten realizar un examen material de la segmentación social en las sociedades industriales en términos de género, edad y clase.

El *company town* situó a las oficinas salitreras al nivel de las grandes ciudades industriales del mundo a comienzos del siglo xx, donde la explotación y explotación de la fuerza laboral no tenía precedentes. Paradójicamente, al mismo tiempo, surge una vida pública vibrante que incluye cantinas, deportes, cines, filarmónicas, mercados, peluqueros, zapateros, sastres y modistas.

Por otro lado, en los grupos originarios, la idea de alteridad demuestra cómo la vestimenta es un salvoconducto para la integración social y laboral, ya que el hecho de estar “bien” vestido disminuye el maltrato, hecho que fue y aún es fundamental en la moderación de la violencia racial y clasista. Por ello esta obra subraya la importancia de abordar la diversidad humana expresada materialmente en la vestimenta.

En este sentido, la conservación de vestimentas antiguas y su adecuada presentación en museos y archivos es esencial. Se destaca la necesidad de avanzar en la investigación sobre la conservación y presentación de colecciones de vestimentas, así como en las “prácticas de reparación” de la ropa.

Las colecciones de vestimenta no solo muestran la trayectoria del diseño textil, sino que también ofrecen información valiosa sobre los contextos sociopolíticos en los que surgieron. El desarrollo de estrategias efectivas para preservar y exhibir estas piezas es crucial para garantizar que el patrimonio textil y morfológico de estas prendas sea accesible y comprensible para futuras generaciones. Así, exponer muestras completas y matizadas sobre las materialidades textiles y sus contextos sociales revela cómo la vestimenta refleja y afecta las dinámicas socioculturales.

Cabe señalar que la sostenibilidad se ha convertido en un tema crucial en el debate sobre el futuro de la moda. La industria textil, conocida por ser una de las más contaminantes, enfrenta el desafío de encontrar alternativas

más ecológicas a través de prácticas centradas en la reutilización, reparación y reciclaje de prendas. Las prácticas sistemáticas de reparación del siglo xx, que cayeron en desuso en la era del consumo rápido, están siendo redescubiertas como una forma de resistencia contra la obsolescencia programada.

A la postre, la investigación sobre la influencia de la moda en la construcción de la diversidad humana proporciona una perspectiva crítica sobre las relaciones entre vestimenta e identidad. Las vestimentas no solo reflejan las normas de género, sino que también tienen el poder de desafiarlas y reformarlas. Examinar cómo las tendencias contemporáneas están cuestionando o reafirmando estas construcciones sociales es esencial, ya que las nuevas corrientes de moda, impulsadas por movimientos de inclusión y diversidad, están reconfigurando las nociones tradicionales del cuerpo. La moda está en constante transformación, reflejando y, en muchas ocasiones, anticipando los cambios en la sociedad.

El futuro de la diversidad humana, las nuevas concepciones del cuerpo, las vestimentas virtuales y las industrias visuales están materialmente representados en la moda, que fusiona colores, geometrías y materiales del pasado con el presente para inspirar y definir las tendencias futuras.

En este recorrido, los conceptos de ubicuidad, espectralidad y alteridad nos guiarán a través de las huellas vestimentarias del siglo xx, inscritas en el desierto de Atacama. Allí, los archivos se tornaron mapas del tiempo; los objetos, vestigios cargados de voces; y las oralidades, ecos que resuenan con razones, sensaciones y emociones. Cada hilo, cada pliegue, daba forma a recuerdos que se entrelazan con el presente, como fantasmas que susurran historias y, al mismo tiempo, señalan caminos hacia el futuro.

En este desierto, donde el sol devora sombras y la arena guarda secretos, las vestimentas no son solo prendas: son relatos, gestos y manifiestos. Son un puente entre lo que fue, lo que es y lo que será, tejidas con los hilos y nudos del recuerdo. Así, las poblaciones del desierto vistieron y visten no solo sus cuerpos, sino también afanes y resistencias, recordándonos que en la moda habita tanto lo efímero como lo trascendental.

Finalmente, las vitrinas de textiles prehispánicos y coloniales en los museos se transforman en muestrarios arqueológicos de patrones y moldes para diseñadores de vestuario contemporáneo, lo que evidencia la derrota definitiva de la tradición.

AGRADECIMIENTOS

Si bien la etnografía es una escritura autoral, esta obra solo fue posible gracias al aporte de muchas personas: alumnos, colegas y amigos de las localidades donde desarrollamos esta investigación.

Queremos expresar nuestro agradecimiento al Proyecto Fondecyt Regular N.º 1112017, “Diseño y formas de vestir en el desierto de Atacama siglo xx”. Su financiamiento contribuyó a la realización del trabajo de campo y diversas actividades con colegas y tesisas, entre ellos Rosa Andrade, Abrahám Muñoz, Juan Carlos Chaves, José Guarello, Raquel Bastías, Bastián González, José Castro y Castro Fernando.

Agradecemos la colaboración de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, en particular el aporte de dos destacados investigadores del Departamento de Diseño: Andrea Wechsler y Osvaldo Zorzano.

También queremos agradecer a la Universidad Católica del Norte y, en particular, al Instituto Arqueológico Gustavo Le Paige, representados por el académico Alejandro Garcés y por Damir Galaz-Mandakovic, quienes fueron un inmenso aporte en el trabajo de archivos y de campo.

Otro aporte destacado es el de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 IHEAL, a través de Nicolas Richard y Consuelo Hernández, quienes facilitaron la discusión sobre la vestimenta en el contexto del desierto.

Agradecemos a la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, por entregar el apoyo institucional necesario para publicar este libro.

Finalmente, agradecemos de manera profunda y sentida a los habitantes del desierto de Atacama. Su vestimenta es el corazón de este libro. Gracias por permitirnos aprender de ustedes y compartir sus historias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abercrombie, T. (1992). La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, nacionalidad y nacionalismos en la danza folklórica. *Andina*, 10(2), 279-352.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? (Trad. de Roberto Fuentes Rionda). *Sociológica*, 26(73), 249-264.
- Agüero, C. (2012). Desarrollo de los textiles prehispánicos de la región atacameña. Del 1000 a. C. al 1450 d. C. *Canto Rodado*, 7, 29-54.
- (2015). *Vestuario y sociedad andina. Desarrollo del Complejo Pica-Tarapacá (800-1400 d. C.)*. Santiago: QILLQA, Ediciones IAA, Ocho Libros.
- Alvarado, M. (2016). Estéticas del vestir en la indumentaria mapuche. *Multiverso*, 3, 40-44.
- Álvarez, A. (2021). *La prótesis Cosmética en Cosmética. Filosofía de la Apariencia física*. Editorial Taugenit, Madrid.
- Andrade, R. (2023). El clóset de Socaire. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 1-25.
- (2024). *El clóset de Socaire: La vestimenta de las mujeres de Socaire a mediados del siglo XX* (tesis para optar al grado de magíster en Antropología Sociocultural). Universidad de Chile.
- Anguita, R., y V. Quesney (1902). *Leyes promulgadas en Chile desde 1810 hasta 1901 inclusive*. Santiago: Imprenta Nacional.
- Appadurai, A. (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México, D. F: Grijalbo.
- Artaza, P. (2018). Los cantones salitreros como espacio de tránsito y circulación. Tarapacá durante el ciclo de expansión del salitre. *Revista Chilena de Antropología*, 37, 164-182.
- Avalos de Matos, R. (1981). *Vestido tradicional del Perú*. Instituto Nacional de Cultura Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Bard, C. (2012). *Historia política del pantalón* (Trad. de Nuria Viver Barri). Barcelona: Tusquets.
- Barraza, J., J. Ruiz y M. Vásquez (1987). *La caleta de Chungungo-Cruz Grande: Estudio socio-demográfico y antropológico* (tesis para optar al grado de profesor de Estado de Historia y Geografía). Universidad de La Serena, Chile.
- Barresi, A. (1996). *Beauty Queens on the global stage. Gender, Contests and Power*. Nueva York: Routledge.

- Barthes, R. (1964). *Elements of semiology*. Nueva York: Hill and Wang.
- (1967). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bastías, M. (2023). *Formas de vestir en el desierto de Atacama en el siglo XX: La camisa salitrera: Reconstrucción de una pieza de indumentaria en el contexto salitrero en el desierto de Atacama del siglo XX*. (Memoria para optar al título profesional de Diseñador Industrial) Universidad de Chile.
- Benjamin, W. (1989 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Bertini, R. (1914). *Plano-guía comercial de la ciudad de Antofagasta*. Valparaíso: Litografía e Imprenta Moderna de Scherrer y Herrmann.
- Bértola, L., y J. A. Ocampo (2013). América Latina en la economía mundial. *El desarrollo económico de América Latina desde la Independencia* (pp. 15-66). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1975). Alta costura y cultura. *Cuestiones de sociología* (pp. 195-204). Madrid: Istmo.
- Bouysse-Cassagne, T. (1987). Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al T'inku. En T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt y V. Cereceda (eds.). *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 133-231). La Paz: HISBOL.
- Brito, A. (2005). *De mujer independiente a madre. De peón a padre proveedor. La construcción de identidades de género en la sociedad popular chilena. 1880-1930*. Concepción: Escaparaté.
- Castro, F. (2023). *La arqueología histórica y la construcción de la masculinidad en la oficina de Dolores durante el ciclo salitrero de la antigua región Tarapacá (1880-1930)*. Universidad de Tarapacá.
- Cereceda, V. (1978). Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isuga. *Annales*, 33(5-6), 1017-1035.
- Cudinach, N. (2014). El canotier: Sombrero del navegante, sombrero de paja elegante. Recuperado de <http://sichanellevantaralacabeza.blogspot.com>
- Crane, D. (2000). *Fashion and its social agendas: class, gender and identity in clothing*. Chicago: The University of Chicago Press.
- De la Cruz Fernández, P. (2015). Multinacionales y género: máquina de coser y marketing en México, 1890-1930. *Revista de Historia Empresarial*, 89, 531-549.
- Derrida, J. (1967). *La escritura y la diferencia*. Siglo XXI.

- (1994). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Akal.
- Echeverría y Reyes, A. (1934). *Vocablos salitreros*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile
- Etcheverry, D. (2014). *Encajes varios o de imitación: tejido con dos agujas, crochet, macramé, frivolité. Colección de encajes*. Madrid: Museo Nacional de la Historia del Traje.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Espinoza, F. (2013). *Zapatos femeninos. Seducción paso a paso*. Santiago: Colecciones del Museo Histórico Nacional.
- FAO, ABC/MRE y CIPCA (2023). *Rescate de semillas de algodón de colores en la zona del Alto Isoso*. Santiago.
- Fernández, D. (2013). Las flappers. Un estilo de vida provocador y la promoción de una estética rupturista. Recuperado de <https://vestuarioescenico.wordpress.com>
- Fischer, E. (2011). Los tejidos andinos, indicadores de cambio: apuntes sobre su rol y significado en una comunidad rural. *Chungará*, 43(2), 267-282.
- Flügel, J. (1964 [1935]). *Psicología del vestido*. Trad. de Analía Kornblit. Buenos Aires: Paidós.
- Galaz-Mandakovic, D. (2016). Industrialización minera, urbanización e innovación en las relaciones sociales en el sudoeste del altiplano boliviano: El caso de la Compañía Huanchaca de Bolivia (1834-1930). *Estudios Atacameños*, 52, 153-175.
- (2018). De Guggenheim a Ponce. Sistema técnico, capitalismo y familias en el extenso ciclo de los nitratos en El Toco y Tocopilla (1924-2015). *Revista Chilena de Antropología*, 37, 108-130.
- Galaz-Mandakovic, D., y A. Garcés (2021). Jornaleros bolivianos en el Cantón Central (1879-1946). El caso de la oficina salitrera María. *Estudios Atacameños*, 67, e3738.
- Geertz, C. (1992). Descripción densa. Hacia una teoría interpretativa de la cultura. *La interpretación de las culturas* (pp. 19-40). Barcelona: Gedisa.
- Gleisner, C., y S. Montt-Strabucchi (2014). *Atacameño*. Santiago: Fundación de Comunicaciones, Capacitación y Cultura del Agro, Fucoa.
- Godoy, M. (2022). Urbanizando el despoblado: Patrones de asentamiento y poblamiento en el desierto de Atacama. *Revista de Historia*, 29(1), 301-335.

- Godley, A. (2001). La difusión global de la máquina de coser, 1850-1914. En: G. Clark, W. A. Sundstrom y A. J. Field (eds.). *Research in Economic History* (pp. 1-45). Bingley: Emerald Group.
- (2006). Selling the Sewing Machine Around the World: Singer's International Marketing Strategies, 1850-1920. *Enterprise & Society*, 7(2), 266-314.
- González, B. (2022). *La diablada boliviana en el Alto Loa: Representaciones identitarias en las festividades religiosas devocionales de los santuarios del Alto Loa y Calama* (memoria para optar al título de antropólogo social). Universidad de Chile.
- (2023). Indumentaria devocional e identidad en la diablada del Alto El Loa. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 1-25.
- González, S. (2002). *Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el ciclo de expansión del salitre*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, DIBAM, Lom.
- González, S., y M. Godoy (2013). Norte Chico y Norte Grande: Construcción Social de un Imaginario compartido, 1860-1930. En S. González (comp.). *La sociedad del salitre* (pp. 195-214). Santiago: Ril.
- Gregory, M. (2014). Superseding the Seamstress, The Sewing Machine, from Invention to Mass Production in a Generation. *The International Journal for the History of Engineering & Technology*, 84(2), 115-134.
- Godoy, L., X. Díaz y A. Mauro (2009). Imágenes sobre el trabajo femenino en Chile, 1880-2000. *Universum* (Talca), 24(2), 74-93.
- Griffith, S. V. (1933). Sulphur in Chile. *The Mining Magazine*, 49(1).
- Guarello, J. (2023). Entre calamorros y tacones: formas de vestir e invertir en la oficina salitrera María Elena. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 1-20.
- Herrera, C. (2023). Trajes de mar. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 1-20.
- Herrscher, R. (ed.) (2021). *La voz de las cosas*. Barcelona: Carena.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Hoces de la Guardia, S., y A. Rojas (2020). Textiles tradicionales de la puna atacameña. *Estudios Atacameños*, 20, 117-136.
- Hutchinson, E. (2014). *Labores propias de su sexo. Género, políticas y trabajo en Chile urbano, 1900-1930*. Santiago: Lom.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres: Tylor & Francis e-Library.

- (2011). *Being alive. Essays on movement, knowledge, and description*. Routledge.
- Jordan, K. (2017). *Textilería y representación social en la comunidad atacameña de Socaire* (memoria para optar al título de antropóloga social). Universidad de Chile.
- Kalazich, F. (2018). Para estudiar la prostitución en las pampas salitreras. Apuntes desde los estudios subalternos y la arqueología industrial. *Revista Chilena de Antropología*, 37, 131-142.
- Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology. An introduction to fashion studies*. Oxford-Nueva York: Berg.
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso. En A. Appadurai (ed.). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-120). México, D. F.: Grijalbo.
- Kroeber, A. (1919). On the Principle of Order in Civilization as exemplified by changes of Fashion. *American Anthropologist*, 21, 235-263.
- Kroeber, A., y J. Richardson (1940). *Three Centuries of Women's Dress Fashions, a Quantitative Analysis*. University of California Press.
- Küchler, S., y D. Miller (eds.) (2005). *Clothing as Material Culture*. Oxford, Nueva York: Berg.
- Lacan, J. (2008). *Seminario IV. La relación con el objeto*. Paidós. Buenos Aires.
- Landgrave, S. (2014). Las máquinas de coser y sus aportes en la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y de la primera del XX: un estudio de cultura material. *Boletín de Monumentos Históricos*. México.
- Laval, E. (2013). Epidemia de tifus exantemático en Chile (1932-1939). *Revista Chilena de Infectología*, 30(3), pp. 313-316.
- Lipovetsky, G. (1987). *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- López, M. (1999). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 9, 73-102.
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda*. Buenos Aires: Paidós.
- Matthews, A. (2015). *Fashion Victims: The Dangers of Dress Past and Present*. Londres: Bloomsbury Visual Arts.
- Marcus, G., y D. Cushman (2003). Las etnografías como textos. *El surgimiento de la antropología posmoderna* (pp. 171-213). Barcelona: Gedisa.
- Martínez, M. (2020). De historias entrelazadas. Los textiles y las memorias en Antofagasta de la Sierra, Catamarca, noroeste argentino. *Relaciones*, 45(1), 1-25.

- Mercado, J. (2007). Los inicios de la chilenización en Atacama: Una aproximación a las discursividades sobre el “indio atacameño” durante la posguerra del Pacífico (1885-1910). *Revista de Cooperación Descentralizada, Internacionalización de las Regiones y Paradiplomacia*. Recuperado de www.parinas.cl
- Mercado, J. (2014a). Práctica ritual y tensiones identitarias en las danzas promesantes de la fiesta del santuario de Ayquina, norte de Chile. *Diálogo Andino*, 45, 193-213.
- (2014b). *Cuerpos e identidades en movimiento: El fenómeno promesante en la comuna de Calama, Chile* (tesis para optar al grado de doctor en Estudios Avanzados en Antropología Social). Universitat de Barcelona, España.
- Menard, A. (2020). Entre el simulacro y la autoctonía. Gentilares, chullpa, salamancas. *Escrituras Americanas*, 4(½).
- Milena, D. (2012). La revolución de la máquina de coser. *Revista de Teoría e Historia del SCHEMA*, 2.
- Milin, T. (2020). *Ariki Tapati Rapa Nui* - Reinas de la Tapati Rapa Nui: análisis de un dispositivo festivo y genérico. *Antropologías del Sur*, 7(14), 207-233.
- (2023). «Reines des fêtes»: ritualités, identités collectives et genre à Toconao (Andes) et Rapa Nui (Polynésie). *Chili, XXe siècle - temps présent* (Thèse de doctorat en anthropologie). Université Rennes 2 / Universidad de Chile.
- Montalva, P. (2004). *Morir un poco: moda y sociedad en Chile, 1960-1976*. Santiago: Sudamericana.
- (2013). *Tejidos blandos. Indumentaria y violencia política en Chile, 1973-1990*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Montiel, T. (2014). Ciudades hacinadas y las “Company Towns”. *Revista Digital de Artes y Humanidades*, 7, 159-169.
- Morales, H. (2013). Construcción social de la etnicidad. Ego y alter en Atacama. *Estudios Atacameños*, 46, 145-164.
- (2018). *Habitar el desierto. Cuadernos de campo de la puna atacameña (1995-2015)*. Santiago: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Subdirección de Investigación.
- (2022). Carga, sogá y sacos en el desierto de Atacama. En B. Ballester y N. Richard (coords.). *Cargar y descargar en el desierto de Atacama*. Santiago: Ediciones del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- (2023). Etnografías de moda en el desierto de Atacama. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 1-13.

- Morales, H., F. Rivera y D. Galaz-Mandakovic (2024). On Wools and Cottons: The Domestic Sewing Machine and its Impacts in the Atacama Desert, Northern Chile (1879-1960). *Textile History*. En prensa.
- Müller, E. (2021). *Vistiendo la modernidad, moda y mujeres en Chile 1850-1920* (tesis para optar al grado de doctor en Historia). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Muñoz, A. (2022). *Vestimenta y estratificación social en el oasis de San Pedro de Atacama en el siglo XX* (tesis para optar al grado de magíster en Antropología Sociocultural). Universidad de Chile.
- (2023). Vestimenta de domingo San Pedro de Atacama. *Revista Chilena de Antropología*, 47, 1-27.
- Ortega, L. (1991). El proceso de industrialización en Chile: 1850-1930. *Historia*, 26, 213-246.
- Page Fernández, N. (1999). Creating Consumers: Gender, Class and the Family Sewing Machine. En B. Burman (ed.). *The Culture of Sewing. Gender, Consumption and Home Dressmaking*. Nueva York: Berg.
- Pérez, J., y M. Merino (2021). Alteridad. Qué es, importancia, definición y concepto. Recuperado de <https://definicion.de>
- Perrot, M. (2009). *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pinto, J., y L. Ortega (1990). *Expansión minera y desarrollo industrial: un caso de crecimiento asociado (Chile 1850-1914)*. Santiago: Editorial Usach.
- Richard, N., y C. Hernández (2019). Notas sobre los motores en las caletas del litoral de Taltal. *Taltalia*, 12, 21-37.
- Rivera Letelier, H. (1994). *La reina Isabel cantaba rancheras*. Santiago: Planeta.
- Rosenblatt, K. (1995). Masculinidad y trabajo: el salario familiar y el estado de compromiso, 1930-1950. *Proposiciones*, 26.
- Rudolph, W. E. (1963). *Vanishing Trails of Atacama*. Nueva York: American Geographical Society.
- Sabella, A. (1953). *Norte Grande, novela del salitre*. Santiago: Orbe.
- Salazar, G. (1985). *Labradores, peones y proletarios*. Santiago: Lom.
- Sapir, E. (1921). *Anthropologie. Tome 1: Culture et personnalité*. París: Les Éditions de Minuit.
- Saviolo, S., y S. Testa (2008). *La gestión de las empresas de moda*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Scott, J. (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México :Tlalaparta.
- Simmel, G. (2014 [1905]). *Filosofía de la moda*. Casimiro libros.
- (1934). *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1971 [1904]). *Fashion. Individuality and Social Forms* (pp. 294-323). Chicago: University of Chicago Press.
- Slater, A. (2004). Wearing in memory: Materiality and oral histories of dress. *Critical Studies in Fashion & Beauty*, 5(1).
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México, D. F.: Alfaguara.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Stahel, W. (2019). *The Circular Economy: A User's Guide*. Londres: Ellen MacArthur Foundation, Routledge.
- Teitelboim, V. (1968 [1952]). *Hijo del salitre*. Santiago: Austral.
- Tranberg, K. (2004). The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion and Culture. *Annual Review of Anthropology*, 33(1), 369-392.
- Trevor-Roper, H. (1983). La invención de la tradición: la tradición de las *Highlands* en Escocia. En E. Hobsbawm y T. Grange (1983). *La invención de la tradición*. Barcelona.
- Ulloa, L., V. Standen y V. Gavilán (2000). Estudio de una prenda textil asociada al inca en la costa norte de Chile (camarones 9), las “mantas” que envuelven los cuerpos. *Chungará*, 32(2), 259-261.
- Van Kessel, J. (2003 [1980]). *Holocausto al progreso. Los aymaras de Tarapacá* (4ª ed.). Iquique: IECTA.
- Veblen, T. (2004 [1899]). *Teoría de la clase ociosa*. México, D. F.: Alianza.
- Vicuña, P. (2012). *Muchachitas liceanas: la educación y la educanda del liceo fiscal femenino en Chile, 1890-1930* (tesis para optar al grado de magíster en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Chile.
- Vilches, J. (2022). *Indumentaria y minería en El Tofo (1908-1974), género y estratificación social* (tesis para optar al grado de magíster en Antropología Sociocultural). Universidad de Chile.
- Viveiros de Castro, E. (2002). Los pronombres cosmológicos y el perspectivismo amerindio. En E. Alliez y G. Deleuze. *Una vida filosófica* (pp. 176-224). Santiago de Cali y Medellín: Sé cauto & Euphorion.
- Warburg, A. (2010 [1929]). *Atlas Mnemosyne* (Trad. de Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Akal.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ventas de máquinas de coser Singer entre 1879 y 1936.	36
Figura 2. Máquina de coser de marca Selecta.	39
Figura 3. Anuncios en periódicos y revistas.	40
Figura 4. Máquina de coser estilo Atlas D, Inglaterra, San Pedro de Atacama (s. f.).	41
Figura 5. Máquina de coser Singer modelo 15K, EE.UU., San Pedro de Atacama (1930).	41
Figura 6. Máquina de coser Husqvarna, Suecia, propiedad de Emilia Ramos, Calama (s. f.).	42
Figura 7. Publicidad de venta de textiles, zapatos, máquinas de coser domésticas y otros. Familia Luksic, Calama (1900).	43
Figura 8. Publicidad de reparación de máquinas de coser domésticas, Calama (1899).	44
Figura 9. Publicidad de la máquina de coser La Legítima.	45
Figura 10. Taller de costura del Liceo de Niñas de Iquique, 1929. Liga de estudiantes pobres.	49
Figura 11. Carga de sacos de harina, 1930.	54
Figura 12. Publicidad sobre reciclaje, 1930.	55
Figura 13. Sacos de harina estampados, 1930.	55
Figura 14. Integrantes de una familia de obreros de la industria de hierro El Tofo, 1956.	56
Figura 15. Moldes y patronaje.	60
Figura 16. Trazo de camisa, 67 x 49 cm, s. f.	62
Figura 17. Publicidad de telas (1881).	64
Figura 18. Pantalón de algodón y botón metálico. Inscripción “Almacén Tarapacá”.	70
Figura 19. Botón metálico. “★ALMACÉN TARAPACÁ★”.	71
Figura 20. Traje formal.	73

Figura 21. Trabajadores azufreros de Ollagüe.	79
Figura 22. Vestimenta cotidiana de niños en la localidad de Tal-Tal, 1930.	80
Figura 23. Obreros calicheros, fines del siglo xix.	81
Figura 24. Calamorro (zapato de trabajo).	82
Figura 25. Planta de bototo por reparar.	84
Figura 26. Calamorro con reparaciones de caucho Zapato de trabajo utilizado entre las décadas de 1920 y 1960. Museo del Salitre, María Elena, 2023.	85
Figura 27. Pata utilizada para la reparación de calzado. Museo del Salitre de Antofagasta, Antofagasta, 2023.	86
Figura 28. Obreros de Casa de Fuerza, 1953.	88
Figura 29. Mameluco.	89
Figura 30. Transporte de empleados y trabajadores, 1953.	90
Figura 31. Trabajadores de la maestranza, febrero de 1926.	94
Figura 32. Personal norteamericano de gerencia y administrativos de El Tofo, año desconocido.	97
Figura 33. Grupo de visitantes de El Tofo, 1920.	100
Figura 34. Canotier.	102
Figura 35. Fedora.	102
Figura 36. Bombín.	103
Figura 37. Sombrero de copa alta, galera, chistera.	103
Figura 38. Pork Pie.	103
Figura 39. Trilby marrón.	104
Figura 40. Boina newsboy.	104
Figura 41. Clocha.	105
Figura 42. Vestimenta de mujeres. El Tabladillo, plaza de San Pedro de Atacama (s. f.).	108
Figura 43. Vestimenta de domingo, plaza de San Pedro de Atacama.	109
Figura 44. Vestimenta de “parada”, plaza de San Pedro de Atacama, 1968.	113

Figura 45. Unión Esperanza El Tofo, 1920.	118
Figura 46. Pintora delantal.	140
Figura 47. Patronaje pintora (delantal).	140
Figura 48. Vestimenta cotidiana, década de 1950.	141
Figura 49. Señoritas de El Tofo. Década del 40.	143
Figura 50. Blusa de saco de harina.	145
Figura 51. Blusa de algodón. Socaire, 1970.	146
Figura 52. Zapato de tela, Museo del Recuerdo, María Elena, 2022.	147
Figura 53. Zapato de taco. Museo del Recuerdo, María Elena, 2022.	148
Figura 54. Importación de calzado, Norte Grande, 1881-1902.	150
Figura 55. Sandalia. Museo del Recuerdo, María Elena, 2022.	151
Figura 56. Alpargata (s. f.).	153
Figura 57. Pantaleta o calzón de saco de harina femenino con encaje. Especificaciones de fábrica.	155
Figura 58. Croquis de pantaleta o calzón con encaje.	155
Figura 59. Enagua de algodón para uso femenino.	157
Figura 60. Croquis de enagua.	157
Figura 61. Prohibición del corsé.	158
Figura 62. Corsé de 1878.	159
Figura 63. Corsé, oficina salitrera Dolores.	159
Figura 64. Avisaje de vestimenta y corsé en particular.	160
Figura 65. Encaje.	162
Figura 66. Mujeres disfrazadas o de fiesta.	164
Figura 67. Mujeres en Nueva York, 1920.	165
Figura 68. Revista de moda.	166
Figura 69. Elección de reinas, 2002.	168
Figura 70. Reina y damas de honor de la Fiesta de la Primavera, 1953.	169
Figura 71. Mujeres separando los metales en la mina de Huanchaca, 1907.	176

Figura 72. Rostros atacameños de Chile precolombino.	180
Figura 73. Sábanas de saco (sello industrial Río Negro).	181
Figura 74. Ropa hecha de sacos.	181
Figura 75. Pantaletas o pantys de lana.	183
Figura 76. La Viuda. Diablada Ferroviaria. Diseñadora: Ximena Sarmiento.	190
Figura 77. Botas de cuero.	191
Figura 78. Pollerín.	192
Figura 79. Adorno repujado en metal.	192
Figura 80. Traje de china supay.	193
Figura 81. Maquetas de diseño de trajes de diabladas y diableros.	196
Figura 82. Aviso de telas.	199
Figura 83. Zapato de mujer, 1906.	201
Figura 84. Vestimenta de domingo, plaza de San Pedro de Atacama, s. f.	202
Figura 85. Rebozo en procesión de la Purísima, San Pedro de Atacama, 1964.	203
Figura 86. Sombrero de paño, estilo Fedora, hecho de fieltro de lana.	204
Figura 87. Sombrero de paja femenino.	204
Figura 88. Vestimenta formal, San Pedro de Atacama, 1920.	205
Figura 89. Trajes y pollera. Diseñadora de vestuario: Eliana Paco.	208
Figura 90. <i>Lliclla</i> y croquis de manta confeccionada en un telar con lana de cordero.	211
Figura 91. <i>Aksu</i> , tejido de lana negra, mujeres del altiplano chileno, 1994.	213
Figura 92. Croquis, molde e iconografía de pañuelo.	215
Figura 93. Sombrero trenzado. Cortadera de vegetal de cordillera.	217

Figura 94. Ojota de cuero.	218
Figura 95. Ojota.	219
Figura 96. Croquis de ojota.	219
Figura 97. Zapatón calamorro andino atacameño fabricado en saco de yute, s. f.	221
Figura 98. Hombre trabajando con ropa blanca y niño con pantalón a media pierna, San Pedro de Atacama, 1924.	222

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de trescientos ejemplares, en el mes de abril de 2025
en Grupo Marketing Digital SPA.
Santiago de Chile.

