

# Atlas contra- archivo, Capas que visten la nación:

otrerización en las prácticas  
corporales del vestir en Colombia a partir de  
los relatos de José María Gutiérrez de Alba  
(1870 - 1875), sus ecos y  
pervivencias.

Juliana Giraldo Calderón y  
María José Rodríguez González



**Atlas contra-archivo, capas que visten la nación:  
otreringación en las prácticas corporales del vestir en  
Colombia a partir de los relatos de José María Gutiérrez de  
Alba (1870 - 1875), sus ecos y pervivencias.**

Juliana Giraldo Calderón y María José Rodríguez González

Trabajo de grado para optar por el título de  
Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos

Director Anamaría Tamayo-Duque

Maestría en estudios culturales latinoamericanos  
Pontificia Universidad Javeriana  
Bogotá 2021

Nosotras, Juliana Giraldo Calderón y María José Rodríguez González , declaramos que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana, es de nuestra entera autoría excepto en donde se indique lo contrario.

Este documento no ha sido sometido a calificación en ninguna otra institución académica.

Juliana Giraldo Calderón  
María José Rodríguez González  
29 de Agosto de 2021

## Introducción

Por medio de un análisis detallado de los once tomos de *Impresiones de un viaje a América*, de José María Gutiérrez de Alba, buscamos evidenciar cómo las prácticas corporales del vestir se instauraron en los cuerpos de manera desigual en un período de vital importancia que conllevaba inventar la nación (Restrepo, 1999 :38), perpetuando la otrerización<sup>1</sup>, herramienta de dominación propia del proceso colonial.

Cuando hablamos de las prácticas corporales del vestir nos referimos a conocimientos corporizados que involucran las tradiciones de los diferentes pueblos por medio de técnicas, hábitos y rituales en torno a decorar y cubrir los cuerpos como herramientas simbólicas de la cultura. Estas prácticas corporales del vestir fueron (y siguen siendo) formas o estrategias en las que se hace visible cómo se dan los procesos civilizatorios en los cuerpos.

Esas representaciones registradas en los relatos de José María Gutiérrez perpetuaron unas prácticas corporales del vestir naturalizando los procesos de otrerización que llevaban varios siglos instaurados y que ya habían sido representados por viajeros y la Comisión Corográfica. Ambas visualidades, presentes en los libros de viaje y en las láminas de la Comisión, se consolidaron como referente fundamental para Gutiérrez, sin embargo, los fragmentos textuales del Alpha, láminas, relatos y copias de las láminas de la Comisión Corográfica tendrían un lugar privilegiado en la construcción de sus propias narraciones en *Impresiones de un viaje a América*.

La práctica, realizada por Gutiérrez, de copiar las láminas de la Comisión para contar su propio relato nos llevó a entender que la construcción de la nación, representada por José María Gutiérrez de Alba, es una de las capas del proceso constitutivo de la colonialidad del ver (Barriendos, 2011: 17) en el contexto colombiano.

<sup>1</sup> “para argumentar que diferencia no se puede confundir con otrerización ya que, tanto en el plano teórico como el político, se puede evidenciar cómo esta última responde a una tecnología colonial donde la estereotipificación tiene un papel central. Las tecnologías de otrerización, tanto las que operan en el registro del sistema mundo como en el de la formación nacional, apelan a estos procesos de estereotipificación desde los cuales se constituyen unos radicales otros que ameritan ser tutelados y salvados de sí mismos” (Restrepo, 2020: 271).

A partir de lo anterior, entendemos la colonialidad del ver como la perduración del patrón de poder del colonialismo:

*“Una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo, pero bajo la forma explícita de lo que Quijano llama la heterogeneidad histórico-estructural; en otras palabras, la colonialidad del ver consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI, el XVI con el XIX, etcétera.” (Barriendos, 2011: 16).*

Es decir, la colonialidad del ver implica la naturalización de las visualidades<sup>2</sup> eurocéntricas como una práctica discursiva que busca dar forma a los diversos ámbitos que la constituyen, una forma de ver y representar el mundo.

Así, la colonialidad del ver está presente en *Impresiones de un viaje a América* al igual que en las cartografías imperiales, los libros de viaje de los conquistadores y de los viajeros del siglo XVIII y XIX y en los grabados, cuadros y pinturas de artistas, como Theodre de Bry, que nunca pisaron América pero que la retrataron siguiendo el régimen escópico de la modernidad, el perspectivismo cartesiano (Jay, 1988: 228), que se evidencian en lo que Barriendos (2011: 27) denominó imágenes-archivo, imágenes formadas por múltiples representaciones donde se busca remarcar un lenguaje icónico.

Ese lenguaje se hace presente en las imágenes de la moda nacional contemporánea evidenciando los palimpsestos que develan el patrón de poder impuesto en el proceso colonial, justificado en la supuesta diferencia de los cuerpos a través de la idea de raza, que se traslada a la construcción de la nación atravesada por una serie de intersecciones constituidas por medio de visiones binarias del mundo, tales como: el mundo rural vs el mundo urbano, un mundo

---

<sup>2</sup> “A pesar de su nombre, la visualidad no está únicamente compuesta por percepciones visuales en un sentido físico, sino que engloba un conjunto de relaciones en las que se combinan la información, la imaginación y la reflexión para generar un panorama tanto físico como psíquico” (Mirzoeff, 2016: 34)



letrado vs un mundo oral, unos cuerpos vestidos versus unos desvestidos, entre otras, creando “perfiles de subjetividad estatalmente coordinados” (Castro-Gómez, 2000: 89) que permitieron la invención del otro.

Esa invención del otro surge en la construcción de estereotipos desde una producción simbólica de lo que se clasifica como otro, como lo explica Castro-Gomez (2000:91)<sup>3</sup>, la invención del otro busca crear una identidad a partir de la construcción del imaginario del “civilizado” donde necesita que exista el “bárbaro” para validar su existencia. Esta es una de las premisas que analizamos en el relato y láminas de Gutiérrez de Alba.

Al enmarcar las representaciones de Gutiérrez dentro de la colonialidad del ver, consideramos de vital importancia poner a dialogar dichas imágenes con las que les precedieron, como lo son las láminas de la Comisión Corográfica, y con las que se nutren de ambas para seguir representando algunas de las prácticas corporales del vestir actual como lo hacen parte de las imágenes de la moda nacional, puesto que el compartir la visualidad propia de la colonialidad del ver nos permite entender no sólo el mapa conceptual (Hall, 1997: 16) que le dio origen a las representaciones de Gutiérrez sino cómo este perdura en la actualidad evidenciando un modo de ver (Berger, 2000 :16) y representar a las poblaciones, heredado de la Comisión Corográfica y de las ideologías que motivaron dicha empresa nacional, consolidando las imágenes como “el lugar donde se construye y se representa la diferencia social” (Rose, 2001: 12).

Para evidenciar las visualidades que conforman las imágenes-archivo que construyen este análisis se pretende realizar un atlas o montaje, entendiendo este como un inventario de intereses formales y conceptuales, una cartografía abierta, inestable e interminable, sin jerarquías y con múltiples rutas de lectura, que nos permite “buscar relaciones íntimas y secretas” (Huberman, 2011: 16) que se dan gracias a la relación de cercanía que se genera entre las imágenes en el

<sup>3</sup> “Resulta claro, entonces, que los dos procesos señalados por González Stephan, la invención de la ciudadanía y la invención del otro, se hallan genéticamente relacionados. Crear la identidad del ciudadano moderno en América Latina implicaba generar un contraluz a partir del cual esa identidad pudiera medirse y afirmarse como tal. La construcción del imaginario de la “civilización” exigía necesariamente la producción de su contraparte: el imaginario de la “barbarie”. Se trata en ambos casos de algo más que representaciones mentales. Son imaginarios que poseen una materialidad concreta, en el sentido de que se hallan anclados en sistemas abstractos de carácter disciplinario como la escuela, la ley, el Estado, las cárceles, los hospitales y las ciencias sociales. Es precisamente este vínculo entre conocimiento y disciplina el que nos permite hablar, siguiendo a Gayatri Spivak, del proyecto de la modernidad como el ejercicio de una “violencia epistémica”. Texto “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro.” (Castro-Gómez, 2000:91).

*Imagen “América” de Theodore de Bry. (1590), extraída de la página Fine Art Americau*

*Lámina “Indios que habitan en las márgenes del río Tapaje, provincia de Barbaças”. (1853) de Manuel María Paz, extraída de la página de la Biblioteca Nacional.*

*Lámina “Taita Joaquín, jefe de los indios salvajes de El Piñal”. (1871) de José María Gutiérrez de Alba, extraída de la página del Banco de la República.*

*Lámina “India tama con sabucán”. (1873) de José María Gutiérrez de Alba, extraída de la página del Banco de la República.*

*Imagen Eden Collection, Alado (2020), extraída del instagram de la marca.*

montaje. Esto quiere decir que da al espectador la oportunidad de iniciar en cualquier lugar del atlas sin la necesidad de tener una guía estructurada.

Con nuestro *Atlas contra-archivo* buscamos evidenciar relaciones entre las imágenes de la Comisión Corográfica, las representaciones de Gutiérrez y las imágenes de la moda actual, las cuales no se podrían realizar si eligiéramos otra forma de “organizarlas”. El atlas nos ayuda a visibilizar de manera distinta el repertorio cultural ya que se replantea antiguos arquetipos presentes en algunos museos, archivos, enciclopedias o diccionarios. A partir de la dinámica visual de este atlas, los observadores pueden plantear, replantear y/o construir significados diversos, consolidándose en una herramienta decolonial de la mirada que “constituye una forma visual del saber, una forma sabia del ver” (Huberman, 2011: 15) la cual, por medio de constelaciones o paneles de imágenes que comparten un pathosformel, evidencia la pervivencia de las imágenes y sus visualidades.

Retomamos el concepto de pathosformel de Warburg que entendía el Pathos como un gesto expresivo que se repetía en las representaciones y que estaba presente en las imágenes desde la antigüedad hasta el Renacimiento, las imágenes y sus visualidades pervivían a su tiempo por la memoria individual y colectiva. Este Pathos se convierte en el hilo conductor de los paneles que conforman el Atlas Mnemosyne, que había empezado a indagar durante el análisis de El nacimiento de Venus y La primavera de Botticelli durante su doctorado. En ambas imágenes descubrió que había un elemento que se repetía que era el viento pero, más que el viento, era una acción en movimiento que quedaba registrada en el cuadro que implica una temporalidad “la representación de la vida en movimiento” (Warburg, 1929: 3), un antes y un después que está presente en las representaciones de Gutiérrez en el proceso civilizatorio de los cuerpos por medio de la adopción de prácticas corporales del vestir.

Las metodologías para desarrollar el *Atlas contra-archivo* las hemos tomado de Aby Warburg y su Atlas mnemosyne que, a su vez, Didi Huberman indagó para construir la exposición *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Didi-Huberman, 2011) en el museo Reina Sofía. Se puede entender este tipo de atlas como un archivo compulsivo que articula varios conocimientos, los cuales no son guiados ya que el ejercicio que plantea este atlas está pensado en algo que Didi



Huberman comenta como la Voluntad del saber (Didi-Huberman,2011:20), donde cada uno, de manera tranquila, va generando visualidades y *conocimientos*.

A partir de lo anterior, entendemos que el montaje constantemente se está manifestando, encarna el “sentido connotado de la lectura”(Didi-Huberman, 2011:16). Se construye así el montaje como una respuesta al análisis de las representaciones de Gutiérrez, en busca tanto del “mensaje cultural”(Barthes,1970:5) que fue impreso sobre el sentido connotado (Didi-Huberman,2011:16) por el autor, como del mensaje connotado que nosotras leemos hoy en sus representaciones.

Así, el montaje se encuentra en constante construcción, depende de quién lo lea para ser interpretado, por lo cual no necesita un orden específico ni tampoco guiarse bajo un paradigma estético y de saber tradicional. Esta característica nos permite crear un *sistema no sistémico* en el cual varios ejes temáticos expresan nuestras categorías de análisis reunidas en lo que entendemos como el *pathosformeln* de la otrerización (Restrepo, 2020)<sup>4</sup> presente en las representaciones de las prácticas corporales del vestir, consolidando discursos visuales que participan de la colonialidad del ver.

Al hablar de *Pathosformeln* de la otrerización en las prácticas corporales del vestir, estamos retomando las fórmulas del *pathos* o *pathosformeln*, entendiendo estas como gestos fundamentales que se transmiten y se transforman desde la antigüedad hasta hoy permitiéndonos entender la supervivencia de la imagen (imágenes-archivo) de la construcción de la nación en algunas de las visualidades<sup>5</sup> de la cultura visual contemporánea, la forma como el cuerpo es ilustrado, vestido y/o decorado que se visibiliza en la moda contemporánea.

<sup>4</sup> Entendiendo el proceso de otrerización como tecnologías “que operan en el registro del sistema mundo como en el de la formación nacional, apelan a estos procesos de estereotipificación desde los cuales se constituyen unos radicales otros que ameritan ser tutelados y salvados de sí mismos” (Restrepo, 2020: 271).

<sup>5</sup> Cuando hablamos de visualidades de la moda nacional nos estamos refiriendo de manera amplia a la “práctica discursiva que busca dar forma y regular lo real con efectos materiales concretos” (Mirzoeff, :34) y al referirme al régimen visual en este caso específico de la moda nacional me refiero a las visualidades como relación de poder que se encuentra vinculada la otrerización de los cuerpos.

*Imagen “América” de Theodore de Bry (1590) extraída de la página Fine Art Americau. Intervenida por las autoras.*

*Lámina “Indios que habitan en las márgenes del río Tapaje, provincia de Barbaças”. (1853) de Manuel María Paz, extraída de la página de la Biblioteca Nacional. Intervenida por las autoras.*

*Lámina “Taita Joaquín, jefe de los indios salvajes de El Piñal”. (1871) de José María Gutiérrez de Alba, extraída de la página del Banco de la República. Intervenida por las autoras.*

*Lámina “India tama con sabucán”. (1873) de José María Gutiérrez de Alba, extraída de la página del Banco de la República. Intervenida por las autoras.*

*Imagen Eden Collection, Alado (2020), extraída del instagram de la marca. Intervenida por las autoras.*

Esa temporalidad de las imágenes se va a llamar fórmula, la cual implica un gesto expresivo. Así, el pathosformel en nuestro Atlas es el gesto de la otrerización o la supervivencia del gesto expresivo de la otrerización que estamos rastreando desde la Comisión, pasando por Gutiérrez, hasta las imágenes actuales de la moda que se hace presente en las prácticas corporales del vestir.

El atlas de nuestro proyecto está conformado por una variedad de repertorios (concepto usado por Diana Taylor) los cuales se agrupan por ejes temáticos en paneles o secuencias. Las secuencias son pequeñas acciones o actos que Gutiérrez relata, forma de narrar de Gutiérrez detallada y descriptiva, que el Atlas nos permite relacionar con las imágenes de la Comisión y de la moda por medio de una relación de cercanía en la ubicación en estas. Por lo tanto, los pathosformeln de la otrerización son el hilo conductor o lo que genera una relación de cercanía entre las distintas imágenes del atlas, son las formas de representar los cuerpos, las prendas y las prácticas relacionadas con el vestir, es decir, las prácticas corporales del vestir que José María Gutiérrez de Alba representa por medio de láminas y textos, que se repiten en las láminas de la Comisión y en algunas imágenes de la moda nacional, intentando así retomar el método utilizado por Aby Warburg en la elaboración de su Atlas Mnemosyne.

Paralelamente al desarrollo del pathosformel de la otrerización, en el atlas hemos realizado una serie de ejercicios de creación que intentan, por medio de gifs y collages, representar los repertorios narrados por Gutiérrez, expandiendo así la posibilidad del montaje tradicional del atlas puesto que algunas de las prácticas corporales del vestir descritas por Gutiérrez no tienen representaciones visuales o las representaciones existentes no evidencian las prácticas corporales del vestir relatadas en los tomos de *Impresiones de un viaje a América*, realizando así un contra-archivo<sup>6</sup> (Guasch, 2011: 291).

Esas representaciones recogen una serie de acontecimientos históricos que deben ser tejidos críticamente con otros acontecimientos contemporáneos para ser estudiados y cuestionados

---

<sup>6</sup> “se valen del archivo para señalar sus fisuras, sus paradojas. Es cuando hablamos del «contra-archivo» y de cómo los artistas, a través del archivo, entablan narrativas coloniales, tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, y abordan las diferentes relaciones con el poder a través del archivo.” (Guasch, 2011: 291)

como un material de archivo que legitima las desigualdades evidentes en el relato, buscando así identificar cuáles son las formas de la mirada colonial realizadas por José María Gutiérrez de Alba y cómo estas siguen estando presentes en las visualidades contemporáneas de la moda nacional donde están exotizadas la raza, la clase, el territorio, las prácticas del vestir y el género.

Ese proceso de exotización de las representaciones han sido cuestionadas, reinterpretadas o rememoradas por el arte-archivo (Guasch, 2011) que se ha consolidado cómo un paradigma en el arte. Dicho paradigma se vincula con nuestro proyecto por sus métodos y estéticas y, aunque hay diversas tipologías dentro de este y no todas son semejantes a nuestra forma de abordarlo, encontramos una serie de manifestaciones artísticas que, aunque no tienen una relación directa con nuestras categorías de análisis, las consideramos referentes e importantes por la forma en la que abordan el archivo.

De igual forma, al realizar múltiples preguntas al archivo que se consolida en *Impresiones de un viaje a América* y ordenando la información que este nos ofrece, hemos decidido organizar y preguntarle al texto, desde las metodologías visuales propuestas por Rose (2001), prestando especial atención a lo que ella ha nombrado “modalidad social de producción”, que se refiere “al conjunto de relaciones, instituciones y prácticas económicas, sociales y políticas que rodean una imagen y a través de las cuales se ve y se utiliza” (Rose, 2001:17).

Esta modalidad social de producción la hemos articulado con el enfoque que Hall (1997) propone para entender las prácticas de la representación, dando prioridad al análisis que realiza Barthes en *la Retórica de la Imagen* que nos permite decodificar las representaciones de José María Gutiérrez de Alba por medio del análisis de la imagen connotada y la imagen denotada, tanto desde la mirada de Gutiérrez como desde nuestra propia mirada, permitiéndonos realizar múltiples conexiones entre estas, las láminas de la Comisión Corográfica y las imágenes de la moda nacional contemporánea como partícipes de la colonialidad del ver, creando conexiones entre pasado y presente y conexiones entre los procesos de construcción de la nación y los del colonialismo/modernidad.

Como ya se ha señalado, las estrategias metodológicas utilizadas para construir este atlas-

contra-archivo consisten en rastrear las prácticas corporales del vestir utilizadas en los procesos de otrerización presentes en las representaciones de *Impresiones de un viaje a América*. Dentro del *Atlas contra-archivo, Capas que visten la nación* se encuentran las láminas de José María Gutiérrez de Alba en contraste con las láminas de la Comisión Corográfica y las representaciones de la moda nacional actual, poniendo en discusión los relatos de Gutiérrez de Alba con los autores que hemos usado para analizar nuestros ejes temáticos y también nuestro propio análisis.

En conclusión, el Atlas es una intervención creativa por medio de procesos de subversión, reordenación y reinscripción del archivo registrado en *Impresiones de un viaje a América*, consolidando *Atlas contra-archivo, Capas que visten la nación* como un ejercicio de investigación-creación dentro del contexto de lo que la historiadora del arte Anna Maria Guasch (2011) nombra como paradigma de archivo el cual, apoyada en las ideas de Benjamin Buchloh, describe como:

*“una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia estructural una “estética de organización legal-administrativa” (Guasch, 2011: 9)*

De esta manera, Anna Maria Guasch (2011) enmarca el “arte-archivo”(Guasch, 2011) en una serie de procesos repetitivos en los cuales, por medio de categorías de recolección y ordenamiento específicas de la información, los artistas desarrollan procesos de archivación que actúan “como un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro, en lo que se ha denominado el tiempo del “futuro perfecto”(Derrida, 1995:36)” (Guasch, 2011: 10), llamando de forma genérica arte-archivo (Guasch, 2011) a una serie de obras de arte que comparten metodologías, técnicas, formas de componer y disponer que nos remiten al archivo en un contexto más amplio.

Por otra parte, Anna Maria Guasch identifica el contra-archivo (Guasch, 2011) como una

tipología artística enmarcada en el arte-archivo, la cual identificamos más cercana, pero no similar, a nuestra intención de abordar *Impresiones de un viaje a América* puesto que:

*“se valen del archivo para señalar sus fisuras, sus paradojas. Es cuando hablaríamos del «contra-archivo» y de cómo los artistas, a través del archivo, entablan narrativas coloniales, tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, y abordan las diferentes relaciones con el poder a través del archivo.” (Guasch, 2011: 291)*

Guasch, al referirse al contra-archivo se está refiriendo a un grupo de obras que usan técnicas, estéticas y metodologías propias del archivo que, a través de agrupaciones, intervenciones o reinterpretaciones, se consolidan arte-archivo (Guasch, 2011), con posturas críticas frente a una realidad que reactualiza la memoria por medio de un discurso nuevo que los artistas crean de una historia predeterminada, cuyos procesos construyen o reconstruyen archivos “para evidenciar los silencios, qué es lo que no está dicho en la fuente, quienes son los que están obligados a desaparecer de la fuente” (Litus, 2018, 00:06:13).

Por lo tanto, nos identificamos dentro de lo que Guasch (2011) denomina arte-archivo pero, de una manera más concreta, nuestro proyecto podríamos identificarlo como subversión del archivo (Tellos, 2015) puesto que nuestra práctica principal consiste en una intervención política a un archivo existente entendiendo que “el arte no sólo se muestra como una práctica que recurre al archivo sino como intervención dentro de la organización social” (Tellos, 2015: 130):

*“La subversión del archivo implica entonces su destrucción como espacio de administración privilegiado del tiempo histórico, de las cronologías y biografías, de las clasificaciones sociales y culturales, incitando de esta forma la reflexión crítica de los espectadores ” (Tellos, 2015: 140).*

Dicha interrupción en el archivo la realizamos, en parte, visibilizando el repertorio (Taylor,

2014), entendiéndolo como “memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2014: 61).

De esta forma, develar las prácticas corporales del vestir constituidas como saber efímero en tanto práctica corporalizada se constituye en un gesto que interrumpe el archivo “de materiales supuestamente duraderos (textos, documentos, edificios, huesos)”(Taylor, 2015: 60) “al desplazar el enfoque de la escritura a la cultura corporalizada, de lo discursivo a lo performático” (Taylor, 2015: 56) rastreando los repertorios corporales registrados en los textos e ilustraciones de Gutiérrez, privilegiando los elementos performáticos que brindan las representaciones presentes en su escritura e ilustración.

## Antecedentes

Los intereses que hemos nombrado anteriormente, tanto los repertorios, el vestuario, la construcción de la nación, las prácticas corporales del vestir o los textos de *Impresiones de un viaje a América* de José María Gutiérrez de Alba también han sido trabajados y cuestionados por otros autores con diferentes técnicas y enfoques, los cuales quisimos abarcar para comprender cómo se ha analizado este tipo de repertorios en la historia. Comenzaremos con el texto de José María Gutiérrez de Alba:

El libro de *José María Gutiérrez de Alba, Impresiones de un viaje a América, Diario ilustrado de viajes por Colombia*, editado por Villegas Editores y su homólogo virtual que hace parte del archivo del Banco de la República, constituyen un gran marco contextual de Gutiérrez de Alba y su paso por Colombia, recogiendo un recuento histórico de la vida y obra del forastero que habitó Colombia durante 14 años de una forma un tanto celebratoria que queremos cuestionar puesto que su relato, que en ambos documentos lo celebran constantemente como el relato de viaje más extenso de la Colombia del siglo XIX, en ninguna de sus presentaciones se cuestiona ni se evidencia que es un relato de Colombia, realizado por un extranjero, en el que se evidencia un sesgo político que legitima la supremacía de unas formas de ser o pensar sobre otras.

Por lo tanto, dichos documentos recogen una serie de acontecimientos históricos que deben ser tejidos críticamente con otros acontecimientos contemporáneos para ser estudiados y cuestionados como un material de archivo que legitima las desigualdades evidentes en el relato, todo lo contrario al ejercicio crítico realizado por Viviana Palacio en el libro *La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta. El archivo de K.Th. Preuss*, por medio del análisis realizado a las fotografías de los indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta realizadas por Preuss, que datan de los primeros años del siglo XX, como una mirada externa que idealiza al otro, sesgada por las visualidades enmarcadas en las láminas que ilustran los libros de viajes del siglo XIX y en la fotografía etnográfica del siglo XIX.

Palacio cuestiona no sólo las representaciones realizadas por los viajeros del siglo XIX sino la

supuesta veracidad o fidelidad de la fotografía, constituyéndose ambos como representaciones “[que] muestran unas poses tipificadas, poses artificiales que ignoran las corporalidades naturales que son parte de la realidad del carácter y la cultura de los indígenas de la sierra” (Palacio,2015:79). Palacio nos evidencia los vacíos en las representaciones realizadas por Preuss al indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta y nos abre una posibilidad de entender hoy el vestuario de la comunidad “como una propuesta contrahegemónica” (palacio, 2015:119), una invención de la tradición (Eric Hobsbawn) que consolida la idea contemporánea del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta en la contemporaneidad:

*“La invención o reelaboración de un tipo específico de vestido para comunicar una identidad étnica puede ser analizado en el caso de los kogi como un instrumento de oposición frente a la mayoría o la construcción identitaria hegemónica nacional que funciona bajo la homogeneidad que se les impuso anteriormente.” (Palacio, 2015: 120)*

Todo lo contrario a lo propuesto por Palacio ocurre en la *Prisión del vestido* de Aída Martínez, donde esta hace un recorrido del vestuario en Colombia desde el siglo XVI hasta el siglo XX, guiada, nuevamente, por las representaciones de viajeros y cronistas, entre estos incluidos José María Gutiérrez y la Comisión Corográfica. Sin embargo, su análisis está compuesto por subcapítulos donde describe una variedad de sujetos entre los que se encuentran los españoles, negros, militares, religiosos, funcionarios de clase alta, hacendados, entre otros, haciendo referencia a los procesos de clasificación racial y social propios del colonialismo, constituyéndose, así, su análisis en una condensación de diversas fuentes de archivo sin una postura crítica más que la afirmación de que nuestra cultura material constituida en el vestuario responde a procesos de aculturación, realizando afirmaciones como la que compartimos a continuación en la cual se le quita a las comunidades la agencia propia del acto de vestirnos:

*“La multiplicidad de los fundamentos básicos del vestido en Colombia se acrecentó a través de los siglos con las sucesivas influencias de otros pueblos: africanos, chinos, franceses, ingleses, holandeses, cuya presencia*

*directa o a través del comercio influyó sutil pero continuamente nuestra vida material... sumas y mezclas que ahora es difícil individualizar pero es imposible desconocer... el traje incorpora formas, se apropia de técnicas, en él se truecan las funciones y se renuevan los significados; en el procesos de transculturación del vestido sobreviven gestos e intenciones, emergen la necesidad y la utopía. Aún hoy, en las alturas de los Andes algunos grupos indígenas llevan como muestra de resistencia cultural unos atuendos que los identifican: irónicamente, casi todas sus prendas son de procedencia hispánica.” (Martinez, 1995: 12).*

El relato de Martinez recoge las representaciones realizadas por las élites, clasificando los cuerpos en “castas” muy similares a las realizadas durante el siglo XVIII, en las cuales el rol de la mujer en la construcción de nación, que se estaba desarrollando en diversos territorios de las Américas, no ostenta un lugar de privilegio en esa construcción, rol que van a reescribir las investigaciones de la argentina Regina A. Root en su libro *Vestir la nación, Moda y política en la Argentina poscolonial* y Laura Beltran-Rubio en *Mujeres, moda y discursos nacionalistas en la Colombia del siglo XIX*, ambos relatos centrados en el rol de las mujeres en la construcción de nación y la moda como herramienta en el agenciamiento de los cuerpos femeninos.

En esa idea de la construcción y discurso de la nación, un texto que está en relación es *El ensamblaje visual del cuerpo negro: El caso de la comisión corográfica de la Nueva Granada* de Beatriz Rodríguez. Habla sobre cómo las láminas que creó la Comisión lograron convencer a la población de que esos lugares allí descritos eran reales y que sus representaciones mostraban la realidad del país. La crítica va encaminada a que esa creación de acuarelas generó un discurso racial en el cual se busca, por medio de las mismas, diferenciar a la población y generar unos sistemas de dominio a partir de la “diferencia”.

Para la autora, ““El proyecto de hacer visibles «tipos» raciales y regionales revela el hecho de que la representación visual del cuerpo humano y las costumbres sociales es puesta a trabajar para sustentar y naturalizar estrategias de diferenciación poblacional, subordinación y marginación

(Arias Vanegas, 2005:68)”(Rodríguez: 2012). Esto quiere decir que esa supuesta diferencia sería utilizada como un herramienta del gobierno.

Aunque Beatriz Rodríguez se centra primordialmente en este texto sobre la raza que analiza en las láminas de la Comisión Corográfica, si planea una posible discusión sobre lo que queremos investigar. Lo primero es que las láminas buscaron generar una realidad social y cultural de la nación que genera unos estereotipos y la segunda es que esto no ocurre de manera natural ya que la construcción de la nación estaba detrás de esas prácticas de diferenciar y categorizar a la población para lograr dominarla, por lo menos en teoría.

Por otro lado, encontramos el texto *Dibujar la nación. La comisión coreográfica en la Colombia del siglo XIX* de Nancy Appelbaum. Allí la autora realiza un análisis sobre el patrocinio que genera el gobierno colombiano del siglo XIX a la Comisión Corográfica con el objetivo de realizar unos procesos sistémicos de lo que se podía encontrar en las provincias del país.

Igual a como lo describe Beatriz Rodríguez, Nancy Appelbaum asume ese proceso de las láminas como una herramienta que es usada para que las élites puedan crear ese ideal de nación, así como lo explica en la siguiente cita:

*“Los líderes de la Nueva Granada le encargaron la comisión a Codazzi para darle legitimidad a su propia perspectiva elitista y así refractar sus puntos de vista en la “mirada imperial” del forastero, como codazzi” (Appelbaum, 2017: 21).*

Aquí hay unos puntos de encuentro interesantes con nuestra investigación ya que, tanto en el caso de Codazzi como en el de José María Gutiérrez de Alba, son dos extranjeros analizando y plasmando sus representaciones bajo esa “mirada imperial” de la que habla la autora sobre la nación y que eso estaba permitido y avalado por el Gobierno y las élites con el objetivo de delimitar a la población.

En la construcción de nación estuvieron relacionadas las costumbres, las formas de vestir, de manera general las formas de vida que fue acogiendo la población. En el texto *La mujer santafereña en el siglo XIX*, de Patricia Londoño, se habla sobre cómo en ese siglo se generó un proceso de gobiernos inestables a partir de las múltiples guerras civiles que se presentaban en el territorio. Para nosotras, este es un punto de inflexión clave ya que Beatriz Rodríguez y

Nancy Appelbaum también realizan una crítica frente a que las láminas no muestran estos conflictos que se presentaban en ese momento.

También, la población empezó a adoptar unas dinámicas del antiguo continente en cuanto a estética, el objetivo de esto era imitar a los europeos en su vestimenta, sobre todo en Bogotá que es el espacio donde se sitúa el texto de Patricia Londoño. La élite criolla buscaba constantemente tener una unidad a partir del vestuario aunque las dinámicas eran diferentes para el resto de personas que no venían de una “familia acomodada de la ciudad”, como lo explica la autora:

*“Mientras tanto los pobres, los de “ruana”, mantenían un estilo de vida aparte, conservaban en su cultura material elementos más propios, de fuerte influencia indígena. Desgraciadamente, la información sobre ellos es menor. Solo algunas veces despertaron la atención o curiosidad de algún viajero o costumbrista, por su pobreza, su vida primitiva o pintoresca, pero en general eran otros sectores sociales y otros asuntos sobre los cuales escribían los observadores y cronistas” (Londoño, n.f: 5).*

Argumentación que demuestra que el interés en parte de los viajeros que venían a realizar alguna expedición era el de describir y representar las curiosidades de la población en condiciones “primitivas”, como lo indica la autora, que estaban por fuera de esa estética europea y debían usar un traje más “local”, como si éste hiciera parte de la jerarquización de la población.

Ese interés de representar no sólo se ha realizado como un ejercicio de exotización del otro, el hombre ha representado su propia vida desde los inicios de la humanidad y hoy algunas de esas representaciones son “cuestionadas”, reinterpretadas o recordadas por el arte-archivo (Guasch, 2011) que se ha consolidado como un paradigma presente en el arte. Dicho paradigma se vincula con nuestro proyecto por sus métodos y estéticas y, aunque hay diversas tipologías dentro de este y no todas son semejantes a nuestra forma de abordarlo, encontramos una serie de manifestaciones artísticas que, aunque no tienen una relación directa con nuestras categorías de análisis, las consideramos referentes importantes por la forma en la que abordan

el archivo, las cuales compartiremos a continuación.

La exposición *Artist and Empire*, abierta al público del 25 de noviembre del 2015 al 10 de abril del 2016 en la Tate gallery de Londres, aborda los diversos hilos que han construido el entramado que consolida el imperio británico, enfrentándose al pasado colonial a través de una variedad de objetos como mapas, banderas, fotografías y pinturas que permiten al espectador hilar “cómo los artistas británicos y de todo el mundo han respondido a los dramas, tragedias y experiencias del imperio.” (Hutches, 2016)<sup>7</sup> Además, “plantea cuestiones sobre la propiedad, la autoría y el modo en que el valor y los significados de estos diversos objetos han cambiado a lo largo de la historia, y también se pregunta qué significan para nosotros hoy en día.” (Hutches, 2016).

Proceso similar al que queremos realizar en las diversas representaciones que hacen parte de *Impresiones de un viaje a América*, entendiendo que al mirar este “archivo”, casi 150 años después, necesariamente debe verse con otros ojos y vincularse con una variedad de realidades paralelas que en dicho momento quizás José María Gutiérrez de Alba no encontró pertinentes o relevantes, desligándonos del poder ideológico de sus representaciones las cuales interpelan nuestra propia necesidad de trabajar desde él. Es quizás en ese punto en que esta exposición se conecta con nuestro trabajo puesto que:

*“la exposición revela cómo la imagen abiertamente ideológica puede ser valorada, no sólo por su capacidad de hablar de su propia complicidad, sino por la presencia de rastros de historias y perspectivas que a primera vista parece excluir” (Hutches, 2016: 3)<sup>8</sup>*

Son las voces de todos los que José María Gutiérrez de Alba no nombra pero que hacen parte de sus narrativas, lo que hace que sus representaciones sean tan valiosas para nosotras puesto que revelan esos “otros” que fueron excluidos, que también son visibilizados en la instalación de *The file Room*, del artista Antoni Muntadas, inaugurada por primera vez en el Chicago

---

<sup>7</sup> Traducción realizada por las autoras.

<sup>8</sup> Traducción realizada por las autoras.

Cultural Center, (del 21 de mayo al 4 de septiembre de 1994).

*The file Room* fue detonada cuando:

*“El artista catalán fue contratado en 1989 por la cadena Televisión Española (TVE) para realizar un documental sobre su propia obra. En vez de ello, Muntadas recolectó materiales audiovisuales de la historia de la dictadura franquista archivados en el canal estatal. Luego de dos años de trabajo en los archivos de TVE, el artista concluye su trabajo, que es remunerado pero sin ser transmitido finalmente por el canal. Es después de esta experiencia, con el material obtenido entonces y otros recolectados más tarde, que Muntadas concibe *The File Room*: una instalación de siete computadores rodeados por 138 ficheros de metal negro y con un software hipertexto que conecta vídeo, audio e información textual, unidos a una memoria de archivo de datos central. De esa manera, desde cada uno de los computadores, los espectadores tenían acceso a cientos de casos de información censurada a lo largo de la historia, pero además, en un computador ubicado al centro de la habitación, los propios espectadores podían ingresar en la base de datos nueva información sobre casos de censura, aumentando de esa manera la contra-información que el proyecto exhibía” (Tello, 2015 : 140).*

El proceso de apropiación de archivo realizado por Muntadas evidencia una práctica política y una intervención de la realidad, entendiendo su propia obra como el resultado de los procesos que ha atravesado su país, enmarcados en esta ocasión dentro de la dictadura franquista, además de abrir un espacio de diálogo con otros que han visto cómo existen procesos de censura naturalizados hasta hoy. La estrategia usada por Muntadas se convierte en un referente importante como metodología para visibilizar las otras historias ocultas en los archivos.

**¿Quién es José María Gutiérrez de Alba?**

## ¿Cuál es su relación con Colombia?

## ¿Desde dónde da sentido a sus representaciones?

José María Gutiérrez de Alba, el viajero, dramaturgo, escritor, político, periodista y primer cronista español en los Estados Unidos de Colombia que intentaría subsanar la lejanía que teníamos con España después de los procesos de independencia, por medio de su viaje y las relaciones que tejería como diplomático, con su rol de promotor de la literatura española en el país, puesto que, antes de venir a las Américas, ya gozaba de un reconocimiento como dramaturgo y escritor en los países de habla hispana en ambos lados del océano.

Es así como, en 1889, constituido el gobierno de Prim en España, a José María Gutiérrez de Alba se le asigna la tarea de venir a los Estados Unidos de Colombia con una misión confidencial de restablecer las relaciones por medio de “tratados comerciales y de propiedad literaria”(Gutiérrez de Alba, tomo 1: 5) con las antiguas colonias.

Dicha decisión fue motivada por una carta que escribió José María Gutiérrez de Alba al Ministro de Estado Manuel Silvela indicando que había que mejorar los vínculos de fraternidad con los que España consideraba eran sus hijos. Una preocupación constante de España por recuperar la participación y contacto con las ex colonias americanas que sentía había perdido después de los procesos de independencia y que ahora los ingleses y franceses habían adquirido, representados en tratados comerciales que generaban beneficios económicos y geopolíticos de los cuales España no se estaba beneficiando.

El gobierno español aprueba el proyecto de este viaje y, el 6 de enero de 1870, Gutiérrez de Alba toma el primer tren rumbo a la travesía que debía realizar para llegar a Colombia. A su llegada, 22 de abril de 1870, a Santa Marta, encontró varias dinámicas relevantes del país, que estaba en un federalismo radical, llamado Estados Unidos de Colombia con el cual se buscaba mejorar la economía, con creación de bancos y el auge del comercio exterior, la movilidad,



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

con el ferrocarril, y la educación, con escuelas normales, en el territorio.

Para José María Gutiérrez de Alba este federalismo podría:

*“Predisponer a los Estados para una independencia absoluta en lo futuro. Ya por la diversidad de los intereses, ya por las diferencias de carácter, ya por los abusos del poder central, se divisan con frecuencia los gérmenes de una futura disolución, consecuencia por una parte del deseo natural de conseguir una autonomía absoluta, máxime cuando la capital de la Unión, por su posición geográfica y por la dificultad y escasez de vías de comunicación, es una cabeza artificial colocada sobre un cuerpo de miembros heterogéneos.”*  
(Gutiérrez de Alba, tomo XIII: 158-159).

Cuerpo de miembros heterogéneos que tanto él como las élites criollo-mestizas (Migniolo,2007:82) querían homogeneizar por medio de la lengua, la religión, el vestuario, entre otros, puesto que esas diferencias dividían el Estado federado entre “civilizados” y “salvajes” los cuales estaban clasificados, entre muchas otras prácticas, por el vestuario “hispanizado”, el salvaje y una variedad de matices intermedios que evidenciaban la heterogeneidad a la que temían las élites, las cuales habían estado enmarcadas dentro de una idea de mestizaje, “Igualdad relativa, porque a los signos diferenciadores del poder hispánico los reemplazaron otros que, como las ideas, provenían de Inglaterra y de Francia. En la Práctica, y como lo describen repetidamente los viajeros europeos, la indumentaria de las gentes de la nueva República estaba condicionada por prejuicios raciales y diferencias sociales.” (Martinez, 1995 :131) que acompañaría la construcción del Estado federado.

La implementación de este sistema se generó de manera gradual y permitió la circulación de billetes. Estos avances en el país generaron la idea de la “transición” a la modernización por medio de políticas encaminadas hacia el progreso, donde se buscaba copiar la estética y las dinámicas de las ciudades europeas bajo el ideal de ser “menos salvajes” y “más civilizados”.

Para Gutiérrez de Alba, el federalismo no era tan palpable porque, en primera instancia, veía con temor que se pudiera desarrollar una autonomía absoluta y el centro del poder no tuviera manejo sobre los otros territorios, lo cual pasaría más adelante con Panamá. Adicional a esto, no veía el mismo desarrollo en ciertas zonas como los Llanos Orientales o la Amazonía y donde no se encontraban las dinámicas de progreso y civilización que buscaba la elite criolla, aunque esto sí sería palpable en Bogotá donde Gutiérrez establecería su residencia durante varios años.

En ese momento, Bogotá, a la cual llegó Gutiérrez de Alba el 18 de Mayo de 1870, era el centro del poder del Estado Federal, lugar donde haría parte de espacios de privilegio, se relacionaría con las élites letradas, terratenientes y algunos de los principales participantes de la Comisión Corográfica, de la cual tuvo conocimiento a los pocos días de su llegada, por medio del bibliotecario nacional José María Quijano quien compartió con él las 151 acuarelas que se habían desarrollado dentro de los materiales elaborados en el marco del proyecto político de la Comisión Corográfica.

Así, las representaciones de Colombia y de sus habitantes, construidas en el marco de la Comisión, serían el principal referente para sus expediciones a los estados federales más alejados como el Caquetá, en donde realizaría la descripción de la lámina de la cual partió nuestro interés por indagar el vestido como una herramienta de clasificación y diferenciación de los cuerpos.

Dicha diferenciación y clasificación de los cuerpos nos recuerda el sistema taxonómico desarrollado por la Comisión Corográfica y las láminas que acompañan los relatos de viajes, muy populares en los periódicos europeos de finales del siglo XIX, en los cuales hay unas poblaciones y “tipos” de personas que se crean o se estereotipan para que encajen en la idea de la nación que, en su momento, las elites criollas y el Estado como tal querían forjar en el territorio . Formas de representar que en mayor o menor medida influenciaron la obra de Gutierrez y que se hacen presentes en las láminas *Tipos Colombianos* donde representa las diversas tipologías de colombianos por medio de diferenciación de raza, género, clase, ubicación territorial y vestuario, copiando incluso, en algunas ocasiones, las láminas de la Comisión

Corográfica como representación de lo que él estaba viendo en los asentamientos urbanos donde se encontraban las poblaciones “civilizadas” y “en los bosques primitivos habitados por “salvajes”.

Aun así, hay un hecho relevante dentro de las láminas creadas por viajeros europeos que luego eran publicadas en periódicos y revistas y es que las ilustraciones normalmente eran hechas:

*“en Europa por ilustradores y grabadores profesionales que generalmente nunca habían visitado las tierras ni conocido los grupos que representaban. Siendo el fin de estas publicaciones, apelar a la imaginación del público europeo, no es de sorprender que en la representación del otro, se recurría más a la fantasía que a la realidad de los individuos o pueblos” (Palacio, 2015 :43).*

Esta situación es algo distinta en el caso de José María Gutiérrez de Alba porque él, aunque toma láminas ya realizadas por la Comisión Corográfica, también crea otras en el momento de la expedición y, a su vez, va generando el relato de cada una. Sigue siendo la mirada de un extranjero representando al otro y su territorio pero, a diferencia de la cita anterior, él sí está visitando el territorio y a partir de eso crea los imaginarios que se evidencian en el relato de *Impresiones de un viaje a América*, en el cual se evidencia un continuo contraste entre lo “salvaje” y lo “civilizado” que nos acompañará, como hilo conductor, en la clasificación de los cuerpos en dicho relato.<sup>9</sup>

Se hace evidente que para él es necesario realizar un tránsito de lo “salvaje” a lo “civilizado”, como en este apartado del tomo IX:

---

<sup>9</sup> Cuando hablamos de civilizado y salvaje, apelamos a la idea de Santiago Castro Gomez cuando dice que “el problema del “otro” debe ser teóricamente abordado desde la perspectiva del proceso de producción material y simbólica en el que se vieron involucradas las sociedades occidentales” (Castro, 2000: 89). Esos símbolos que se crean son los que terminan definiendo las características de los “civilizados” y “salvajes”, básicamente porque uno existe por la construcción del otro, esos imaginarios materiales constituyen la idea del otro y, en este caso, como José María Gutiérrez de Alba retrata ese “otro” y los clasifica a partir de la diferencia.

*“Por la tarde empecé a dibujar un grupo de dos indios de la tribu de los Tamas, procedentes de las orillas del Caguán, que el sr. Cuéllar tenía a su servicio; estos indios eran hijo y padre, y usaban aún el foro y muceta, traje ordinario de los naturales antes de adoptar la cusma”. (Gutiérrez de Alba, Tomo IX: 242)*

Cuando dice “aún” refiriéndose al uso del fono y la muceta como “traje ordinario de los naturales antes de adoptar la cusma” está evidenciando que esta última se debe adoptar como iniciación en el proceso civilizatorio de los cuerpos por medio del vestido. Como lo podemos ver en otros relatos de Gutiérrez, el pudor es equiparable con cubrir el cuerpo y vestir prendas te acerca a la “civilización”.

Así, las prácticas corporales del vestir se instauraron en los cuerpos de manera desigual puesto que la cultura dominante, encabezada por las élites criollo-mestizas (Migniolo, 2007:82), representaba las prácticas corporales del vestir “adecuadas” y las de las otras comunidades las prácticas corporales del vestir “inadecuadas”. Por lo tanto, las prácticas corporales del vestir de las comunidades “civilizadas” se superpusieron a las de las demás comunidades (sin ocultar totalmente las prácticas propias) aunque, en menor medida, el hombre “civilizado” también adquirió prácticas corporales del vestir de los “salvajes”.

Por esta razón, se pretende develar las prácticas corporales del vestir en las comunidades que no hacían parte de la cultura dominante y que fueran sustituidas por otras prácticas. “Bourdieu (1977: 94) ha señalado que los grupos sociales que “pretenden producir un hombre nuevo” a través de un proceso de “desculturización” y “recultivación” dan mucha importancia a la redefinición de hábitos corporales aparentemente insignificantes”. (Comaroff & Comaroff, 1992: 70)<sup>10</sup>, hábitos corporales que en el relato de Gutiérrez acercaban a los sujetos a un estado de “civilización” o “salvajismo”:

Un ejemplo de ello es la siguiente cita:

---

<sup>10</sup> Esta cita es una traducción, realizada por las autoras, del texto: *Ethnography and the historical imagination* de John and Jean Comaroff.

*El P. [padre] Abis, que, por haber vivido mucho tiempo entre los salvajes, se ha familiarizado ya con la mayor parte de sus costumbres, caminaba descalzo como los peones, con el pantalón remangado hasta más arriba de la rodilla, sin dársele un ardite por los arroyos y los barrizales.” (Gutiérrez, 1873, tomo IX)*

Dicho relato evidencia cómo las subjetividades se construyen, son procesos constantes en los que las prácticas corporales del vestir son fundamentales en la “redefinición de hábitos corporales” (Bourdieu, 1977). A partir de esto, analizamos las prácticas corporales del vestir dominante, como una metodología de adoctrinamiento de los cuerpos en relación con los procesos de otrerización que han surgido alrededor de la invención del Estado-nación y las fisuras que representaban procesos contrahegemónicos, presentes en algunas prácticas corporales del vestido que han quedado relegadas a un segundo plano en el relato de Gutiérrez.

Es importante aclarar que no analizamos el vestuario como un ente aislado sino que este va alineado a las prácticas corporales.

El vestuario es uno de los ejes relevantes de nuestra investigación porque nos permite entender que la composición de este no es simplemente algo estético sino que también está relacionado con las construcciones de identidad y los procesos históricos. Es “un ensamblaje de modificaciones corporales y suplementos del cuerpo exhibidos por una persona en la presentación de sí mismo” (Eicher & Roach-Higgins, 1992: 1) o, incluso, en la ausencia del cuerpo puesto que el vestido es un ente en el que se han inscrito la raza, el género, las jerarquías, los oficios, la clase, la cultura de los pueblos, quedando incluso en este las prácticas corporales de quien se viste como pequeñas cicatrices traducidas en inscripciones, apliques y desgastes.

Como lo explica Andrea Saltzman, en el texto de *El cuerpo diseñado: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*:

*“las mujeres y los hombres de todos los tiempos y geografías han sabido valerse de la indumentaria como medio de adaptación al entorno natural y sociocultural, y con ello fueron estableciendo, simultáneamente, un código estético-utilitario de múltiples lecturas: un sistema de valores permutables en términos de operaciones simples y complejas sobre la imagen del cuerpo vestido. En palabras de Balzac, por medio de los atavíos (lo que incluye también los adornos, el peinado y el aspecto personal), se presentan en sociedad las “claves jeroglíficas” que habrán de revelar, entre muchos otros factores, la identidad, la posición social, el carácter, la profesión, el ánimo o la situación coyuntural de los individuos” (Saltzman, 2007: 6).*

Esto nos lleva a entender que el vestuario está en constante transformación, es un ente vivo que es atravesado por los procesos políticos, económicos y sociales del territorio que ayudan a forjar la estructura de la sociedad y que, en la mitad del siglo XIX en Colombia, también ayudaron a la construcción de la nación.

También se constituye como una herramienta-medio que produce significados, resistencias, desigualdades, es un ente “vivo” en constante cambio en relación o alineado a las técnicas (prácticas) corporales, entendiendo estas como el uso del cuerpo de manera tradicional a disposición de las dinámicas de la sociedad. Para Marcel Mauss, “la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (1936: 337). El acto de caminar, nadar o vestirnos se constituye en una técnica corporal.

Desde esta perspectiva, el vestido y los rituales se constituyen como prácticas corporales, entendiendo este como un lenguaje simbólico que es usado por el individuo y la sociedad que habita como un elemento diferenciador que nos permite identificarnos o no en un contexto local o global. Por lo tanto, prendas, accesorios y pintura corporal son uno de los medios por los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad:

*“El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el*

*cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable” (Entwistle, 2002: 12).*

Es decir, en algunas ocasiones el vestuario “sustituye” al cuerpo y evidencia las lógicas de diferenciación de raza, clase y género que en nuestro caso se instauraron en el imaginario local por medio de lo que Gutiérrez denominó *Tipos colombianos* (Gutiérrez 1871-1884). “Tipos” que comprenden la clasificación de los habitantes del país en un complejo sistema taxonómico que se encuentra relacionado con las prácticas corporales del vestir y las tipologías de prendas descritas en los diferentes tomos de *Impresiones de un viaje a América*, constituyéndose en un alfabeto simbólico que, entrelazado con los relatos, se utilizará como elemento para evidenciar el proceso de otrerización realizado por Gutierrez en sus representaciones.

Es importante aclarar que en el Atlas contra-archivo aparecen imágenes del sistema moda actual en las cuales se representan algunas de las prácticas que para Gutiérrez de Alba eran consideradas “salvajes”, que es la razón por la cual son relevantes para nuestro trabajo, más que su relación con el sistema moda, es decir, no estamos interesadas en el sistema moda por su producción material, distribución, promoción, formas de consumo ni, en palabras de Joanne Entwistle, “ las acciones de las personas al actuar sobre sus cuerpos cuando se “visten””(2002: 6), lo que nos interesa es cómo ese sistema moda ha representado unas prácticas corporales del vestir que reproducen prácticas otrerizantes presentes en las representaciones de Gutiérrez.

Así, el afán por el cambio y la constante búsqueda de la diferencia de signos distintivos de la moda se alejan de nuestro interés para centrarse en las prácticas corporales del vestir, las cuales no pasan de moda, no están regidas por tendencias ni una supuesta actualidad que la moda promete. Las imágenes de la moda nacional que hacen parte de nuestro Atlas contra-archivo se deben a la supervivencia de algunas de las prácticas corporales del vestir identificadas por nosotras en *Impresiones de un viaje a América* debido a que, en las últimas décadas, el sistema de la moda nacional ha retomado algunas de las prácticas del vestir tradicionales de las comunidades indígenas y afrodescendientes, basándose para ello en las acuarelas de la Comisión y en algunas de las representaciones que se hicieron en la mitad del siglo XIX, entre



Fuente. Imagen extraída de Instagram de la cuenta Alado, colección Alado no season 2021.

otras fuentes, para construir su propio discurso como moda latinoamericana o moda nacional.

Ese proceso de otrerización parte de la concepción colonial de querer estereotipar el entorno, las comunidades, las formas de vida y, dentro de esos procesos, se encuentra inscrito el vestuario que hace parte de un sistema taxonómico o como lo llama Balzac “claves jeroglíficas” donde el vestuario toma la relevancia y define o expone la clase, el género, la raza y una construcción de identidad.

Entendemos este proceso de otrerización como tecnologías “que operan en el registro del sistema mundo como en el de la formación nacional, apelan a estos procesos de estereotipificación desde los cuales se constituyen unos radicales otros que ameritan ser tutelados y salvados de sí mismos” (Restrepo,2020:271). Esto lo vemos visible en los relatos de José María Gutiérrez de Alba ya que se crean unos estereotipos donde, por medio del vestuario, se identifica quién es más “primitivo o salvaje” y quien es “civilizado” y cómo se empiezan a codificar esos *Tipos de colombianos*.

Esa idea, que viene en nuestros procesos desde el colonialismo, evidencia cómo se busca jerarquizar a una población, cómo algunos, dependiendo de cuántas capas de ropa traigan consigo, pueden ser más civilizados que otros, como lo explica Eduardo Restrepo en el texto “sujeto de la nación y otrerización”:

*“El colonialismo produce seres ontológicamente inadecuados, individuos y poblaciones dispensables y marcadas que requieren del tutelaje colonial para ser redimidos de sí mismos: los condenados de la tierra. Violencia, despojo y desprecio son el crisol de la jerarquización racializada que emerge con la dominación colonial. La diferencia racial como un juego de inferioridad o superioridad inscrita en la supuesta naturaleza de los cuerpos” (Restrepo, 2020: 277).*

Esa jerarquización racializada toma fuerza en Colombia con el discurso del mestizaje ya que es

la oportunidad que la élite criolla ve para generar una unidad en el país a partir de esa mezcla de “razas” con la cual se lograría encarnar el ideal de construcción de nación. Entendiendo esa “Nación” como una construcción “por la vía de homogeneización cultural, de la creación de una comunidad que debe compartir ciertos rasgos (lengua, tradiciones, raza, etc.) que los distinga como un grupo particular frente a otros. La nación es pensada, entonces, como una “comunidad imaginada” de iguales” (Castro-Gómez & Restrepo, 2008: 21). La nación nace, en parte, con el objetivo de civilizar la población y así poder desarrollar un control de la misma.

Cuando José María Gutiérrez de Alba llega a Colombia, ese es el proyecto político que tenía el país, que por medio del mestizaje se lograría construir la nación a partir de una única historia. Estas dinámicas generaron otrerización en los procesos de “inventar la nación” (Restrepo, 1999 :38) que se habían iniciado de manera incipiente en los procesos de independencia de las naciones hispanoamericanas “como proyecto político de las élites criollo-mestizas” (Migniolo,2007:82).

Es así como *Atlas contra-archivo, Capas que visten la nación* es un proyecto que se consolida como una intervención o subversión del archivo, entendiendo este “no [como] el lugar donde está el pasado, sino que es el lugar donde ya está constituido lo que de alguna manera va a ser el pasado” (Litus, 2018, 00:06:46 ). Por lo tanto, desde el momento en el que se construyen los tomos de *Impresiones de un viaje a América*, el relato que estos debían contar y el lugar que debían tener las comunidades “salvajes” ya estaba determinado por el lugar que ostentaba el relator<sup>11</sup>.

Igualmente, cuando decidimos embarcarnos en esta investigación, nos dimos cuenta de cómo este tema nos interpelaba con dudas y luchas que vivíamos personalmente. Empezamos a analizar que, por medio del vestuario, nos sentíamos limitadas. En otras palabras, que lo que conocemos por raza, género, fisonomía, territorio, clase social, etc., se constituía como parámetros que indican cómo debían vestirse y cómo debían comportarse los cuerpos. Así, la cultura de las apariencias (Castiglione,1528) se instaura aún en nuestros modales y comportamientos

<sup>11</sup> El relator es un extranjero, relacionado con los criollos y españoles residentes en Colombia, letrado y portador de lo que él consideraba era una cierta verdad que ostentaba al venir de Europa, que venía de un proceso de la ilustración y de revoluciones industriales en los cuales se hablaba de civilización, ciencia y “cultura”.

corporales, ya sea como prácticas de urbanidad y buenos modales o moralidad, definiéndonos dentro de una categoría de sujeto en nuestros propios contextos.

Empezamos a ver que las limitaciones que sentíamos estaban alimentadas, en parte, por los imaginarios de la moda local que repetía los procesos de clasificación de los cuerpos vestidos desde las visualidades dominantes (ver: Colección Alado no season 2021, Edén collection, Moda Viva de Artesanías de Colombia, Johanna Ortiz Grace resort 2021, Religare Salvaje 2021.) heredadas de las representaciones de la construcción de la Nación provenientes de Europa y del colonialismo interno presente tanto en las representaciones de José María Gutiérrez de Alba como en otras tantas representaciones de la Colombia del siglo XIX que, al día de hoy, siguen presentes en el imaginario colectivo, atendiendo así lo que se nos daba como propio de esa cultura material pero, también, lo que sentíamos como ajeno. Buscamos entender cómo nos vemos reflejadas en ese pasado en el cual se usó el vestuario como una herramienta representativa de unos cruces culturales que generan un encasillamiento, visible tanto en nosotras como en otros.

Evidenciamos una mezcla cultural, política e histórica, reflejada en las prácticas corporales del vestuario que se presentaron en la mitad del siglo XIX en Colombia, representadas en el texto *Impresiones de un viaje a América*. A partir de esto, nos ubicamos en este proceso de la historia que Olga Restrepo (1999) ha denominado la “invención de la nación” para cuestionar las categorías de sujeto con las cuales nos hemos visto encasilladas, buscando reescribir lo que se nos ha dado como historia, que constantemente nos “define” entre raza, clase, territorio, forma de actuar y de vestir, en otras palabras, esas claves jeroglíficas que constantemente hemos sentido que nos limitan.

El querer intervenir esa historia escrita y visual, develando lo que no está dicho o que se intentó desaparecer de esta, nos lleva a entender esa vocación política de los Estudios Culturales de romper o intervenir los hechos vistos más allá que como realidades dadas para poder transformar o reinventar esa historia que constantemente nos interpela, que nos delimita a una categoría en específico y con la cual buscamos redefinirnos como nación. Por esta razón,

nuestra intervención de los relatos y láminas está enfocada a realizar una acción política con la que buscamos romper e intervenir los hechos históricos con el objetivo de transformar o reinventar esa historia que nos interpela y delimita a unas categorías “preestablecidas” donde, por medio del vestuario, se crea un lenguaje visual en disputa que representa y comunica “estereotipos”.

### Entrando a las tipologías de Gutiérrez de Alba

Dichos estereotipos reconstruidos por Gutiérrez fueron consolidados en el penúltimo tomo de *Impresiones de un viaje a América*. Este tomo, el número XII, está conformado por una serie de índices en los cuales resaltó, a manera de listas con unas pequeñas reseñas y láminas “ilustrativas”, temas de su interés durante el viaje, como lo deja explícito en el título otorgado a dicho tomo *Maravillas y curiosidades de Colombia*. Dentro de esas maravillas podemos encontrar *nevados o neveras, puentes naturales y artificiales, arte e industria de los indígenas*, entre otros.

32

Sin embargo, lo que más llamó nuestra atención, por estar nuestro interés enmarcado en las prácticas corporales del vestir, es el fragmento titulado *Tipos colombianos, copiados del natural*<sup>12</sup>, el cual está compuesto por un pequeño texto en el que Gutiérrez describe a grandes rasgos los *Tipos colombianos* y lo que él describe como diecisiete láminas son diecisiete grupos de láminas, a los que llama *Tipos colombianos*, compuestos por veinticinco láminas, cuatro de ellas de su autoría, diecisiete copiadas por él de las láminas de la Comisión Corográfica, algunas de estas copiadas en su totalidad otras parcialmente (lo cual es muy particular y a lo que regresaremos más adelante), dos realizadas por Ramón Torres Méndez en el contexto de la Litografía de Martínez y Hermano, una realizada por Henry Price y una restante realizada

<sup>12</sup> Cabe aclarar que la palabra “natural” nos genera interrogantes. ¿Cuando él dice “copiados del natural” a qué se refiere?, ¿será un sustrato de verdad en las láminas?. ¿Qué implica lo natural? Quizás entendiendo lo natural como ese origen de las láminas que en gran parte provienen de la Comisión Corográfica pero, al mismo tiempo, ¿cómo se representa lo natural en las láminas y acuarelas? Si lo natural aquí ya implica la representación que otros construyeron a esos “otros”, es decir lo natural está en las representaciones de la Comisión Corográfica y no es necesario ponerla en duda ni cuestionarlo, esas láminas realizadas treinta años antes de su viaje por Estados Unidos de Colombia ya contenía la verdad sobre los “tipos” de humanos que habitaban ese territorio. ¿tiene alguna relación? (lo natural implica una copia) “Modelo real que el artista reproduce en su obra. Copiar del natural las ropas. Pintar un paisaje del natural.” RAE.



Fuente. Lámina extraída de la página de la Biblioteca Nacional en su colección *Acuarelas Colombia Siglo XIX*, Comisión Corográfica.

por Manuel María Paz. Tanto Henry como Manuel hicieron parte de la Comisión Corográfica y algunas de las láminas copiadas por Gutiérrez de la Comisión Corográfica son de su autoría, pero estas dos láminas nombradas dentro de los “Tipos Colombianos” no hacen parte de las láminas de la Comisión Corográfica.

Tal como se explicó anteriormente, la mayoría de las láminas que componen *Tipos Colombianos, copiados del natural* corresponden a copias que José María Gutiérrez de Alba realizó de las láminas de la Comisión, esto nos lleva a pensar que fueron estas láminas las que generaron los patrones para mirar, clasificar y representar la población colombiana durante los viajes consignados en estos tomos puesto que muchas de las láminas que componen los once tomos, que aún se conservan, comparten elementos compositivos con las clasificadas por Gutiérrez como *Tipos colombianos* y comparten elementos compositivos con la mayoría de láminas de *Tipos Colombianos copiados del natural*, en las cuales se representan unos cuerpos como objetos de estudio sin un contexto determinado, alejados por completo de sus prácticas y cultura.

Por lo tanto, es difícil leer su realidad por medio de dichas representaciones aunque, en el caso de Gutiérrez, los relatos permiten entender las imágenes porque, incluso, algunas de las copias realizadas por Gutiérrez son copias parciales de las láminas de la Comisión y así Gutiérrez borra de manera consciente los contextos a los que los cuerpos retratados pertenecen puesto que sólo copia los cuerpos, su indumentaria y los elementos necesarios para que la pose que tiene el cuerpo no parezca que levita, (un árbol en el que está recostado un personaje, una banca, etc.). Esto hace que la mirada del espectador esté puesta en la fisonomía de los cuerpos y la indumentaria que los viste, ambos elementos fundamentales para las jerarquías sociales enmarcadas a grandes rasgos en el relato de Gutiérrez entre “salvajes” y “civilizados”.

Esas diferenciaciones entre unos cuerpos salvajes y otros civilizados se hacen muy evidentes en las decisiones tomadas por Gutiérrez al retratar los cuerpos o elegir retratos ya realizados puesto que es posible ver que él descartó unos cuerpos, los cuales quizás no era necesario representarlos en sus relatos por ser los “normales: blancos, mestizos-criollos”, “notables”.



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo XII.

Estas personas en sus relatos son nombradas con sus respectivos nombres, posición social y profesión pero no son descritas ni sus maneras, ni sus cuerpos o sus prácticas corporales del vestir, estrategia que reserva a los cuerpos representados en las láminas de tipos colombianos quienes, en contraposición, no siempre tendrán descripción de sus nombres y posición social por el autor y, en algunos casos, este sólo señalará su raza y labores puesto que, en muchos de los casos, él no tiene una relación cercana con ellos que le permita realizar descripciones más íntimas de los retratados.

En las láminas, que podemos encontrar en los once tomos, que se encuentran clasificadas por Gutiérrez dentro de *Tipos colombianos* o *Tipos y costumbres de Colombia* se representan, en su gran mayoría, personas “exóticas” o diferentes a él, donde se ve que esa diferencia es importante y necesita ser registrada puesto que en estos retrata cuerpos, prácticas corporales del vestir y otro tipo de prácticas que representan el “folclore” de los territorios o eso que los hace tan diferentes a la “civilización”.

Sin embargo, hay algunas personas notables representadas por Gutiérrez como el Padre Albis, porque estaba vestido como los salvajes; su escribiente, porque estaba llevado por un carguero, “una bestia humana”; el inglés notable, jefe de los trabajadores del tomo X retratado por Gutiérrez por “sus formas rudas y musculatura vigorosa”; y su autorretrato pero ninguna de estas láminas que tiene representaciones de hombres notables aparte de las que hacen parte del Tomo XII, que explicaremos a continuación, están nombradas por Gutiérrez dentro de la categoría de *Tipos colombianos* o *Tipos y costumbres de Colombia*, quizás porque no lo sean o porque, desde el Tomo IX, Gutiérrez prescindió del uso de dichas categorías, incluso para láminas de gentes diferentes a él como indígenas, negros o campesinos.

Las láminas que no están en el tomo XII y que se encuentran nombradas como *Tipos colombianos* son sólo tres y hacen parte del tomo V. Estas son láminas cuya composición es como la de las nombradas previamente, sin contexto. Recordemos que de los tomos IV, III y II no se tiene registro. Pero, en el mismo tomo V existen otras dos láminas tituladas *Tipos y costumbres de Colombia* que tienen la particularidad de que en ellas no se representa sólo el

sujeto sino sus práctica y contexto, permitiéndonos ver un poco más de lo que Gutiérrez entendía como la cultura de las personas representadas.

Del tomo V en adelante no vemos ninguna otra imagen titulada como *Tipos colombianos*. Las otras láminas que encontramos en los tomos VI, VII y VIII están nombradas como *Tipos y costumbres de Colombia* y, al igual que las que hacen parte del tomo V, representan no sólo los cuerpos y las indumentarias sino las prácticas y sus contextos. Sin embargo, en los tomos IX y X vemos varias láminas que comparten los códigos de representación utilizados por Gutiérrez para representar los *Tipos colombianos* y los *Tipos y costumbres de Colombia* pero ya no las nombra así, sólo pone la raza de las personas retratadas, su oficio, el lugar, la fecha y, en algunas ocasiones, sus nombres.

A continuación realizamos un análisis detallado de los *Tipos colombianos* que fueron seleccionados por José María Gutiérrez de Alba dentro de lo que él nombró *Maravillas y curiosidades de Colombia* y que hemos tomado como referente para leer algunas de sus representaciones enmarcadas en lo que nosotras llamamos prácticas corporales del vestir.

## Tipos colombianos: “Más un territorio de descalzos que de civilizados”

Gutiérrez de Alba inicia la explicación de *Tipos colombianos* con las siguientes palabras: “La serie de tipos colombianos [...] es un complemento de los tipos presentados ya en el transcurso de la obra y que no ha habido ocasión de exhibir oportunamente” (TOMO XII). Una producción jerárquica de los “tipos” de poblaciones que existían en el país.

En el transcurso de este proceso, la corporalidad, el vestuario, la raza, su labor, etc., son los lineamientos que José María Gutiérrez de Alba utilizó para generar este encasillamiento. Entre menos “civilizado” ya no solo es el “hombre” o el humano” es el “indio” o el campesino que embrutecidamente se embriaga y que es holgazán o idiota. También están los que están haciendo su transición esos “indios” como los denomina el autor que están en el tránsito entre la civilización y la barbarie.

Los *Tipos colombianos* cuentan con una numeración, cada lámina pertenece a un grupo numérico. A continuación, vamos a describir y a analizar qué características y componentes tiene cada clasificación:

*Fuente. Las láminas presentadas en la tabla hacen parte del Tomo XII (Maravillas y curiosidades de Colombia) de la sección de Tipos colombianos, de José María Gutierrez de Alba.*

<b>Campesinos</b>	<b>Vendedores</b>	<b>Mendiga</b>	<b>Cachaco</b>
<b>Indios</b>	<b>Negros</b>	<b>Aguadores</b>	<b>Peones</b>
<b>Lavadores</b>			

Campeños

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

Lavadores

**#1 Campeños,  
vendedores y  
mendigos**



Fuente. Lámina  
Muchacho  
Campeño - La  
Mesa,  
Cundinamarca.



Fuente. Lámina  
Muchacho idiota  
vendedor de pasto -  
La Mesa.



Fuente. Lámina  
Mamá Andrea  
mendiga - Soacha.

**#2 Lindas  
labradoras  
campesinas y  
cachacos en el  
campo**



Fuente. Lámina  
campesina de  
Pamplona - Estado  
de Santander.



Fuente. Lámina  
Cachaco (elegante)  
en traje de campo de  
Tundama - Boyacá.

Campesinos

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

Lavadores

#3 indios de  
tierras frías



Fuente. Lámina  
Indios de la cercanía  
de pasto

#4 India  
vendedora de  
pasto



Fuente. Lámina  
India vendedora de  
pasto.

Campeños

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

Lavadores

**#5 Campesinos  
antioqueños**



Fuente. Lámina  
Campesinos de  
Rionegro en  
Antioquia.

**#7 cigarrera y  
vendedor de  
tabaco**



Fuente. Cigarrera y  
muchacho vendedor  
de tabacos.

Campesinos

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

Lavadores

**#8 Lavandera de Nóvita**



Fuente. lámina lavanderas de Nóvita, Chocó.

**#9 Aguador, Pareja elegante e indio de Mocoa**



Fuente. Lámina Aguador de Ambalema.



Fuente. Lámina pareja elegante de paseo, Nóvita.



Fuente. Lámina Indio de Mocoa.

Campeños

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

Lavadores

**#10 Aguadores del  
Cauca**



Fuente. Lámina aguadores del Cauca.

**#11 Tejedores y  
vendedores de  
sombreros**



Fuente. Lámina tejedores y vendedores de sombreros de jipijapa. Varias poblaciones de Santander.

Campesinos

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

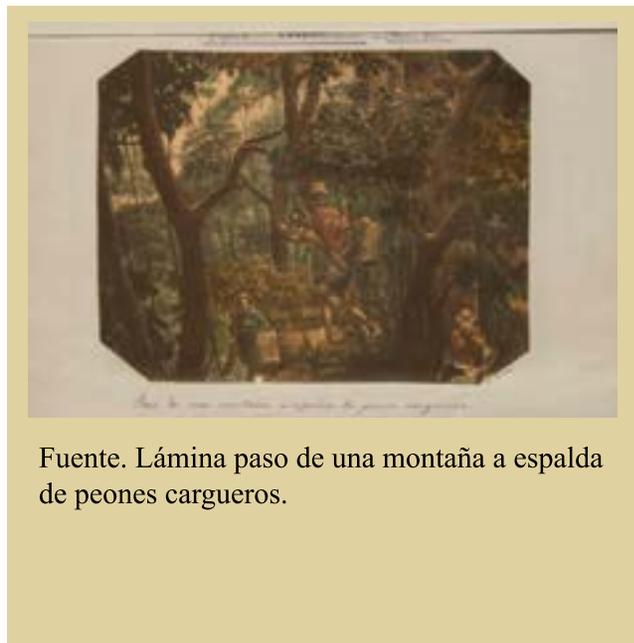
Lavadores

#12 Peón  
carguero de las  
tierras frías



Fuente. Lámina  
peón carguero de las  
tierras frías  
conduciendo una  
viajera por el  
páramo.

#13 paso de una  
montaña de  
peones  
cargueros



Fuente. Lámina paso de una montaña a espalda  
de peones cargueros.

Campesinos

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

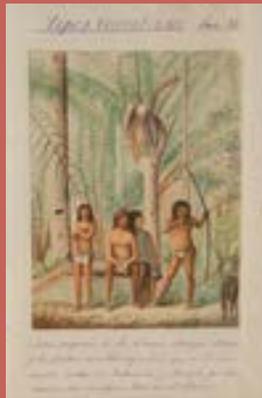
Lavadores

**#14 Indios  
Macaguajes**



Fuente. Lámina  
indios macaguajes,  
Caquetá.

**#15 Indios  
arqueros de los  
llanos**



Fuente. Lámina  
indios arqueros de  
los Llanos.

Campesinos

Vendedores

Mendiga

Cachaco

Indios

Negros

Aguadores

Peones

Lavadores

**#16 Lavadores de oro barbacons**



Fuente. Lámina lavadores de oro en Barbacoas.

**#17 Lavadoras de oro en el río Guadalupe**



Fuente. Lámina lavadoras de oro Río Guadalupe.

### **#1 Campesinos, vendedores y mendigos**

Como se puede observar en las tres láminas, Mamá Andrea de Soacha, Muchacho idiota – vendedor de pasto y Muchacho campesino de La Mesa, no todos comparten el mismo espacio geográfico. Aún así, tienen unas características a analizar: lo primero que se puede observar es que se encuentran ubicados en un lugar terroso aunque el fondo es plano y no da a entender donde se encuentran, lo segundo es que son de estatura mediana o pequeña, los tres traen sombreros similares a los de paja, su corporalidad denota una expresión de tristeza o cansancio ya que se encuentran cabizbajos y ninguno sonríe o mira de manera directa a quien los dibuja, su vestuario se ve desgastado y sucio y a dos se les ve descalzos y sus pies también son pequeños.

En este proceso de exotización que se presenta en los territorios de Colombia, no hay una descripción previa de por qué se le llama idiota al muchacho vendedor de pasto, al parecer es el calificativo que le da el autor y que no considera necesario explicar. La visión del Gutierrez de Alba está centrada en lo “salvaje” y lo “civilizado”, ninguno de los que representa en estas láminas puede tener zapatos, incluso ser más alto o con ropa menos rota, es la representación y diferenciación de las clases populares de algunas zonas del país.

### **#2 Lindas labradoras campesinas y cachacos en el campo**

En esta clasificación se encuentra una campesina labradora de Pamplona y un cachaco (elegante) en traje de campo en Boyacá. Tal como en la anterior clasificación, no comparten territorio. Aún así, podemos observar que el fondo de ambos está alineado a la naturaleza, su postura está de perfil y parecen estar posando a quien los dibuja, los dos tienen sombreros que son diferentes y, aún así, se ven más sofisticados que los de la clasificación anterior ya que el material, estructura y color de sus sombreros son diferentes a los anteriores de paja o de jipijapa, el diseño de su vestuario y accesorios se ve dibujado con más detalle igual que los collares que la labradora tiene en su cuello y la marcación de la figura del cuerpo es más marcada. Gutiérrez de Alba nos dice que la lámina de la mujer es una “linda labradora pamplonesa” y que el cachaco tiene “esbelta y simpática figura [que] se revela a través de su traje campesino” (Tomo XII).

La estructura de estas láminas está mejor elaborada que la de las anteriores, más diseño en el fondo y en los vestuarios de estos tipos de colombianos. Sorprende que dentro de estas clasificaciones, aunque existe la representación de cachaco de clase alta, con figura esbelta y buen porte como lo denomina el autor, nunca se hace una representación del cachaco en la ciudad. Al parecer todo ocurre en la ruralidad como si *Tipos colombianos* estuviera más diseñado para retratar la diferencia, pero no del país sino del autor español frente a los colombianos.

### **#3 Indios de tierras frías**

En esta lámina encontramos tres “indios” de las cercanías de Pasto Cauca. En este caso, al ser la única lámina que encontramos de esta clasificación #3, las personas allí dibujadas sí pertenecen al mismo territorio. A partir del análisis de la lámina podemos identificar que el fondo se ve terroso aunque es un fondo plano, la mirada se ve perdida y al parecer no están viendo a quien los dibuja, comparten el mismo diseño de sombrero y los colores son similares en el vestuario, (naranja, azul, blanco y rojo), y los tres aparecen descalzos.

Esta clasificación revela algo que ya hemos observado en láminas anteriores, los indios, campesinos, mendigos e idiotas no utilizan zapatos, según el autor. Se empieza a identificar que los zapatos hacen parte de un bien de lujo que solo pueden tener unos pocos en la clasificación.

### **#4 Indias vendedoras**

Esta es la única lámina de esta clasificación y esta mujer es la representación de las “indias” vendedoras de pasto de La Mesa. Podemos observar un fondo más elaborado, ella parece estar dentro de una gran casa o caminando por una calle, al fondo se visibilizan una casa con unos caballos. La mujer carga gran cantidad de pasto en su espalda. Su vestimenta se conforma de un sombrero similar a los de paja pero debajo de este tiene un gran manto negro En su pecho lleva lo que al parecer es un bebé, lo va cargando con sus brazos y luce descalza. Su rostro es muy poco visible.

José María Gutiérrez de Alba nos dice que es una “india vendedora de pasto agobiada por la

carga, pero sin soltar para nada su hijo” (TOMO XII). La representación de esta lámina es muy relevante: tenemos un fondo elaborado y un discurso del autor que destaca la fortaleza de la mujer por tener una agobiada carga y aun así no soltar a su hijo que está en brazos. Cabe resaltar que tanto el discurso como la representación está guiada bajo el ojo del autor, aun así, es una lámina en la que, a diferencia de las otras, el retrato de su rostro es difuso e igualmente, como característica de un “indio” según el autor, va descalza.

### **#5 Campesinos antioqueños**

En esta clasificación encontramos a los campesinos antioqueños de Rionegro. El fondo es al parecer un lugar montañoso. Ambos tienen sombreros similares y ruana, están mirando de frente a quien los está dibujando. Uno de ellos está descalzo, tiene un pie más ancho que el otro y, al mismo tiempo, carga un gran palo en la mano. El otro parece tener zapatos. Gutiérrez de Alba nos dice que son “los campesinos antioqueños, cuya fisonomía revela su sencillez de costumbres y la bondad de su carácter” (TOMO XII). La definición de Gutiérrez también nos da a entender que la fisonomía o estructura del cuerpo y facciones de los campesinos representa su carácter y personalidad haciéndolos sencillos y bondadosos.

*(A continuación no hay clasificación #6 porque en la recolección de datos, no se encontraron láminas que estuvieran clasificadas con este número).*

### **#7 Cigarrera y vendedor de tabaco**

En esta clasificación encontramos a la mujer que realiza los tabacos y el joven que los vende en Palmira. En el fondo se puede observar una casa junto a una palmera y una cerca. La mujer y el joven se encuentran dentro de lo que parece una casa. La mujer se encuentra sentada en el piso enrollando los tabacos sobre una mesa pequeña de la altura de sus rodillas, y el joven, de estatura mediana y descalzo, se encuentra de pie con una vasija en la mano. Gutiérrez de Alba nos comenta que es “la cigarrera del Cauca, obrera incansable, que a veces sostiene con su labor toda una familia” (TOMO XII). Este aspecto que nos comenta el autor nos permite entender qué *Tipos colombianos* también está clasificando a los habitantes del país desde su

labor y ello destaca el aspecto más importante que Gutierrez de Alba ve en cada persona que retrata en cada lámina.

### **#8 y #9 Negros**

En estas clasificaciones el autor utiliza la misma cita para referirse a los “negros” de Nóvita. La clasificación #8 se llama lavanderas de Nóvita y la clasificación #9 se llama pareja elegante en paseo en Nóvita. Ambas láminas comparten el mismo espacio geográfico. En la (#8), el fondo parece ser un pequeño caserío, la mujer y la niña cargan una gran tina en su cabeza y debajo de esta tienen una gran manta, también tienen una falda que les llega un poco más abajo de la rodilla, la mujer tiene un gran camión sin mangas mientras la niña luce desnuda en la parte de su pecho, ambas están descalzas y tienen pies pequeños.

En la clasificación (#9) tiene un fondo plano aunque se alcanza a ver el pasto. La mujer luce un gran sombrero con una gran ala de medio lado, tiene un collar con una cruz y un vestido sin mangas blanco y con pico en V, lleva una manta colgada en un brazo y en su mano lleva un machete. El hombre tiene el mismo collar con la cruz pero sólo tiene una tela en forma de pantaloncillo que tapa su entrepierna. Ambos se encuentran descalzos. Gutierrez de Alba nos dice que “los negros semisalvajes de Nóvita, [son] imitadores como el mono de los movimientos y actitudes de la gente culta” (TOMO XII).

El proceso de otrerización trae consigo la burla. El autor nombra la lámina como “pareja elegante de paseo” pero la descripción los refiere como imitadores del mono en sus movimientos con actitudes de gente culta al mismo tiempo. El autor toma la decisión en esta lámina de contraponer lo civilizado y la barbarie, donde la pareja tiene sus vestidos y collares pero se encuentran descalzos, la insignia máxima del “salvajismo” de los *Tipos colombianos*.

### **#9 y #10 Aguadores**

El autor utiliza la misma cita para estas láminas, una hace parte de la clasificación #9 con el nombre de Aguador de Ambalema -Tolima y la otra es la clasificación 10 y se llama Aguadores del Cauca. En la lámina de *Tipos colombianos* #9, que además es una copia de la lámina de la

Comisión Corográfica, el aguador tiene un fondo plano aunque se observan unas montañas bajas y el pasto y monta un burro que tiene en su lomo dos carrieles. Su rostro no es muy claro, no se logra identificar si tiene alguna expresión o gestualidad. Su vestuario está conformado por un sombrero, una camisa blanca y un pantalón también en color blanco por arriba del tobillo y está descalzo.

En la lámina #10, el fondo parece un pueblo y se alcanzan a ver unos árboles. El hombre está montado en un caballo que tiene en los costados tubos de bambú. Su vestuario se conforma de una gran boina en su cabeza, una ruana, una camisa blanca y pantalón azul que tapa toda su pierna y (4) también se encuentra descalzo. La mujer que lo acompaña tiene una gran vasija en su cabeza y debajo de esta un manto azul. Su vestuario se conforma de una blusa cuello bandeja con mangas tres cuartos de color blanca y una falda color salmon que llega hasta su tobillo. Igual que el hombre la mujer va descalza. Para el autor “el aguador de Ambalema y el caucano que, sin apearse de su cabalgadura, llena en el río los canutos de bambú que le sirven de receptáculo” (TOMO XII)

### **#9 Indio de Mocoa**

Esta lámina tiene un fondo plano, al parecer hay un poco de tierra. El hombre tiene el cabello liso y casi hasta los hombros. Su vestuario se conforma de un vestido color azul que está por encima de la rodilla. En una mano tiene un gran palo negro cuya punta de forma triangular es roja y en la otra mano tiene un loro. e. Se encuentra descalzo. Para el autor es “el indio de Mocoa, tránsito entre la civilización y la barbarie” (TOMO XII).

### **#11 Tejedores y vendedores de sombreros**

En esta clasificación de Tipos colombianos se encuentran los tejedores y vendedores de sombreros de jipijapa de varias poblaciones de Santander, cuatro mujeres y dos hombres. Las mujeres usan una falda larga similar de color azul oscura, dos de ellas tienen un tipo de chal blanco y las otras dos uno rojo. Los hombres tienen pantalón azul, uno tiene camisa blanca y el otro una ruana gris con líneas rojas. Todos, hombres y mujeres, usan un sombrero similar aunque uno de ellos tiene varios sobre su cabeza. No a todos se les ven los pies pero, a los

que sí,, se les ven unas alpargatas blancas. Para el autor ellos son “los graciosos tipos de los sombrereros de Santander, alegres, vivos y decidores [sic]” (TOMO XII).

Los vendedores de sombreros de Santander atienden a dinámicas relevantes que el autor trata de visibilizar. Según observamos en la lámina, aunque su trabajo se realiza en la calle, calzan alpargatas, puede que el parecer más “civilizados” les ayude a obtener mejores ventas de sus sombreros.

### **#12 y #13 Peones Cargueros**

En la lámina #12 el fondo es plano, sólo se ve un poco de pasto. Hay un hombre que tiene una pañoleta en la cabeza y un sombrero en la mano, una camisa blanca, una ruana azul de rayas, un pantalón de rayas que tiene otro encima de color café claro que llega por encima de los tobillos y unas chanclas. En un tronco de madera sostiene una canasta grande con una persona adentro que tiene una manta lila.

En la lámina #13 el fondo es la selva. Tres hombres van cargando a otras personas en sus espaldas en unas sillas de madera que van sujetadas a su cuerpo. El hombre más visible no lleva camiseta, lleva un pantalón corto, está descalzo y en su espalda carga a un hombre con sombrero, con una camisa naranja, un pantalón café claro y zapatos.

Gutiérrez de Alba nos dice que son “peones cargueros de las tierras frías y de las calurosas [sic] e intrincadas montañas, que, convertidos en bestias de carga, cruzan, con un ser humano o un fardo enorme sobre las costillas, ya los helados y desiertos páramos, ya las intrincadas selvas donde el más ágil cuadrúpedo no puede caminar por los grandes obstáculos, como enormes árboles caídos y profundos atascaderos.” (TOMO XII). Cabe aclarar que estas son las únicas láminas que llevan por nombre, dentro del tomo XII, *Tipos y costumbres de Colombia*.

Estas dos láminas son muy diferentes entre sí aunque ambas representan la misma labor y también son las dos una copia al natural de Ramón Torres, pintor colombiano del siglo XIX. n

la lámina #12, el hombre tiene chanclas, tiene camisa y ruana, unos pantalones y una protección de los mismos, similar a lo que usan los vaqueros, como la representación de un peón carguero. Por el contrario, la #13 muestra un peón descalzo y sin camisa que, para “tapar” su cuerpo, sólo tiene una pantaloneta mientras las personas que carga están vestidas de pies a cabeza. Esta comparación es importante porque en el mismo momento se están haciendo representaciones distintas de los peones cargueros de Colombia cruzando montañas o terrenos igualmente fríos, uno tiene varias capas en su vestuario mientras que el otro viste con menos ropa.

#### **#14 Indios Macaguajes**

En esta lámina se encuentran un hombre, una mujer y un bebe. El fondo parece ser un bosque o una selva. El vestuario del hombre es un vestido largo, con collares y bambú colgando del cuello y otro en la mano. Tiene un manto corto que recubre su cabeza y en la otra mano tiene un palo negro muy grande con una punta triangular color rojo. El vestuario de la mujer es similar al del hombre solo que no tiene ningún bastón ni palo de bambú en la mano, en la cabeza tiene un lazo que sostiene un canasto y allí lleva un bebe. Tanto el hombre como la mujer tienen los pies descalzos.

El autor nos habla de “los indios macaguajes a quienes la plaga de mosquitos obliga a cubrir su desnudez” (TOMO XII). Según la transición, la clasificación de los indios en *tipos colombianos* son personas que van con poca ropa. La explicación del autor del por qué ellos llevan ese vestuario está relacionada a los “mosquitos” del territorio, no a que estos de manera natural tomen la decisión de vestirse así.

#### **#15 Indios arqueros de los llanos**

En esta lámina el fondo parece ser la selva. Hay cuatros personas, tres de ellas tienen algo que se supone es un taparrabo y otra tiene un vestido sin mangas. Uno de ellos tiene un cuchillo grande y el otro está apuntando con un arco y una flecha y todos están descalzos. Gutiérrez de Alba nos habla de “el indio arquero de los Llanos de San Martín y Casanare que de diez veces toca nueve en el blanco con su aguda flecha” (TOMO XII).

### # 16 y #17 Lavadores de oro

En la lámina #16 el fondo tiene un gran río o lago y una parte de la selva. Hay dos hombres en una canoa, dos personas con dos platos grandes al parecer limpiando el oro del río y una mujer de pie con un bebe en la espalda, estas tres personas aparecen con los pies descalzos.

En la lámina #17 el paisaje es muy similar al anterior pero aquí todas las personas están dentro del río, tienen el mismo vestuario, una falda azul oscura y una blusa blanca, algunas tienen una tela sobre la cabeza o un sombrero y tienen un gran plato en la mano. Lo que dice el autor es que esas personas son “los lavadores de oro de las tierras cálidas, que trabajan uno o dos días al mes, para apoderarse de algunas pajillas, pepitas o arenas de metal precioso, y consagran lo demás del tiempo a la embriaguez embrutecedora y a la holganza absoluta” (TOMO XII).

Para José María Gutiérrez de Alba *Tipos colombianos* se convierte en una herramienta para clasificar a los habitantes de Colombia. A partir de esa clasificación, entre indios salvajes y algunos queriendo ser civilizados, entre campesinos amables y otros idiotas, entre lavadores holgazanes y borrachos, peones cargueros como mulas, negros imitadores de los movimientos del mono o lavanderas y mendiga había un factor común o una característica en específico y era el estar descalzos. El autor nos pinta esta idea como la insignia de lo “salvaje”, estar vestido está en relación con ser civilizado o querer serlo y la desnudez está más hacia ser salvaje.

A partir de este análisis, entendemos que la representación del discurso de las construcciones visuales y del lenguaje corporal presente en *tipos colombianos* ayudó a alimentar un estereotipo cultural donde repetir una idea del otro, cuantas veces sea necesario, permite crear un lenguaje y una mirada universal. “El indio patirrajao” que nos mostró Gutiérrez se convirtió en frase descalificativa durante los siglos XIX, XX y XXI e incluso en este momento cuando se está leyendo este texto. La representación de la otrerización lleva consigo acallamientos, burlas, exotizaciones presentes en los estereotipos observados en *Tipos colombianos*.

Para José María Gutiérrez de Alba los *Tipos colombianos* se convirtieron en una herramienta

para clasificar a los habitantes de Colombia pero no fue la única. Las prácticas corporales del vestir presentes en las representaciones de Gutiérrez no están solo en los *Tipos colombianos* y en *Tipos y costumbres de Colombia*, estas se encuentran diseminadas a través de los 11 tomos de *Impresiones de un viaje a América*, incluso en relatos en los cuales él no está describiendo las prácticas del vestir. Es posible identificarlas puesto que algunos elementos y prácticas que pasan desapercibidos para un espectador desprevenido empiezan a ser descritos de manera detallada en el día a día de sus viajes, tanto como partícipes de la otrerización como de los procesos contrahegemónicos que se inscribieron en las prácticas corporales del vestir.

Es, quizás, mucho más notoria la otrerización, la cual se hace presente por medio de una especie de sistema de capas que se construyen entre lo que él consideraba estar vestido-civilizado o desnudes-salvaje, lo que se podría narrar de forma superficial poniendo como ejemplo una cebolla. En el centro de la cebolla se va a encontrar el cuerpo con pintura corporal, que va a ser el cuerpo más salvaje o en estado de barbarie, la segunda capa es el cuerpo con sus genitales cubiertos por algunas piezas que Gutiérrez considera poco ortodoxas como el fono<sup>13</sup>, muceta<sup>14</sup>, guayuco, taparrabo o el cocare<sup>15</sup>, que en muchas ocasiones siguen estando acompañados por la pintura corporal.

La tercera capa, que Gutiérrez considera el primer paso de un cuerpo salvaje hacia la civilización, consiste en el uso de la cusma<sup>16</sup>, una prenda que tiene variaciones según el territorio y que, hablando en los términos de Gutiérrez, podría considerarse que sus variaciones podrían ser en algunos casos más salvajes, como la Furquina<sup>17</sup>. Esta es una especie de cusma pero realizada

13 **Fono:** “Especie de faja de un palmo de ancho aproximadamente, formada de cortezas de árbol, por lo común de majagua, con que los indios salvajes se ajustan la cintura, ni más ni menos lo que las damas civilizadas hacen con el corsé, y en cuya parte anterior llevan pendiente una especie de borla, formada de filamentos de la misma corteza, que les cubre hasta la mitad del muslo. Es el único vestido usado por los hombres en algunas de estas tribus bárbaras mientras que las mujeres van completamente desnudas.” (TOMO XIII, 168).

14 **“El fono, peculiar de los hombres, es una faja como de un palmo de ancho, formada de la corteza de un árbol conocido con el mismo nombre, que llevan rodeada a la cintura y de la cual pende por delante una especie de fleco pintado de rojo y formado de las fibras del mismo árbol, a lo que dan el nombre de muceta, y que apenas alcanza a cubrirles hasta la mitad del muslo”.** (TOMO IX: 78 -79).

15 **Cocare:** “Concha de una almeja de río con que las indias salvajes casadas cubren sus partes pudendas, llevándola pendiente de la cintura con una cuerdecita delgada. Así se distinguen de las solteras, que van completamente desnudas.” (TOMO XIII, 85).

16 **Cusma:** “Especie de camiseta o túnica sin mangas, hecha de un pedazo de lienzo ordinario, que usan algunas tribus indígenas como primer paso hacia el estado de civilización”. (TOMO XIII, 108).

17 **Furquina:** “Los indios componían, entre todos, el número de diez y seis, contando las mujeres y los niños; su desnudez era completa, si se exceptúa el pequeño guayuco o taparrabo de los hombres y el furquiná o saco

en corteza de árbol que además deja al descubierto uno de los senos.

La siguiente capa consiste en una variedad de prendas que podríamos reducir a camisas, pantalones, faldas, blusas, alpargatas y una variedad de ruanas y ponchos realizados en bases textiles de producción nacional en su mayoría que Gutiérrez describe cómo baratas y de mala calidad. Por último está el vestido civilizado al cual, como se explica anteriormente, Gutiérrez no le presta mayor atención puesto que las prácticas corporales del vestir de los habitantes “notables” o “civilizados” de Colombia no las considera exóticas puesto que en su mayoría visten con prendas de fabricación europea o con tipologías de prenda que cumplen con los cánones estéticos de la civilización y sus bases textiles son realizadas en el antiguo continente. Sin embargo, algunos todavía tienen sus pies desnudos pero la mayoría se encuentran calzados con zapatos y botas que los alejan de la barbarie.

Para describir más a fondo las prácticas corporales del vestir de cada una de las capas que hemos nombrado, hemos rastreado algunos elementos recurrentes en escenas, narradas por Gutiérrez, de diferentes prácticas corporales del vestir, las cuales se analizan por ejes temáticos como la pintura corporal, las bases textiles, la desnudez, la cisma o el cocare.

Así, por medio de conexiones entre las representaciones de Gutiérrez y las realizadas por la Comisión Corográfica y demás referentes que utilizó para su relato, buscamos develar cual es el sentido que adquirieron las prácticas corporales del vestir en la construcción de la nación de la Colombia de la segunda mitad del siglo XIX, las cuales dan cuenta de una cultura visual que responde a la colonialidad del ver y quizás a una colonialidad del vestir, develando un entramado de referencias que, incluso, es previo a la Comisión y en el cual no vamos a profundizar aunque estaba relacionado con lo que Barriandos denominó la colonialidad del ver y las construcciones del buen y el mal salvaje, imágenes que perviven hoy en algunas imágenes de la moda, otterizando los cuerpos desde la raza, el género e intentando repetir los cánones estéticos europeos presentes tanto en el relato de Gutiérrez como en los que fueron sus referencias y que, a su vez, son referencias de la cultura visual actual.

## Capas de la cebolla

### ¿Estás descalzo? Salvaje

¿Qué cuenta un cuerpo descalzo en el siglo XIX en Colombia? ¿Qué diferencia un cuerpo con sus pies descalzos a uno calzado? ¿Cuáles son las prácticas corporales del vestir de un cuerpo descalzo y qué las hace diferentes a las de unos pies vestidos?

*“DESCALZOS: Denomínase de este modo a las personas de la clase proletaria, que generalmente andan con los pies desnudos, o a lo más usan rara vez de alpargatas.”* (Gutiérrez, 1871, Tomo XIII: 124)

Al leer las representaciones de José María Gutiérrez de Alba, tanto las láminas como sus relatos, hemos identificado que, al igual que en el acto de vestir algunas prendas, en la práctica corporal de usar calzado existe un proceso de aculturación del cuerpo que tiene como fin último hacerlo un cuerpo civilizado. Así, al vestir algún tipo de elemento que “proteja” los pies se es un hombre civilizado, sin olvidar que esta es la última parte del cuerpo en “vestirse” en el proceso civilizatorio, lo que la hace quizás el elemento menos percibido.

Por lo tanto, a los pies “salvajes” Gutiérrez les ha dado gran importancia. Incluso en algunos relatos se les otorgan características especiales que los pies civilizados no poseen, como ser más hábiles para habitar los terrenos con la **geografía accidentada**. Sin embargo, estas capacidades para moverse más fácilmente por los terrenos propios de las periferias de la Colombia del siglo XIX, donde no existían carreteras sino en los centros urbanos y la mayoría de los trayectos eran trochas que debían ser atravesadas en **mulas** o a pie, puesto que los caballos no eran capaces de atravesarlas, no logran eclipsar la etiqueta de “barbarie” puesta a estos cuerpos.

Al contrario, sus habilidades los acercaba según los imaginarios propios de la colonia a lo animal, a lo antinatural. Es posible ver en múltiples pinturas de castas<sup>18</sup>, (que ayudaron a

<sup>18</sup> “Como ha señalado Magali M. Carrera (1998), la pintura de castas parece subrayar las diferenciaciones en el ordenamiento social colonial a través de un discurso (visual/verbal) racial, haciendo así visible la jerarquía de

*“Mucho trabajo me había costado llegar hasta allí, por encontrarme otra vez con los pies llagados; pero la necesidad de seguir adelante y de dar ejemplo a los que conmigo iban, me obligaron a seguir con resignación y en silencio por aquellas trochas, formadas tan solo para hombres acostumbrados a caminar descalzos y desnudos.”* (Gutiérrez, 1871, Tomo IX: 175).

*“En el caso del término “mulato”, recordemos que es definido en Covarrubias como “el que es hijo de negra, y de hombre blanco, o al revés; y por ser mezcla extraordinaria la compararon a la naturaleza del mulo” (1611, f. 117 v.). La definición de “mulato” asemeja al hijo de negro y blanco con un animal híbrido, el mulo, que se define como “animal conocido bastardo engendrado de cavallo y asna, o asno, y yegua, por ser tercera especie, ni engendra el mulo, ni concibe la mula, sino es en raros casos, y prodigiosos” (1611, f. 117 v.).”* (catelli, 2012: 167)

construir el imaginario cultural criollo), a los mulatos como seres híbridos, nombrados así por el mulo o la mula, animal “bastardo” con el cual son comparados algunos de los cargueros que recorren descalzos las trochas con hombres calzados, “civilizados”, a sus espaldas.

Así, sin importar la casta-raza a la que se pertenezca, en las representaciones de Gutiérrez, la ausencia de calzado te acerca a las mulas como lo veremos a continuación, representaciones que, al igual que las láminas, nos ayudan a entender las visualidades decimonónicas:

*“tanto el uno como el otro reúnen las cualidades necesarias para ser hombres útiles en esta clase de expediciones, penosas en sumo grado, y para las cuales se necesitan juventud y fuerza, agilidad y vigor, y más que todo costumbre de caminar a pie, atravesando unas veces el frío páramo, y otras los abrasadores terrenos, donde el sol tropical lanza sus rayos como otros tantos dardos de fuego. “ (Gutiérrez, 1871, Tomo V: 2)*

Este fragmento del tomo V corresponde a la excursión a los llanos de San Martín, realizada entre el 2 de enero y el 6 de marzo de 1871 por Gutiérrez y un grupo de aproximadamente de 12 personas, entre las que se encuentran personajes notables como el Dr. Romualdo Cuervo o los Jóvenes Sáenza y Michelsen, sus cargueros y sus criados Liberato y Gabriel.

Liberato y Gabriel, como lo describe Gutiérrez, poseen la “importante costumbre de caminar a pie”, lo que, en algunos casos, no implica caminar descalzo puesto que los de a pie también eran las personas que no contaban con caballos para desplazarse.(Gutiérrez, 1871, Tomo V: 2). Dicha descripción corresponde a la primera vez que en *Impresiones de un Viaje a América* se nombra la *práctica corporal del vestir* de estar descalzo, quizás sea porque no tenemos acceso a los Tomos II, III y IV, de los cuales no hay registro, o porque es la primera vez que

los cuerpos en los distintos espacios de la colonia, sociales, culturales, políticos. De este modo, puede decirse que este género también representa los diversos planos en los que se desenvuelven las agencias criollas y, en la medida en que el pensamiento de castas es el que ordena el espacio y las relaciones coloniales, que dichas agencias son en buena parte organizadas por la idea americana de casta.” (Catelli, 2012: 148)

*Fuente. Los fragmentos de las láminas presentadas en el “collage” hacen parte de los Tomos de “impresiones de un viaje a América”, de José María Gutiérrez de Alba.*

Gutiérrez se embarcaba en una excursión a “un territorio casi inexplorado, donde la Naturaleza ha derramado a manos llenas sus más preciosos dones, donde el hombre civilizado no se ha atrevido sino muy rara vez a penetrar hasta ahora, y donde existen aún tribus indígenas en su estado primitivo” (Gutiérrez, 1871, Tomo V: 2).

No es posible saber si Gutiérrez había hablado de la costumbre de caminar a pie previamente, pero lo que es importante es cómo habla de esta práctica en la introducción del tomo V, indicándonos que hay unos cuerpos que poseen características especiales que los cuerpos “civilizados” no poseen, lo cual repite en el tomo VII, incluso sintiendo cierta superioridad de los “salvajes-descalzos” sobre los cuerpos civilizados. Sin embargo, esta conciencia de que existen diferentes prácticas corporales del vestir y que algunas de ellas son más apropiadas para los contextos de Colombia no lo hace cuestionarse la clasificación de inferioridad que se le ha dado a dichos cuerpos y sus prácticas desde los tiempos de la colonia.

*“La cortadura vertical por donde debíamos descender, nos ofrecía, como único punto practicable, un ángulo formado al azar por los derrumbes, a cuyo pie se levantaba un guarumo joven donde apenas podíamos apoyarnos, mientras colocábamos los pies en las hendiduras de la roca. El apoyo que el árbol ofrecía, tanto por ser joven como por lo frágil y quebradizo de su madera, era tan débil y efímero, que no podíamos fiarnos en él de modo alguno, sino en un caso muy apurado. Lo más fácil hubiera sido descolgarse por medio de una cuerda atada a la cintura; pero el amor propio y la vanidad, sin embargo de ser malos consejeros, influyen tanto en nuestras determinaciones, que por no manifestar temor alguno ni debilidad física, al ver bajar los peones con la facilidad que ofrece el **pie descalzo** y la costumbre de este género de ejercicio, nosotros **no quisimos ser menos, y descendimos apoyándonos como ellos** en los arbustos y en las escabrosidades de la roca, con grave riesgo de nuestra vida.”*(Gutiérrez, 1871, Tomo VII: 195)

Por el contrario, a pesar de reconocer esas capacidades propias de los cuerpos descalzos, en muchas ocasiones asocia la falta de calzado con una supuesta falta de conocimiento, ausencia de desarrollo y salvajismo, como lo veremos a continuación:

*“Nos alojamos en la casa del Alcalde, y, gracias al profesor de instrucción primaria, tuvimos quien nos diera de comer en un modesto ranchito, donde hicimos nuestra cena, rodeados de una caterva de muchachos, que nos miraban con gran curiosidad, y cuyos nombres no pudieron menos de llamar mi atención, **porque allí, más que en otras partes, se observa la manía de evocar los gloriosos recuerdos de Grecia y Roma, queriéndolos conservar, sin duda como parodia, en seres humildes, que forman un ridículo contraste con aquellos varones eminentes. Entre los muchachuelos descalzos y casi desnudos abundaban los Césares, los Epaminondas, los Temístocles, los Alcibíades; y, cosa rara; aunque hubiera sido más natural, a ninguno de ellos se habían atrevido a imponer el nombre de Bruto.**”*(Gutiérrez, 1871, Tomo VI: 33-34)

Aquí nuevamente Gutiérrez, como lo hace en varios apartados de *“Impresiones de un Viaje a América”*, nos recuerda el refrán popular “aunque la mona se vista de seda mona se queda”. En esta ocasión lo hace desde la práctica de nombrar, resaltando que no importa si sus nombres vienen de la mitología Griega y sus “eminentes varones”, sus prácticas corporales del vestir, que carecen de vestido y calzado, los acercan más a Bruto quizá por el origen de la palabra que viene de Brutus, palabra que asociaban los romanos con animales lentos, irracionales y testarudos, a los cuales el Padre Albis, del cual hablaremos a continuación, había adquirido sus prácticas en un proceso contrahegemónico.

*“El buen clérigo había adoptado su traje de gala para esta primera visita: llevaba su ruana y pantalón negro, un sombrero de nacuma de alas muy anchas sobre un gorro oscuro, y por lo demás en pechos de camisa y enteramente descalzo. El Padre Albis, de 55 a 60 años de edad, de mediana*

*estatura, de rostro enjuto y musculatura vigorosa, tiene todo el aspecto del indígena, cuyos rasgos característicos lleva muy marcados en su actitud y en su rostro; en efecto, sus ojos de amortiguado brillo, sus pómulos salientes, su color algo bronceado, su escasa barba y sus labios gruesos, indican de un modo seguro que si no pertenece en totalidad a la raza indígena, la sangre de éstos es la que más predomina”. (Gutiérrez, 1873, Tomo VIII: 100)*

*“En esta fuga, que la verificó de noche, a pie y por caminos extraviados, lo encontró un amigo nuestro, con su morral a la espalda, descalzo de pie y pierna, cubierto de lodo hasta la cintura, según acostumbraba hacer sus correrías entre los salvajes” (Gutiérrez, 1873, Tomo VIII: 100)*

Gutiérrez conoció al Padre Manuel María Albis por recomendación de algunos amigos a los cuales había conocido en la colonia española de Santa Librada, desde donde partió hacia San Agustín y al territorio de los Andaquíes en el cual deseaba conocer las tribus para compararlas con las de los llanos de San Martín (Tomo V).

El P. Albis conocía muy bien las tribus del Caquetá donde había permanecido aproximadamente veinte años, puesto que había pasado “parte de su vida entre los salvajes del Andaquí y del Caquetá” (Gutiérrez, 1873, Tomo VIII: 54), lo que fue de gran ayuda para Gutiérrez en sus viajes. Ambos se conocieron en Santa Librada donde el P. Albis llegaría, a petición de Gutiérrez, por una carta que le había enviado a la Ceja, pueblo donde vivía a la espera de regresar a las tribus “salvajes”:

*“En este tiempo hizo varias salidas a tierra civilizada; pero echó tanto de menos en ella las costumbres de los indígenas, convertidas ya en las suyas propias, que no tardó en regresar a los bosques a disfrutar de los encantos de la Naturaleza. En su última salida, el Obispo de Popayán, su prelado, se empeñó en hacerle aceptar la cura de almas de un pueblecito de su diócesis; pero él, mal avenido ya con las prácticas de la civilización, prefirió huir de*

lo que llamaba su esclavitud, y se refugió en una aldea llamada La Ceja, esperando la ocasión oportuna para internarse de nuevo en los bosques. En esta fuga, que la verificó de noche, **a pie y por caminos extraviados**, lo encontró un amigo nuestro, con su morral a la espalda, **descalzo de pie y pierna, cubierto de lodo hasta la cintura, según acostumbraba hacer sus correrías entre los salvajes**. El Obispo lo suspendió de sus funciones, pero él daba ya tan poca importancia a su ministerio, que me aseguró más de una vez que se creía mucho más feliz **viviendo entre los salvajes**, como uno de tantos, que lo sería entre las comodidades de la civilización, elevado a la Silla episcopal más respetable y opulenta.” (Gutiérrez, 1873, Tomo VIII: 100)

El P. albis, según la descripción realizada por Gutiérrez, tenía unas características físicas que lo acercaban a los indígenas más que a los españoles o criollos, vestía prendas como la ruana utilizadas por hombres mestizos e indígenas. Sin embargo, este lo consideraba un hombre civilizado que había adquirido prácticas de los “salvajes” y, de estas prácticas, la de caminar descalzo es a la que vemos que Gutiérrez le prestó mayor interés puesto que, en varias ocasiones, habló sobre el estado de desnudez de los pies del P. Albis y, en la lámina que realizó de él lo representó calzando **alpargatas**, quizás como un puente entre ese hombre salvaje-descalzo y ese hombre calzado-civilizado que encarnaba la figura del P. Albis y sus prácticas corporales del vestir.

“El P. Albis, que, por haber vivido mucho tiempo entre los salvajes, se ha familiarizado ya con la mayor parte de sus costumbres, **caminaba descalzo como los peones, con el pantalón remangado hasta más arriba de la rodilla, sin dársele un ardite por los arroyos y los barrizales.**” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 21)

Para terminar este apartado y darle paso a las tipologías de prenda que “ayudan” a “transitar”



“ALPARGATAS: Es un calzado hecho con el filamento de una pita llamada fique, usado generalmente por las clases pobres que no van completamente descalzas.” (Gutiérrez, 1873, Tomo XIII: 19)

Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

los cuerpos entre lo salvaje y lo civilizado, es importante aclarar que dentro de la escala entre “civilizado” y “salvaje”, que se simboliza por medio del calzado, existen variaciones, que podríamos llamar otrerización de clase, en las cuales Gutiérrez habla de gente de a pie y a caballo identificando a la gente de a pie como la clase trabajadora o proletaria y a la gente a caballo como a la clase un poco más adinerada, la cual también tiene rangos según el animal que esté montando . Sin embargo, estas gentes de a pie pueden estar descalzos o calzados con alpargatas.

## ¿Cómo se viste un cuerpo para hacerse “civilizado”?

*¿Vestir algunas tipologías de prenda te hace más o menos “salvaje”?*

*¿Cuáles son las prácticas corporales del vestir de los cuerpos salvajes y de los cuerpos salvajes que están en proceso civilizatorio?*

Es importante enfatizar que entendemos el vestuario no sólo desde la prenda, como se le ha nombrado a vestidos, camisas, entre muchas otras tipologías de objetos con los cuales nos cubrimos y adornamos el cuerpo. Nos referimos al vestuario de una manera más amplia que incluye la pintura corporal, las transformaciones corporales y una variedad de objetos que adornan el cuerpo sin importar si cumplen con la tarea, dada por occidente, de cubrirlo.

Al igual que la presencia o ausencia de calzado, los cuerpos fueron clasificados, en las representaciones de José María Gutiérrez de Alba, por el uso o ausencia de ciertas prendas como lo nombramos anteriormente en las “capas de la cebolla”. Dicha diferenciación es mucho más explícita en las representaciones que corresponden a zonas del país habitadas principalmente por comunidades indígenas, consolidando así una variedad de prendas y de prácticas corporales del vestir que se alejan de la lógica eurocéntrica del vestuario del momento.

Dicha lógica del vestuario había empezado a instaurarse lentamente desde finales del siglo XIV y se consolidó con el colonialismo y la modernidad que generó un reordenamiento del mundo y de los cuerpos. En ese reordenamiento de los cuerpos, los pueblos “civilizados” habían abandonado la abstracción en las prendas y las prácticas corporales del vestir relacionadas a esta, es decir, las prácticas corporales del vestir asociadas a la construcción de “**vestuario abstracto**” (Pena, 2004: 21) o “**drapeado**” (Laver, 1988: 9), que parte de una pieza rectangular de textil tal cual sale del telar, habían sido reemplazadas por “**prendas figurativas**” (Pena, 2004: 24 ), ajustadas (Laver, 1988: 9) o antropomorfas.

Por tanto, las sábanas o piezas de tela rectangular que se convierten en vestuario por medio de una serie de saberes que implican amarres, fruncidos, dobleces y los rituales en torno a esta

“Las prendas de vestir modernas pueden ser consideradas figurativas porque representan la anatomía humana; la dibujan y redibujan con el paso de las temporadas para ajustar el patronaje al siempre cambiante ide- al de belleza física. La indumentaria moderna es un arte figurativo porque es antropomorfa, canónica respecto del cuerpo humano (figs. 2 y 4). Por el contrario, los indumentaria antigua, compuesta de túnicas y mantos, era un arte que borraba la configuración anatómica y la reunía envolviéndola en atuendos de formas abstractas” (Pena, 2004: 21)

y el cuerpo fueron reemplazadas por prendas que siguen las lógicas de la sastrería inglesa y la costura francesa e italiana, encasillando así los cuerpos dentro de patrones que desde 1850 empezarían a estandarizarse.

De igual forma, dichos procesos “evolutivos”, que habían sufrido las prácticas corporales del vestir en Europa, implicaron una clasificación de las prendas abstractas en prendas “salvajes”. Según la mirada eurocéntrica, eran soluciones primitivas y atrasadas de vestir el cuerpo, como es posible verlo en el relato de Gutiérrez donde la cusma, la ruana, el poncho, el chircate o la furquina eran prendas que requieren de “repertorios”<sup>19</sup>(Taylor, 2016: 61). Acciones corporales transmitidas de generación en generación que convierten las superficies textiles o no textiles en vestuario, intentaron ser reemplazadas por prendas estructuradas a partir de patrones, prendas civilizadas como el pantalón bifurcado, la casaca, el corsé, entre otras, que les dan una forma y uso “fijos” a las prendas, que no varían según quien los viste.

Dicha mirada binaria de las prácticas corporales del vestir está en los relatos de Gutiérrez de Alba asociada a los cuerpos “salvajes” y “civilizados” y da como resultado no sólo unas prácticas corporales del vestir representadas por la mirada colonial como “salvajes”, perpetuada en la colonialidad del ver, sino una colonialidad en las prácticas corporales del vestir que implica un abandono paulatino de la abstracción en las prendas y una adopción del uso de patrones y prendas antropomorfas para vestir los cuerpos, cómo es posible verlo en los siguientes fragmentos del Tomo IX de *Impresiones de un Viaje a América*, donde Mauricio, gobernador de los indígenas Puicuntí se viste con pantalones y camisa para recibir los visitantes:

*“Ninguno de ellos estaba completamente desnudo: todos vestían su cusma de color morado, o blanco sucio, cuando no había sufrido aún su primera lavadura, excepto el que se titulaba gobernador, que salió a recibirnos*

19 “El repertorio, por otro lado, actúa como memoria corporal: performance, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible. El repertorio es, etimológicamente, “un tesoro, un inventario”, que también permite la agencia individual, relativa a “el buscar, el descubridor,” y un significado “por averiguar”. Este requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al “estar allí” y ser parte de esa transmisión. De manera contraria a los objetos supuestamente estables del archivo, las acciones que componen el repertorio no permanecen inalterables. El repertorio mantiene a la vez que transforma, las coreografías de sentido.” (Taylor, 2016: 61)

*“Estos salieron a recibirnos en número de unos veinte y tantos, entre hombres, mujeres y niños, preguntándonos en castellano mal pronunciado si éramos gente mansa o gente brava; y habiéndoles contestado que éramos de los primeros, nos tendieron las manos y estrecharon las nuestras con efusión y cariño. Nos dirigimos todos en un grupo hacia su habitación principal, de cuyo fondo vimos salir un indio viejo y tuerto, que parecía ser el jefe, y que no había salido con los demás a encontrarnos, porque era poseedor de una camisa, y no quiso ofrecerse a nuestros ojos sin adornarse antes con aquella gala. Los demás indios le dirigieron algunas palabras en su lengua, y entonces se acercó a nosotros y nos tendió la mano, dándonos al parecer, la bienvenida.”*  
(Gutiérrez, 1872, Tomo V: 89-90)



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

*con un pantalón a media pierna y una camisa de percal pintado, que había recibido como obsequio de alguno de los traficantes en zarzaparrilla que desde el Brasil suben por el río”. (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 66)*

Mauricio usó el vestuario “civilizado” quizás sólo para recibir a Gutiérrez y su comitiva como un gesto de amabilidad pero se hace evidente que, al usar estas prendas, aunque fueran de baja calidad según Gutiérrez, estaba haciéndose semejante al hombre “civilizado” y diferenciándose del resto de personas de su comunidad, al estar más cerca de las prácticas corporales del vestir de los hombres “civilizados”, aunque sólo fuera por un momento:

*“El capitán se cansó muy pronto de llevar sus galas, y al poco tiempo se nos volvió a presentar sólo con su sencilla y cómoda cusma, vestido que, por serle más habitual, era para él más agradable. Al ver que lo desconocíamos en el nuevo traje que había adoptado, prorrumpió en grandes carcajadas, y pareció regocijarse mucho con el chasco dado a los racionales.” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 69)*

Así, las prendas de los hombres “civilizados” son mediadores entre “ellos” y los “salvajes”, lo que va a ser recurrente en las representaciones de Gutiérrez, sin embargo él hace énfasis en que no solo con el uso de las prendas se hace un cuerpo civilizado, aunque estas les den un cierta jerarquía y distinción a quién las viste:

*“A la caída de la tarde llegó por un peón la noticia de que los socios de la compañía de Colombia acababan de llegar al Llano y entre ellos el Sr. Uribe, su gerente, a quien los indios profesan gran cariño, por haber regalado a varios de ellos algunas prendas de ropa, como camisas y enaguas, con las cuales sus poseedores se muestran orgullosos entre los de su tribu, cual si aquellos trapos los hubiesen convertido de pronto en personajes de gran importancia. Y es que la vanidad y la soberbia parecen atributos del hombre, sea cualquiera el estado social en que se encuentre. No es, pues, de*



*extrañar que el salvaje se pavonee entre sus desnudos hermanos, al ostentar una camisa burda, cuando en los pueblos, que por sus adelantos sociales se llaman civilizados, los hombre se pavonean también, acaso con menos razón que el hijo de la naturaleza, por llevar un bordado en las mangas de su vestido o una cinta de color en el pecho, cinta conquistada tal vez por una humillación, cuando no por una infamia.” (Gutiérrez, 1871, Tomo V: 80-81).*

Tal distinción convirtió a las prendas de los “civilizados” en objetos deseados por las comunidades otrerizadas que paulatinamente fueron modificando sus propias prácticas corporales del vestir en medio del proceso civilizatorio. La “transición” del vestuario “salvaje” al vestuario “civilizado” es representada en los relatos de Gutiérrez por capas, las cuales describimos de manera general en las “capas de la cebolla” pero en las que profundizaremos a continuación por medio de ejemplos de las representaciones de Gutiérrez.

*Fuente. Lámina extraída de la página del Banco la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.*

## Entre la piel y el vestido

Más que la desnudez, la pintura corporal y las transformaciones corporales, como las perforaciones, son las prácticas corporales del vestir que es posible identificar como las más “salvajes” en las representaciones de Gutiérrez. En estas constantemente se compara a los “salvajes” con los animales, describiendolos como monstruosos y diabólicos:

*“Otra de las cosas que llamaron también nuestra atención fue el ver a todos ellos con la ternilla de la nariz, las orejas y los labios perforados, para adornarse con pedazos de caña, huesos de cuadrúpedos, aves o peces, y plumas de vistosos colores, que unidos a las rayas negras o rojas con que se pintan el rostro, los brazos y las piernas, y a los adornos de sartas de cuentecillas de vidrio, generalmente blancas y azules, que es su ornamento más estimado, y que suelen llevar con predilección en forma de pulseras, ajorcas y gargantillas, con algunos dientes de mono, tigre o caimán como complemento, hacen un conjunto diabólico, donde sólo puede encontrar algún género de belleza su extravagante y rara fantasía.” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 68).*

Gutiérrez omite las relaciones simbólicas, culturales, sociales, utilitarias y místicas, que les eran asignadas a estas prácticas corporales del vestir. Como consecuencia, las agrupa dentro de una sola categoría, la de “salvaje”, que será usada por todo el territorio nacional de manera igualitaria sin importar a qué comunidad, práctica, contexto o persona pertenece, como lo evidencia el siguiente fragmento del tomo V:

*“Tampoco entre este grupo y los anteriores se notaba gran diferencia, salvo la de que algunas de sus mujeres parecían pintadas con mayor esmero, sobre todo una más joven y agraciada que las otras, cuyos brazos y pechos estaban simétricamente salpicados de puntos rojos y su cara embadurnada del mismo color con una ancha faja transversal que le cubría desde el labio*



India lama.

Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

*superior extendiéndose hasta las orejas y llegaba luego hasta la mitad de la frente, semejante a una de esas máscaras que en los días de carnaval usan las mujeres civilizadas” (Gutiérrez, 1871, Tomo V: 80-81).*

Dentro de los mapas de sentido de Gutiérrez, muchas de las prácticas corporales del vestir desarrolladas por las comunidades indígenas y, en algunos casos, afrodescendientes sólo eran lógicas y posibles en contexto de disfraz, de fiesta. Es decir, fuera de la cotidianidad de los cuerpos civilizados. Prácticas como lavar las prendas, el cuerpo o los dientes con productos obtenidos de las plantas y decorar la piel con pigmentos eran prácticas “repugnantes”:

*“Durante la tarde se adornaron todos lo mejor posible con sus chaquiras, plumas vistosas y hojas aromáticas; pintáronse el rostro con la tinta roja como de costumbre, y se afanaban mucho en teñirse de negro labios y dientes, lo cual daba a la mayor parte de ellos un aspecto tan repugnante como asqueroso” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 80).*

Dichas Prácticas “repugnantes” eran para Gutiérrez especialmente interesantes y opuestas a sus propias prácticas y fueron documentadas con detenimiento a través de los trece tomos de *Impresiones de un viaje a América* donde, en varias ocasiones, describe al detalle los rituales de acicalamiento de los “salvajes”, como en este fragmento del tomo IX en el cual logra observar la belleza en la indígena que observa hasta que ella se sale del canon de belleza, representado una y otra vez por la mirada colonial y repetido por la colonialidad:

*“Esto me proporcionó el placer de asistir y examinar escrupulosamente, en todos sus pormenores, el tocador de una india. Hacía poco que se había levantado, y al llegar yo a su choza, acababa también de entrar en ella. Contestó a mi saludo con unas frases que no pude comprender, acompañadas de una sonrisa benévola. Me senté sobre un tronco a encender un cigarro en una pequeña hoguera que ella tenía próxima, para ahuyentar los mosquitos, y le ofrecí otro, que aceptó con muestras de gratitud, y guardó sin duda para*

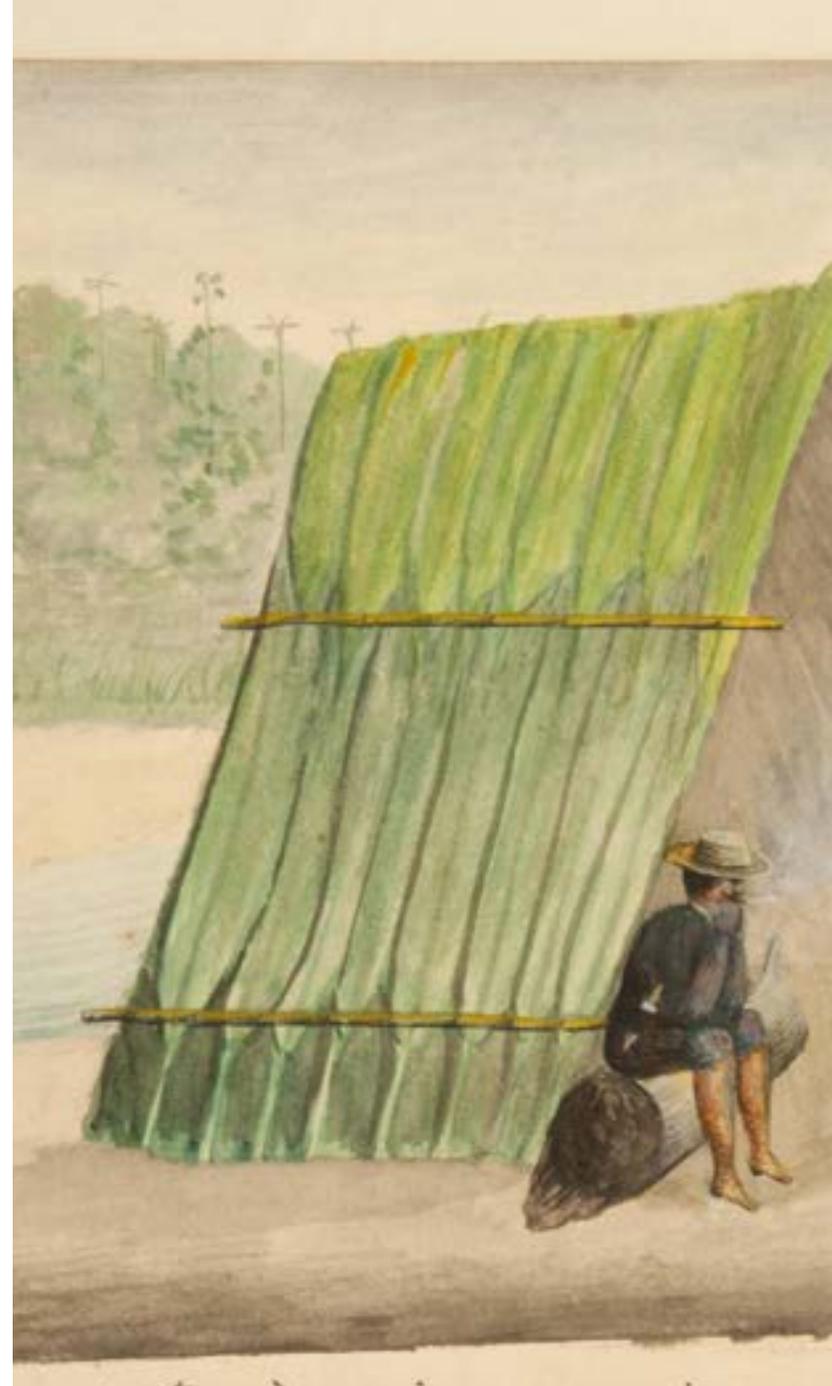


Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de *Impresiones de un viaje a América*, Tomo IX.

fumarlo más tarde. Era la india una muchacha de hasta unos veinte años, fresca y rolliza; y aunque sus carnes tenían el color del bronce oxidado, se hallaban a la sazón en perfecto estado de limpieza, y no las afeaba ninguna de las extravagantes líneas con que se pintan frecuentemente. Acababa de bañarse.

La muchacha, ataviada de este modo sencillo, estaba realmente bella, dentro del tipo indígena. Apenas se colocó la corona, sacó del mismo cesto un espejito de proporciones exiguas, adquisición hecha de algún buhonero de los que comercian en el interior de estos bosques, y se estuvo contemplando algunos minutos con una complacencia que no trataba de disimular en manera alguna. En seguida sacó tres larguísimas sartas de cuentecillas de vidrio, blancas y azules, y se adornó con ellas el cuello y los brazos. Hubo otro paréntesis de contemplación al espejo, y yo me figuré que por entonces el tocador estaba concluido; pero faltaba lo principal. Volvió a meter la mano en aquel arsenal inagotable, y sacó de él un coquito como la mitad de un puño, y con un agujero redondo en su parte más gruesa. Por este agujero asomaba un palito que remataba como en pincel por una de sus puntas, y ésta era la que se hallaba dentro del coco; allí estaba el depósito de la chica, tinta de un color de carmín muy intenso, preparada con manteca de ave. Tomó el espejo en la mano izquierda y en la derecha el pincelillo, que se aplicó primero a la frente, y trazó en ella por debajo de la corona dos líneas delgadas y simétricas, un poco arqueadas y que venían a reunirse en una sola hacia el nacimiento de la nariz o un poco más arriba; prolongó luego esta

La muchacha, ataviada de este modo sencillo, estaba realmente bella, dentro del tipo indígena. Apenas se colocó la corona, sacó del mismo cesto un espejito de proporciones exiguas, adquisición hecha de algún buhonero de los que comercian en el interior de estos bosques, y se estuvo contemplando algunos minutos con una complacencia que no trataba de disimular en manera alguna. En seguida sacó tres larguísimas sartas de



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.



*cuentecillas de vidrio, blancas y azules, y se adornó con ellas el cuello y los brazos. Hubo otro paréntesis de contemplación al espejo, y yo me figuré que por entonces el tocador estaba concluido; pero faltaba lo principal. Volvió a meter la mano en aquel arsenal inagotable, y sacó de él un coquito como la mitad de un puño, y con un agujero redondo en su parte más gruesa. Por este agujero asomaba un palito que remataba como en pincel por una de sus puntas, y ésta era la que se hallaba dentro del coco; allí estaba el depósito de la chica, tinta de un color de carmín muy intenso, preparada con manteca de ave. Tomó el espejo en la mano izquierda y en la derecha el pincelillo, que se aplicó primero a la frente, y trazó en ella por debajo de la corona dos líneas delgadas y simétricas, un poco arqueadas y que venían a reunirse en una sola hacia el nacimiento de la nariz o un poco más arriba; prolongó luego esta.*

*Faltaba algo todavía para completar los estrambóticos adornos, y se atravesó un pedazo de junco por la ternilla de la nariz, y otros dos de cerca de un palmo de largo y como un dedo de grueso, en cada oreja, a los cuales acompañó unas planchitas triangulares de plata y algunas cuentas y plumas de distintos colores. En unos agujeritos que tenía hechos en el labio superior se introdujo otras tantas púas de chonta, en la misma dirección que el jabalí ostenta los colmillos; y juzgando ya su figura completa e inmejorable, echó la última mirada al espejo; guardó sus trastos en el cestillo; se levantó con aire de triunfo, y me tendió la mano con una expresión en que yo no pude menos de traducir esta frase: “ahora sí que me encontrarás hermosa!”. Cuando volví a verla un poco más tarde, se había variado ya algunos de sus dibujos, y llevaba los dientes y los labios teñidos de negro. Entonces no pude menos de exclamar con lástima: ¡qué idea tan extravagante tienen estas pobres gentes de la belleza!” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 89).*

Son muchas las representaciones de Gutiérrez en las que describe las prácticas de los “salvajes”

como grotescas y extravagantes, como lo hemos nombrado anteriormente. Sin embargo, en algunas ocasiones muy escasas hace comparaciones entre las prácticas corporales del vestir de los “civilizados” y los “salvajes” como si encontrara algunos puentes o intentara traducir a su propio lenguaje lo que ve en esos “otros”, como en esta ocasión con el dandy indígena:

*“En la mayor de las tres canoas, que bogaba delante, íbamos el P. Albis, mi escribiente y yo, con nuestro piloto Eugenio, y un indio joven, que tenía sus puntas de elegante o dandy, como diríamos en Europa, o de cachaco, como en Colombia se llaman.*

*Durante el día que permanecimos en Puicuntí, este joven indio cambió diferentes veces sus adornos de plumas, pintándose otras tantas los brazos y el rostro de distinta manera. Tan pronto como variaba sus adornos, se nos ponía delante muy satisfecho de sí mismo y como haciendo alarde de su gran ingenio para dar nueva forma a sus galas. Por la tarde se nos presentó con grandes manojos de albahaca a guisa de brazaletes y otros ramos de hojas olorosas pendientes de las orejas, adornadas con largas plumas de la cola del guacamayo. Nuestra sonrisa, entre benévola y burlona, debió causarle una gran satisfacción, porque fue inmediatamente a buscar a sus compañeros, y en su manera de accionar parecía como que les participaba el gran éxito que había alcanzado. Este personaje, gracioso por demás, si no hubiese rayado en lo grotesco, iba con su canaleta y palanca en la proa de nuestra pequeña embarcación” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 72).*

Pero esas traducciones, descripciones o intentos de entender las diferencias entre los “salvajes” y estos hombres “civilizados” que los representaban no eran equitativas, la otrerización como herramienta de dominación colonial estaba naturalizada en aquellos que documentaban, lo que hacía que los puentes que intentaban construir estuvieran destinados al fracaso, como en este relato en el cual Gutiérrez describe a su escribiente conversando con los “salvajes”:



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

*“Mientras él se entretenía en hacerles algunas reflexiones sobre la deformidad que resultaba de pintarse el rostro, y particularmente de teñirse de negro los labios y los dientes, ellos satisfacían su curiosidad infantil, manoseándole los vestidos y la barba, abriéndole la camisa para examinarle el pecho, y entregándose a todo género de investigaciones, que sólo hallaron límite en el pudor del investigado” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 70).*

Dichas conversaciones, como se evidencia en este relato, no estaban en igualdad de condiciones, la curiosidad que sentían los “civilizados” por los “salvajes” estaba justificada por una supuesta construcción de conocimiento que desde la modernidad había sido otorgada al hombre blanco privilegiado, así como Castro-Gómez (2000) lo explica en la invención del otro. La mirada de Dios y su poder inescrutable fue trasladada al hombre “civilizado” “quien, sirviéndose de la razón, es capaz de descifrar las leyes inherentes a la naturaleza para colocarlas a su servicio” (Castro-Gómez, 2000: 88), derecho que no tenían los “salvajes”. La curiosidad que ellos sentían por aquellos hombres que los visitaban era leída por estos como “curiosidad infantil” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 70). Quizás la ausencia de la escritura como medio privilegiado para la construcción de conocimiento en los hombres “salvajes” y el uso de repertorios corporales para construir su conocimiento hacía que ese fuera desestimado e ignorado, clasificándolo como “primitivo” y “salvaje”.

Sin embargo, es importante resaltar que el asombro y la necesidad de comparar esas características “extrañas” que tenían los “otros” con algunas de las construcciones símbolos de los mapas conceptuales propios, era en ambos sentidos. Los “civilizados” no eran los únicos que realizaban comparaciones entre los “salvajes” y su propio mundo, como se evidencia en la siguiente cita, tomada del tomo IX de *Impresiones de un viaje a América*, en la cual el escribiente de Gutiérrez le genera asombro a la comunidad que estaban visitando a causa de lo tupida que era su barba, puesto que la mayoría de los indígenas eran imberbes:



*Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.*

*“La larga y espesa barba de mi escribiente, era uno de los objetos que más llamaban su atención, y que examinaban con mayor ahínco. Encontrábanle alguna semejanza con un mono bermejo, llamado vulgarmente mono cotudo, a quienes ellos denominan emír, palabra que corría de boca en boca, mientras se hacía el examen de la barba. Lloraba a la sazón uno de los muchachos indígenas, sin que hallasen medios de hacerle callar, cuando a su padre se le ocurrió la idea de convertir en coco a mi escribiente; tomólo de la mano; llevólo al lugar en que el muchacho lloraba, y se lo presentó como un objeto de espanto. El muchacho fijó en él por un momento sus asombrados ojos; ocultó como pudo la cara entre el seno de su madre, y no volvió a histar en todo el tiempo que estuvimos en la Laguna. Consecuencia: mi escribiente servía para algo más de lo que yo me figuraba” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 79-80).*

72

Por lo tanto, el escribiente, al ser comparado con el “coco”, se encontraba, dentro del imaginario de los “salvajes”, entre la fantasía y el asombro pero no podríamos comparar dicha relación con los procesos de oterización realizados por Gutiérrez puesto que los “salvajes” no ostentaban el poder que éste tenía ni tenían intenciones de dominación o instrumentalización hacia los “civilizados”.

Para terminar esta primera capa, es importante recordar que a pesar de que algunas comunidades empezaron a vestir o vestían prendas abstractas y en algunos casos figurativas, la pintura corporal, las transformaciones corporales, como perforaciones, y el uso de huesos, plumas, raíces, pedazos de madera, chaquiras [son], hojas, pigmentos y algunas baratijas [son] seguirán siendo una parte fundamental de las prácticas corporales del vestir de las comunidades indígenas de Colombia y quizás la más asociadas a lo “primitivo”, “salvaje” y monstruoso.

## Deshacer las capas

### El vestuario “salvaje” y el proceso de hacerse “civilizado”

Al recolectar las prácticas corporales del vestir que se encuentran representadas en *Impresiones de un viaje a América*, que José María Gutiérrez de Alba identificaba como “salvajes” o mediadoras entre la desnudez “salvaje” y los cuerpos “civilizados”, es posible reconocer una variedad de tipologías de prendas abstractas que se diferencian, a primera vista, entre unas y otras por su base textil que va desde el algodón y la lana a la corteza de árboles, sin embargo, es importante recordar que cada una de estas prendas requiere un repertorio específico que las convierte en un objeto que viste el cuerpo.

Las prendas abstractas<sup>20</sup> no tienen una función fija, esta puede variar dependiendo de quien las use, desde vestuario a una variedad de usos que no se relacionan de manera directa con las prácticas corporales del vestir. Dicha característica las diferencia profundamente de las prendas figurativas, que al poseer formas antropomorfas quedan premeditadas a un uso fijo, por lo que las bases textiles para la elaboración de las prendas figurativas adquieren en el relato de Gutiérrez un significado especial que nos permite identificar jerarquías que, en algunos casos, al igual que el uso de sandalias o de la desnudez de los pies, son casi imperceptibles pero acercan a los cuerpos hacia las prácticas corporales del vestir de los cuerpos “salvajes” o de los cuerpos “civilizados”.

Empezar a desmenuzar y analizar estas últimas capas de la cebolla que corresponden a la capa tres, que aborda las prendas abstractas, que en el relato de Gutiérrez parecieran señalar lo salvaje, y la cuarta, que serían las prendas con bases textiles similares a las prendas abstractas pero que tienen una estructura determinada y fija (antropomorfas). Para este análisis, vamos a recurrir frecuentemente al tomo XIII de *Impresiones de un viaje a América* donde Gutiérrez de Alba hace un ejercicio similar al que realizó en el Tomo XII con las láminas más representativas, de donde extrajimos parte de la información de “Tipos Colombianos” que explicamos previamente. En el Tomo XIII, Gutiérrez reúne prácticas, objetos, animales, frutas, entre otros “hallazgos” de sus

20 “La indumentaria moderna es un arte figurativo porque es antropomorfa, canónica respecto al cuerpo humano [...]. Por el contrario, los indumentaria antigua, compuesta de túnicas y mantos, era un arte que borraba la configuración anatómica y la reunía envolviendola en atuendos de formas abstractas” (Pena, 2004: 21).



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco República en su colección de *Impresiones de un viaje a América*, Tomo V.

Tipos colombianos



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo V.

viajes, a manera de glosario, pero esta vez no los representa en láminas sino en relatos.

Dichos fragmentos del Tomo XIII nos permiten identificar elbayetón, el almofrej, el chircate, la hamaca, los zamarros, entre otros. Algunas prácticas corporales del vestir que se encuentran en los demás tomos y que hacen parte del análisis no fueron agregadas por Gutiérrez en su glosario pero si son de vital importancia para identificar la otrerización en las prácticas corporales del vestir.

### Prendas abstractas/”salvajes”:

Para realizar un análisis detallado de las prácticas corporales del vestir abstractas, que están representadas en *Impresiones de un viaje a América*, vamos a iniciar con las prendas más cercanas al cuerpo y que serían equiparables a la ropa interior occidental en su uso, puesto que también visten los genitales pero que no están ocultas bajo otras prendas. Estas conforman la totalidad del vestido de algunos de los pueblos representados por Gutiérrez, como es posible verlo en el siguiente relato:

*“Yo, que había llegado antes que todos, me guarecí en la choza, mientras mis compañeros llegaban, contemplando con placer un espectáculo tan nuevo como deseado por mí, desde que emprendí mi viaje: en el tambo encontré cinco indios, una india y un muchacho de una tribu vecina, en el estado de la naturaleza. Los hombres y el muchacho estaban completamente desnudos, excepto sus partes vergonzosas, que llevaban cubiertas con un trozo de corteza de árbol, que ellos llaman tataja, y en otras tribus se llama guayuco. La mujer llevaba un pedazo mayor de la misma corteza, llamada furquiná, con que se cubría una parte del pecho y el resto del tronco hasta la mitad del muslo; pero como la tela estaba abierta por un lado y sujeta por el otro al hombro con una cuerda, al menor movimiento descubría lo que al parecer pretendía ocultar con aquella inútil cobertera. Sin embargo, la intención por*

*sí sola manifestaba un sentimiento de pudor no desconocido en el otro sexo. Pidiéronme en su lengua algunos cigarros, y pude satisfacer sus deseos, gracias a uno de los peones que me sirvió de intérprete” (Gutiérrez, 1871, Tomo V: 74).*

Este fragmento del tomo V es, quizás, la representación de la primera vez en que Gutiérrez tiene contacto con comunidades “en estado primitivo” (Gutiérrez, Tomo V: 2)<sup>21</sup>. Es difícil saberlo con seguridad puesto que los tomos II, III y IV no hacen parte de la colección del Banco de la República y no se tiene información sobre ellos. La emoción con la que relata este momento nos da a entender que no había tenido contacto con personas que tuvieran las prácticas corporales del vestir de los cuerpos “salvajes”, por lo tanto, este es quizás el momento en que las visualidades de lo salvaje, que Gutiérrez había visto en los libros de viaje y en las láminas de la Comisión Corográfica se unieron con sus propias visualidades.

Las múltiples imágenes que había visto José María Gutiérrez de Alba sobre las diversas clasificaciones humanas que habían sufrido los cuerpos desde la colonia empezaron a registrarse en sus propias representaciones, generando esquematizaciones sobre lo “salvaje” y lo “civilizado”, de modo que sus láminas, a pesar de estar realizadas in situ, viendo lo que representaba, seguían reproduciendo “una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto a los otros” (Quijano, 2014: 778)

La diferencia que había sido catalogada en las láminas y relatos de la Comisión Corográfica en una suerte de inventario de “Tipos humanos” que construían relaciones entre la geografía física y humana, recordando a las antiguas pinturas de castas<sup>22</sup>. Ambas, tanto las láminas de la

---

<sup>21</sup> “Ansioso de conocer un territorio casi inexplorado, donde la Naturaleza ha derramado a manos llenas sus más preciosos dones, donde el hombre civilizado no se ha atrevido sino muy rara vez a penetrar hasta ahora, y donde existen aún tribus indígenas en su **estado primitivo**, no cabía en mí de gozo a la sola idea de ser el primer europeo que en estos tiempos de positivismo alcanzase tan envidiable gloria” (Gutiérrez, Tomo V: 2)

<sup>22</sup> “La pintura de castas guarda la particularidad de revelar la preponderancia del pensamiento racial en la construcción del imaginario cultural criollo, que se observa en la persistencia de una creciente preocupación con la limpieza de sangre (Martínez, 2008: 228) y en una fijación con qué sentido darle a la diversidad y la mezcla de castas en la construcción de la diferencia en el relato identitario de la nación criolla.” (Catelli, 2012: 147)

Comisión como las pinturas de castas ayudaron en la construcción de discursos de raza, clase, género e idiosincrasia como herramientas en la formación de un imaginario cultural criollo.

Así los criollos o *“Los de las clases superiores son, en un todo, semejantes a los de Europa”* (Gutiérrez, 1873, Tomo XIII: 334), poseen las prácticas corporales del vestir similares a las de los “europeos” aunque no fueran españoles peninsulares, por lo cual no necesitaban ser retratados por Gutiérrez. Sólo el “espectáculo” de los cuerpos en “estado primitivo” logra cautivar la mirada de este español peninsular que encuentra en este grupo de indígenas, que sólo tienen cubiertos sus genitales, lo cual no es del todo cierto, con trozos de corteza de árbol, un “espectáculo” similar a los de las exposiciones universales.

Dicho asombro por la desnudez de los cuerpos se repetiría en algunas de sus representaciones, especialmente en aquellas que corresponden a visitas a comunidades indígenas en las que “unifica” o compara, en varias ocasiones, con taparrabos las prendas que cubren los genitales, lo cual no le permite representar la complejidad con la cual están realizadas estas prendas y las diferencias que existen entre unas y otras, agrupando en la misma categoría fono, cocare, guayuco, furquiná o el taparrabos, haciendo distinción solamente entre el género adjudicado a las prendas:

*“Los indios componían, entre todos, el número de diez y seis, contando las mujeres y los niños; su desnudez era completa, si se exceptúa el pequeño guayuco o taparrabo de los hombres y el furquiná o saco abierto de las mujeres, hecho todo de la corteza del árbol nombrado por ellos tataja. Las mujeres llevaban a la espalda y suspendido de la frente un largo cesto que contenía su menaje y sus provisiones, consistente todo en una tiznada olla, un puñado de plátanos, algunos pedazos de pan de cazabe”* (Gutiérrez, Martes 7 de febrero, 1871, Tomo V: 86).



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo V.

Quizás los detalles de la elaboración, repertorios y formas de uso de estas prendas eran menos importantes para Gutiérrez. Su atención estaba en la ausencia de prendas que cumplieran con los cánones eurocéntricos de las prácticas corporales del vestir, por lo cual es posible encontrar en varios de sus relatos una especie de añoranza por una “**evolución**” del vestido que él relacionaba con el uso de la cusma o el chircate, como una señal de una cierta “conciencia” de los “salvajes” hacia el pudor y el recato, por lo que prendas como el fono y cocare debían ser reemplazadas u ocultadas por otras que vistieran más el cuerpo, puesto que estas no cubren lo suficiente, según su mirada:

*“Nuestra llegada produjo un gran movimiento en toda la población, particularmente femenina, corriendo una parte de ella a ocultarse de nuestras miradas o tal vez a cubrirse con sus cusmas las personas de ambos sexos, que se hallan solamente con el fono o cocare, o como si dijéramos en **negligé** de mañana. El fono, peculiar de los hombres, es una faja como de un palmo de ancho, formada de la corteza de un árbol conocido con el mismo nombre, que llevan rodeada a la cintura, y de la cual pende por delante una especie de fleco pintado de rojo y formado de las fibras del mismo árbol, a que dan el nombre de muceta, y que apenas alcanza a cubrirles hasta la mitad del muslo. Las mujeres, menos escrupulosas, se contentan con llevar en el mismo lugar, pendiente de una cuerdecita rodeada de la cintura, una concha de almeja de río, a la que dan el nombre de cocare. Esta concha es atributo especial de las casadas, porque las solteras no se toman el trabajo de ocultar cosa alguna; y aun en las que usan la insignia del matrimonio, para todo sirve la tal almeja, menos para cubrir lo que al parecer pretenden velar a las miradas indiscretas o curiosas. Tal vez sea una simple señal de acatamiento” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 78).*

“DÉSHABILLÉ Expresión francesa que describe una prenda informal de estar por casa, como una bata, que en España se ha imaginado siempre cubierta de encajes y lazos, de acuerdo con el origen romántico de la prenda. También llamada negligé o salto de cama.” (Rivière, 2014: 68)

“Los indios que se hallan más próximos a los centros donde hay alguna civilización, y los que pertenecen a los diseminados restos de las antiguas misiones, suelen bautizarse, si la ocasión se les presenta, y muchos de ellos andan vestidos con la camiseta llamada cusma, de que en otra ocasión hemos hablado; pero ni sus prácticas religiosas son más que el mero bautismo y alguna que otra oración, que recitan sin comprenderla, ni usan aquella prenda de recato y pudor sino en ocasiones muy especiales. Por lo demás, no tienen creencias de ningún género, salvo algunas supersticiones absurdas, ni prácticas siquiera de idolatría; ni dejan de respetar y obedecer a los charlatanes, que entre ellos se llaman brujos, ni abandonan sus hábitos enteramente salvajes, ni son cristianos para otra cosa que para llamarse Pedro o Juan, sin dejar por eso de distinguirse con los nombres de animales que les imponen al nacer y que conservan siempre.” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 59)

Quizás por eso, por la supuesta vergüenza que debían sentir los cuerpos “desnudos”, fue por lo que la cusma, el chircate o la ruana se consolidaron como las prendas más vestidas por los pueblos “salvajes” y en “estado de transición”<sup>23</sup>, como lo relata Gutiérrez:

*“Por la tarde empecé a dibujar un grupo de dos indios de la tribu de los tamas, procedentes de las orillas del Caguán, que el sr. Cuéllar tenía a su servicio; estos indios eran hijo y padre, y usaban aún el foro y muceta, traje ordinario de los naturales antes de adoptar la cusma. Luego hice un apunte de la mujer del uno y madre del otro, vieja pintada casi toda de negro, sin más tapujo que su cocare” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 93).*

Asimismo el chircate, el bayetón o la cusma se convierten en las representaciones de Gutiérrez en una “prenda de transición” entre las prácticas corporales del vestir “salvajes” y las “civilizadas”. Es importante recordar que la imagen del “indio” desnudo en todos los contextos es una invención del proceso colonial en la que participaron cronistas y artistas como Theodore de Bry, quien nunca pisó territorio americano pero cuyas representaciones son fundamentales en la construcción de la colonialidad del ver que se hace evidente en las láminas de la Comisión y en los relatos de Gutiérrez, restando importancia a prácticas corporales del vestir que compartimos a continuación:

*“Chircate: Pedazo cuadrado de tela ordinaria, generalmente de lana, con que algunas mujeres indígenas se envuelven, arrollándola al cuerpo y sujetándola con una cuerda a la cintura. Esta es la enagua primitiva, usada desde los primeros tiempos de la colonia, y que se conserva en algunas comarcas entre las clases más pobres. Generalmente no pasa de la rodilla”(Gutiérrez, 1873, Tomo XIII: 112).*

<sup>23</sup> Entendemos “estado de Transición” como una terminología que habla de la paulatina adopción de las prácticas del vestir occidentales (o “civilizadas”) por las comunidades otrerizadas. Cabe aclarar que este término lo usamos para referirnos a expresiones, situaciones o prácticas corporales del vestir relatadas por José María Gutiérrez de Alba. Un ejemplo de ello es cuando explica que algunos “indios” aún usaban el fono y la muceta, lo cual era el traje ordinario de los naturales antes de adoptar la cusma como traje o prenda de transición. Nosotras no estamos de acuerdo en la supuesta necesidad de transitar de un vestuario “salvaje” a “civilizado” ni que prendas como la cusma sean necesariamente resultado del proceso colonial puesto que algunas comunidades ya usaban prendas similares a esta antes de la conquista.

*“Entre aquellos grupos, lo que más llamó nuestra atención, fueron algunas mujeres vestidas con el primitivo chircate, especie de manta pendiente de la cintura, ajustada a ella con un pedazo de cordel, o de cinta, y que envuelve el cuerpo como la mantilla del niño en el primer período de su lactancia. Por haber hecho ya la descripción de este extraño y sencillo traje en nuestros anteriores apuntes, no nos detenemos a hablar aquí de las variedades que en él se observan” (Gutiérrez, 1871-1872, Tomo VII: 181).*

*“Por ser día de mercado, hallábase la plaza muy llena de gente, de la clase indígena en su mayor parte, con las mujeres vestidas aún del chircate o manta, que fue el traje que primero usaron al abandonar su desnudez primitiva. La vista general del pueblo con los empinados y agrestes montes que por la parte del sureste lo dominan, constituye uno de los más bellos paisajes de Colombia” (Gutiérrez, 1871-1872, Tomo VII: 229).*

*“Bayetón: Denomínase así una prenda de abrigo muy usada en las tierras altas de Colombia; y consiste en un pedazo de bayeta oscura, como de dos varas en cuadro, forrado de otra bayeta de tamaño igual, y de color azul, rojo o amarillo, en cuyo centro se hace una abertura como de un pie de largo para introducir la cabeza, quedando la tela suspendida en los hombros” (Gutiérrez, 1873, Tomo XIII: 43).*

*“Antes de salir los peones para el Hacha, dibujé un grupo de tres indios, vestidos con su cusma, que no es otra cosa que una especie de camiseta sin mangas, que llega hasta las rodillas, formada de una simple tela o lienzo burdo, de tres cuartas de ancho, doblada por la mitad y cosida por un lado y otro, dejándole tres aberturas por donde introducen la cabeza y los brazos. Estas cusmas, blancas en un principio, adquieren pronto un color morado oscuro, por usar en su lavado, a falta de jabón, una hierba llamada*

*curihuasca, cuyo zumo hace las veces de aquel compuesto, por tener algunas de sus propiedades” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 42).*

La cusma es quizás, de las prendas abstractas que se encuentran representadas en *Impresiones de un viaje a América*, a la que Gutiérrez le prestó más atención y la cual es posible conocer más detalladamente por medio de sus relatos y los repertorios narrados en torno a esta, permitiéndonos identificar, desde su de fabricación, el lugar de procedencia de sus materias primas y algunas prácticas que expanden su uso y su devenir en la vida diaria de quien la usa. La cusma se hace prenda es en la praxis y encarna algunas de las prácticas corporales del vestir de la primera capa de la cebolla, como la pintura corporal, al ser intervenida con los mismos materiales con los cuales ellos pintan su piel. Ella se convierte en una analogía de su cuerpo intervenido con la pintura corporal y empieza a narrar, por medio de la intensidad de su color, una temporalidad:

*“Ninguno de ellos estaba completamente desnudo: todos vestían su cusma de color morado, o blanco sucio, cuando no había sufrido aún su primera lavadura, excepto el que se titulaba gobernador, que salió a recibirnos con un pantalón a media pierna y una camisa de percal pintado, que había recibido como obsequio de alguno de los traficantes en zarzaparrilla que desde el Brasil suben por el río” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 66).*

Temporalidad que también está involucrada en su proceso de fabricación como es posible verlo en la lámina *Pesca del bagre en el Caquetá* (1873) de José María Gutiérrez de Alba que hace parte del tomo IX de *Impresiones de un viaje a América* y corresponde a su expedición al Caquetá, que se encuentra acompañada por el siguiente texto:

*“Por todo el trabajo que emplea un indio en la temporada de pesca, que en ocasiones dura más de dos meses, recibe como única paga el lienzo necesario para una cusma, que consiste en dos varas y media, que podrá valer a lo sumo a razón de dos reales del país cada vara, incluso el costo de conducción hasta los lugares donde se emplea. Los que se ocupan en la extracción de*



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de *Impresiones de un viaje a América*, Tomo IX.

*la raíz de zarzaparrilla, no están mejor pagados que los pescadores, pues reciben igual remuneración por cada arroba ya empaquetada y seca, que no les cuesta menos de un mes de asiduos trabajos, cuando los especuladores suelen venderla a los traficantes que suben del Brasil a cinco o seis pesetas arroba, que constituye más de un quinientos por ciento de ganancia” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX).*

En esa lámina de Gutiérrez podemos ver tres indígenas pescando a la orilla de un río, dos de ellos con arcos y flechas en sus manos y otro con una soga atando un pescado. Uno de los indígenas, que tiene en sus manos el arco, está vistiendo una especie de “taparrabos” o “fono” como le llamaban las comunidades “salvajes”, los otros dos indígenas están vestidos con un sombrero al parecer tejido en fibra natural, sus pies descalzos y sus cuerpos cubiertos con la Cusma gris azulada la cual describe Gutiérrez como una prenda que hace a los “Salvajes” menos “salvajes” y que nosotras hemos identificado como una prenda de “transición” entre el “salvaje” y el “civilizado” o como la prenda del “buen salvaje”.

La lámina que acompaña el relato de Gutiérrez es una “copia” o reinterpretación de una lámina de Manuel María Paz que se realizó dentro del marco de la Comisión Corográfica, la cual tiene por nombre *Mulatos e indio pescando, provincia del Casanare*, que muestra a tres hombres, en las mismas posiciones de los que componen la lámina de Gutiérrez, realizando las mismas acciones, acompañados de utensilios y de un paisaje igual o muy semejante pero el vestuario es muy diferente.

Los dos hombres que en la representación de Gutiérrez visten las cusmas y que son identificados en su relato como indios, en la representación realizada por Paz tienen sus cabezas cubiertas con un sombrero de fibra natural y ala ancha y sus pies están descalzos, como en la representación de Gutiérrez. Sin embargo, visten pantalones cortos de color blanco a la altura de las rodillas enrollados en las botas formando una especie de guardapolvos, camisa blanca enrollada hasta los codos y su vestuario es más parecido al de los “negros” representados por Gutiérrez, lo cual es coherente con el título de la lámina de Paz donde son identificados como “mulatos”.



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.



Fuente. Lámina extraída de la página de la Biblioteca Nacional de su colección Comisión Corográfica.

El tercer hombre, que en ambas láminas representa un “indio”, está en la lámina de Paz vestido con unos pantalones similares a los de los mulatos, descalzo y sin camisa pero en la lámina realizada por Gutiérrez, la cual es realizada al menos 15 años después, el indígena se encuentra en “taparrabos”, lo cual produce algunas preguntas: ¿Gutiérrez retoma las imágenes en otras geografías distintas a las cuales fueron realizadas para “demostrar” el atraso que unas provincias tenían con respecto a otras?; ¿sus imaginarios de las comunidades que habitaban las selvas responden más a lo que había leído o visto de ellas que a lo que realmente él estaba observando?. Dichas preguntas es posible que jamás podamos responderlas, sin embargo, sí es evidente que sobre las láminas de la Comisión, que él había visto, reinscribió su propio relato de la “nación” en el que, en algunas ocasiones como en esta, relata, por medio de las prácticas corporales del vestido, un proceso de “involución”, entendiendo esta, en los términos de Gutiérrez, como un retroceso en la pérdida del uso del vestuario “civilizado” por la adopción de un vestuario “salvaje”.

Los estereotipos consolidados entre lo que sería el ser “salvaje” y ser “civilizado” están atravesados por la colonialidad del ver, donde se consolida una forma de ver y representar al otro, evidente en esta intervención realizada a la lámina de la Comisión.

Pero ese devenir de la cusma-vestido fluctúa. Como ya lo habíamos compartido anteriormente, las prendas abstractas, no sólo la cusma, tenían usos diversos como se evidencia en los siguientes fragmentos de *Impresiones de un viaje a América*:

*“Llamó nuestra atención entre otras cosas el ver a las mujeres ocupadas en sus faenas, llevando siempre a la espalda sus pequeñuelos, sujetos a los hombros o a la cintura por medio de un pedazo de lienzo, que generalmente es una cusma vieja, o bien por un trozo de corteza del árbol llamado majagua, colocado del mismo modo en forma de zurrón, en lo que se asemejan mucho a los monos, que constantemente llevan sus hijos a la espalda, hasta que pueden ya caminar sin ayuda de su madre”*(Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 67).



*“Desde bien temprano empezamos a encontrar en opuesta dirección a la que nosotros seguíamos, un número muy crecido de canoas tripuladas por indios, y cargadas de sal y otros artículos de consumo, que conducían, atravesando la laguna desde Ubaté y Fómeque, al mercado de Chiquinquirá, que se celebra todos los miércoles. La tripulación de estas pequeñas piraguas, componíase en casi todas de dos o tres indios con canaleta o remo corto y de ancha pala, y muchas de ellas llevaban a guisa de vela una ruana o manta de las que los indios usan como abrigo, sujeta entre dos palos, en la disposición que puede observarse en el correspondiente dibujo”(Gutiérrez, 1871-1872, Tomo VII: 137).*

De Modo que la cusma, la ruana, la manta, el poncho, entre otras prendas abstractas, no cumplían únicamente la función de vestir el cuerpo, estas eran, o son, objetos utilitarios que varían su forma y función en pro de quién los usa, transformándose a partir de las prácticas de vida. Su forma varía en pro de su función, consolidándose como objetos cambiantes “vivos” que, en algunas ocasiones, devienen vestido, prendas abstractas que no sólo son un puente entre las prácticas corporales del vestir “salvajes” y “civilizadas”, según las representaciones de Gutiérrez, sino que se constituyen en elemento narrativo que nos permite identificar diversas formas de construir el cuerpo por medio del vestuario.

Es preciso señalar que, aunque la mayoría de personas que vestían prendas abstractas como única prenda o prenda principal eran identificadas como “salvajes”, las prendas abstractas también hacían parte del vestuario de los “civilizados” y es posible identificarlas como complementos del vestuario “occidental”, como en el caso de la mantilla o la ruana. Sin embargo, el uso de estas prendas por personas “civilizadas” no indicaba, en las representaciones de Gutiérrez, una cercanía de los cuerpos “civilizados” a las prácticas corporales del vestir de los “salvajes”.

Para terminar, daremos paso a la cuarta “capa de la cebolla” en la cual agrupamos las prácticas corporales del vestir que se alejan de la lógica abstracta para acercarse a la lógica antropomorfa

Fuente. Lámina extraída de la página del Banco República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

del vestuario con un uso y fin fijó, como lo son los pantalones, camisas y demás prendas que hemos estado identificando como “civilizadas” u “occidentales” puesto que responden, en su gran mayoría, al vestuario eurocéntrico pero que, por las bases textiles con las cuales están desarrolladas, siguen otrerizando y etiquetando a un porcentaje de la población en la escala entre los cuerpos “salvajes” y los cuerpos “civilizados”.

**Aunque el “salvaje” se vista de “civilizado” salvaje se queda.**

**El vestuario “civilizado” sigue otrerizando**

Para finalizar las capas de la cebolla de la otrerización de las prácticas corporales del vestir consolidadas en las representaciones de *Impresiones de un viaje a América*, hemos seleccionado una serie de fragmentos donde, a pesar de que las prendas que visten algunas de las personas representadas no son abstractas y cumplen con el paradigma del vestuario antropomorfo eurocéntrico del momento, las personas siguen estando otrerizadas por las bases textiles de sus prendas, como el caso de las prendas realizadas con tejidos nacionales que son de los más pobres, y esto se convierte en un símbolo para identificar a ciertas comunidades, como es posible identificarlo en algunos fragmentos:

*“Sus vestidos son tan sencillos como su menaje, y se componen de un pantalón de tela del país, una camisa de algodón, cuyos faldones van siempre volando al aire a guisa de bandera, un sombrero de palma, fabricado a veces por su propia familia, y una ruana o manta de algodón y otra de bayeta para cuando va de viaje” (Gutiérrez, 1871, Tomo V: 79).*

Por tanto, la tela del país, que en muchas ocasiones se hacía en telares manuales, se convirtió en un símbolo para identificar a los que no hacían parte de las “clases superiores”, que vestían “en todo semejantes a los europeos”:

*“Trajes: Los de las clases superiores son, en un todo, semejantes a los de Europa. Los hombres del pueblo usan su ruana o manta cuadrada, de tela*



Fuente. Lámina extraída de la República en su colección de *Impresiones de un viaje a América*, Tomo V.



*más o menos gruesa, según el clima, y las mujeres por lo común enaguas y mantilla de bayeta o de frisa teñida de azul oscuro y sombrero de palma ajustado sobre la mantilla, y más o menos ordinario, según sus facultades. Algunas usan todavía el chircate, de que en su lugar hablamos. En las tierras cálidas la bayeta es reemplazada por telas de algodón ligeras, y el sombrero de palma, o de paja, siempre es prenda obligada en ambos sexos. Los hombres en estos climas sólo usan calzoncillos de lienzo y una camiseta suelta”(Gutiérrez, 1873, Tomo XIII: 334).*

*“En los tipos del pueblo no hay gran diferencia, comparados con los de las demás regiones andinas, donde la temperatura es fría o algo templada. Sólo hay alguna variación en los sombreros, muchos de los cuales son de lana blanca o gris, constituyendo un fieltro durísimo, pero en la forma enteramente iguales a los de ramo o trenza, hechos de una palma especial que lleva este nombre. Otra pequeña diferencia empieza a notarse también, y es el uso de las ruanas blancas o listadas de diversos colores, hechas de tela de su propia fabricación, y de lana pura. En los días despejados, muy frecuentes aquí durante la estación seca, el sol tropical lanza en las horas del mediodía rayos verdaderamente abrasadores, que obligan, particularmente a las mujeres a llevar sobre el sombrero un lienzo o toalla, generalmente bordado de colores vivos, para mitigar en parte el calor que se hace insufrible” (Gutiérrez, 1871-1872, Tomo VII: 50-51).*

Para Gutiérrez, como para aquellos que hicieron parte de la Comisión Corográfica, el lugar de donde provenían las bases textiles con las cuales eran elaborados los atuendos era fundamental en la descripción de las prácticas corporales del vestir, siendo posible identificar, en las representaciones tanto de Gutiérrez como de la Comisión, la “tela del país”, representada en algunas ocasiones como una especie de tela de colchón o denim azul con rayas, que en la gran mayoría de láminas visten los campesinos, los “indios y los “negros” en sus pantalones. Pero de la tela del país existen otras variaciones más difíciles de identificar en las láminas y que en los

relatos hacen parte fundamental de la descripción de algunas prácticas corporales del vestir:

*“Al comenzar a subir la cuesta, una tempestad que desde el mediodía se había ido formando hacia la parte del noroeste, se dirigió hacia el punto donde nos encontrábamos, descargando sobre nosotros una copiosísima lluvia, mezclada de granizos de gran tamaño, y acompañada de tales relámpagos y truenos, que nuestras caballerías se detenían a nuestro pesar, sin que hubiese medios de hacerlas seguir adelante. En aquel conflicto, encontramos por único albergue una choza miserable, donde, a duras penas, pudimos guarecernos, sin que alcanzase el mismo beneficio a nuestras mulas y caballos, que tuvieron que sufrir toda la fuerza de la tempestad a la intemperie.*

*Como una hora permanecimos en aquel estrecho y sucio lugar, donde había algunas mujeres de raza indígena, más sucias todavía, ocupadas en hilar y tejer una tela especial del país, sumamente tosca, llamada manta” (Gutiérrez, 1871-1872, Tomo VII: 63).*

86

Por lo cual, en varias representaciones, es posible identificar los cuerpos otrerizados que visten la “tela del país”, como los hermanos Pedro y Miguel que son representados tanto en la Comisión Corográfica como por Gutiérrez de Alba vistiendo pantalones en “tela nacional”:

*“Ya que ha llegado la ocasión, daré a mis lectores, aunque no sea más que una ligera idea de estos dos hermanos, que por su intrepidez e infatigable laboriosidad, son generalmente conocidos de nombre en toda la república. De pura raza africana, altos de cuerpo y de miembros fornidos, los dos frisan ya en la avanzada edad de ochenta años, y aunque gemelos, Pedro parece mucho más anciano que Miguel, que se conserva aún robusto y vigoroso como un joven. Ambos usan como único vestido camisa y pantalón de tela ordinaria, y casi siempre van sin calzado ni sombrero” (Gutiérrez, 1873, Tomo IX: 48-49).*



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX.

Estos gemelos, que hicieron parte del acompañamiento de la Comisión Corográfica y del viaje de Gutiérrez de Alba por el Caquetá, son descritos por el autor por medio de sus prácticas corporales del vestir, permitiéndonos identificar una variedad de prendas antropomorfas como la camisa y el pantalón de tela ordinaria que los acerca a las prácticas de los cuerpos “civilizados” pero que, como lo hemos venido explicando, al estar sus prendas realizadas en tela nacional, los alejan de la “civilización” de la misma forma como la ausencia de calzado. Al igual que ocurre con este par de hermanos, tanto en las representaciones de Gutiérrez como en las que él tomó prestadas de la Comisión para narrar su propio relato, las prácticas corporales del vestir son fundamentales para diferenciar los cuerpos en la Colombia del siglo XIX:

*“En mitad de este valle se alza un caserío de teja y paja, por encima del cual sobresalen las paredes y torres de un templo de grandes dimensiones. Es Chiquinquirá, la villa de los milagros y peregrinaciones, centro a que se dirigen y de donde parten para todos los caminos, numerosos devotos a pie y a caballo. La pulida dama de las ciudades, con su largo traje de montar, su ligera ruanita de hilo, el reducido sombrero de jipijapa con velo verde, y el rostro enteramente cubierto con un pañuelo para preservarse del sol y del polvo; el caballero acompañante, montado en un potro de raza enjaezado con la ancha silla de Chocontá, descomunales espuelas, que hacen contra los cerrados estribos de cobre el ruido de una fragua, zamarros de piel de león, amplia ruana listada y sombrero de grandes alas cubierto de hule blanco. La campesina rica, sentada confortablemente en su sillón colorado, con chapas de plata, ambos pies sobre una tablilla pendiente de fuertes correas, mientras la robusta persona se apoya contra el espaldar y los brazos del sillón, oprimiendo el lomo de un caballo vigoroso y sufridor, guiado por el complaciente y grave jefe de la familia, gloriosamente ataviado a lo orejón genuino, con todos los colores del arco-iris, el peón socorrano, de ruana diminuta, sombrero de trenza y calzón de manta rayada, manufacturas de su propia tierra; el de Girón y San Gil, vestido de azul y enriquecido*

*el sombrero con un escandaloso hule nuevo, dejándose llevar más bien que acompañando a tres o cuatro paisanas suyas, con enaguas de lienzo también azul, rematadas por una arandela, sombrero de palma de copa alta y pañolón colorado con ramazón amarilla” (Gutiérrez, 1871-1872, Tomo VII: 80-81).*

Este Fragmento del Alpha de Ancizar, citado por Gutierrez por su fidelidad con lo que él está percibiendo en su visita a la Virgen de Chiquinquirá, nos ratifica nuevamente que, tanto en las representaciones de José María Gutiérrez de Alba como en las de la Comisión Corográfica, es posible identificar cómo las prácticas corporales del vestir constituían un lenguaje simbólico que permitía clasificar a la población por medio de capas que develan su supuesta “casta”, donde la forma y el material de las prendas que vestían los cuerpos constituyen un lenguaje que permite identificar a la “campesina rica”, “la pulida dama de las ciudades” o “el peón socorrano”.

Por ello, tanto la piel pintada con pigmentos corporales, adornada con múltiples huesos, ramas, chaquiras y adornos de múltiples materiales como el cuerpo vestido con el fono, el cocare, la manta, la ruana, la cusma, el pantalón, la “tela nacional”, son elementos narrativos que nos llevaron a tejer el relato de las “capas de la cebolla” que visten la nación durante la Colombia del siglo XIX, construyendo un lenguaje simbólico que nos permite identificar una variedad de prácticas corporales del vestir que en algunas ocasiones otrerizaban los cuerpos, en otras los revestían de poder o se consolidaban como puentes, como una especie de traductores entre unas formas del vestir los cuerpos y otras a primera vista opuestas, permitiendo conversaciones y la identificación de “nuevas” o invisibilizadas prácticas corporales del vestir.

## Ejercicios de creación:

Los ejercicios de creación representan algunas de las prácticas corporales del vestir que hemos encontrado en Impresiones de un viaje a América a las cuales Gutiérrez de Alba no prestó mayor atención. Las encontramos encriptadas y relacionadas fuertemente con otras de las representaciones de Gutiérrez que son fundamentales para identificar la otrerización en las prácticas corporales del vestir o también para identificar la pervivencia de la otrerización en estas prácticas corporales visibilizadas en la moda nacional.

Estos ejercicios, materializados en pequeños gifs animados, se encuentran diseminados por el Atlas contra-archivo formando relaciones de cercanía con las representaciones que éste contiene, sin embargo, a continuación explicamos de forma detallada uno de estos que tiene relación con la Cusma, una de las tipologías de prenda que hacen parte del apartado Prendas abstractas/"salvajes", del cual retomamos algunos de los análisis desarrollados para evidenciar cómo representamos algunos de los repertorios descritos por Gutiérrez en sus narraciones.

### Reinscribir el vestido, pescadores vestidos a pescadores desvestidos.

En la primera imagen vemos una lámina de José María Gutiérrez de Alba que hace parte del tomo IX de *Impresiones de un viaje a América* y corresponde a su expedición al Caquetá, en la cual se encuentra acompañado por el siguiente texto:

*“Por todo el trabajo que emplea un indio en la temporada de pesca, que en ocasiones dura más de dos meses, recibe como única paga el lienzo necesario para una cusma, que consiste en dos varas y media, que podrá valer a lo sumo a razón de dos reales del país cada vara, incluso el costo de conducción hasta los lugares donde se emplea. Los que se ocupan en la extracción de la raíz de zarzaparrilla, no están mejor pagados que los pescadores, pues reciben igual remuneración por cada arroba ya empaquetada y seca, que no*

Esta lámina “animada/performativa”, que ejemplifica la cantidad de pescados que debe pescar un indígena para tener acceso a una cusma, busca generar una relación entre las prácticas corporales del vestir y las prácticas “laborales” que se asumieron entre algunas comunidades otrerizadas para tener acceso a lo que los criollos-mestizos construyeron y adoptaron como símbolos de la civilización.



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de *Impresiones de un viaje a América*, Tomo IX. Intervenida por las autoras.



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX. Intervenida por las autoras.

*les cuesta menos de un mes de asiduos trabajos, cuando los especuladores suelen venderla a los traficantes que suben del Brasil a cinco o seis pesetas arroba, que constituye más de un quinientos por ciento de ganancia” (Gutiérrez de Alba, Tomo IX: 62).*

En la lámina que fue realizada por Gutiérrez podemos ver tres indígenas pescando a la orilla de un río, dos de ellos con arco y flecha en sus manos y otro con una soga teniendo un pescado. El indígena que tiene en sus manos el arco está vistiendo una especie de “taparrabos” o “fono”, como le llamaban las comunidades “salvajes”, los otros dos indígenas están vestidos con un sombrero al parecer tejido en fibra natural, sus pies descalzos y sus cuerpos cubiertos con la Cusma gris azulada la cual describe Gutiérrez como una prenda que hace a los “Salvajes” menos “salvajes” y que nosotras hemos identificado como una prenda de “transición” entre el “salvaje” y el “civilizado” o como la prenda del “buen salvaje”.

Como ya hemos mencionado, la lámina que acompaña el relato de Gutiérrez es una copia o reinterpretación de una lámina de Manuel María Paz, que se realizó dentro del marco de la Comisión Corográfica, la cual tiene por nombre *Mulatos e indio pescando, provincia del Casanare*, que muestra a tres hombres en las mismas posiciones de los que componen la lámina de Gutiérrez, realizando las mismas acciones, acompañados de utensilios y de un paisaje igual o muy semejante pero el vestuario es muy diferente.

Los dos hombres que en la representación de Gutiérrez visten las cusmas, y que son identificados en su relatos como indios, tienen, en la representación realizada por Paz, sus cabezas cubiertas con un sombrero de fibra natural y ala ancha, sus pies están descalzos, como en la representación de Gutiérrez y , visten pantalones cortos de color blanco a la altura de las rodillas enrollados en las botas formando una especie de guardapolvos, camisa blanca enrollada hasta los codos, siendo su vestuario más parecido al de los “negros” representados por Gutiérrez lo cual es coherente con el título de la lámina de Paz donde son identificados como “mulatos”. “En el caso del término “mulato”, recordemos que es definido en Covarrubias como “el que es hijo de negra, y de hombre blanco, al revés”(Catelli, 2012: 167).



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo IX. Intervenida por las autoras.

El tercer hombre, en ambas láminas representa un “indio”, está en la lámina de Paz vestido con unos pantalones similares a los de los mulatos, descalzo y sin camisa pero en la lámina realizada por Gutiérrez, la cual es realizada al menos 15 años después que la de Paz, el indígena se encuentra en “taparrabos”, lo cual genera algunas preguntas: ¿Gutiérrez retoma las imágenes en otras geografías distintas a las cuales fueron realizadas para “demostrar” el atraso que una provincias tenían con respecto a otras?, ¿sus imaginarios de las comunidades que habitaban las selvas responden más a lo que había leído o visto de ellas que a lo que realmente él estaba observando?. Dichas preguntas es posible que jamás podamos responderlas, sin embargo, sí es evidente que sobre las láminas de la Comisión, que él había visto, reinscribió su propio relato de la “nación” que en algunas ocasiones, como en esta, relata por medio de las prácticas corporales del vestido como un proceso de involución, entendiendo esta, en los términos de Gutiérrez, como un retroceso en la pérdida del uso del vestuario “civilizado” por la adopción de un vestuario “salvaje”.

### ESC ¿Cuántos pescados son necesarios para una Cusma?

*“Por todo el trabajo que emplea un indio en la temporada de pesca, que en ocasiones dura más de dos meses, recibe como única paga el lienzo necesario para una cusma, que consiste en dos varas y media, que podrá valer a lo sumo a razón de dos reales del país cada vara, incluso el costo de conducción hasta los lugares donde se emplea. Los que se ocupan en la extracción de la raíz de zarzaparrilla, no están mejor pagados que los pescadores, pues reciben igual remuneración por cada arroba ya empaquetada y seca, que no les cuesta menos de un mes de asiduos trabajos, cuando los especuladores suelen venderla a los traficantes que suben del Brasil a cinco o seis pesetas arroba, que constituye más de un quinientos por ciento de ganancia.”*  
(Gutiérrez de Alba, Tomo IX: 62).

En la lámina “animada/performativa”, que ejemplifica la cantidad de pescados que debe pescar

un indígena para tener acceso a una cusma, busca generar una relación entre las prácticas corporales del vestir y las prácticas “laborales” que se asumieron entre algunas comunidades otrerizadas para tener acceso a lo que los criollos-mestizos construyeron y adoptaron como símbolos de la “civilización”.

Los estereotipos consolidados entre lo que sería el ser “salvaje” y “civilizado” están atravesados por la colonialidad del ver, donde se consolida una forma de ver y representar al otro, para Gutierrez de Alba los pescadores deben trabajar y aportar más de su ganancia para lograr vestirse y entrar dentro de las dinámicas civilizatorias. Este, un ejemplo entre muchos de los que visibiliza el autor, es claro para entender el proceso de exotización y réplica que se sigue presentando en la actualidad, como es en el caso de la moda nacional.

## Colonialidad del ver.

Entendemos la colonialidad como un fenómeno histórico que estuvo presente en el colonialismo y que sigue presente en la actualidad, según lo explican Eduardo Restrepo y Axel Rojas en su texto *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Este:

*“se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la reproducción de relaciones de dominación; este patrón de poder no solo garantiza la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino que también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados”*(Restrepo y Rojas,2010:15).

A partir de esto entendemos que la colonialidad sigue manteniendo los esquemas de pensamiento de la hegemonía eurocéntrica donde se legitima la diferencia de los otros, entendiendo así que el patrón de poder de la colonialidad ha borrado, ocultado o anulado algunas de las prácticas corporales del vestir.

Entendiendo lo anterior, vemos en el giro decolonial la posibilidad de cuestionar la producción de conocimiento generada en el proceso del sistema-moderno/colonial. En el caso de nuestro trabajo lo vemos como la posibilidad de cuestionar los criterios epistémicos en los cuales se produjeron los conocimientos en relación a la forma en la que se representan esas prácticas “otras” del vestir.

Un ejemplo de ello puede ser la expansión del vestuario antropomorfo en Europa y en los territorios dominados por esta, ya que fue paralelo al proceso modernidad/colonialidad que tiene la invasión de América como detonante. Por eso es importante la relación que hacemos del vestuario antropomorfo o figurativo con el hombre civilizado y el traje abstracto con el supuesto estado de salvajismo y como hoy algunas de esas prácticas corporales del vestir

llamadas “salvajes” son retomadas quizás como un ejercicio de resignificación pero al ser representadas desde el régimen escópico de la modernidad terminan repitiendo discursos de inferiorización y racialización.

Comprendiendo esto, analizamos lo que Anibal Quijano, en el capítulo *colonialidad del poder y clasificación social* dice, referente a la heterogeneidad histórico estructural, como:

*“una articulación estructural entre elementos históricamente heterogéneos, es decir, que provienen de historias específicas y de espacios-tiempos distintos y distantes entre sí, que de ese modo tienen formas y caracteres no sólo diferentes, sino discontinuos, incoherentes y aun conflictivos entre sí, en cada momento y en el largo tiempo” (Quijano,2007:98).*

Hay unos elementos heterogéneos que se presentan en unas historias concretas y en unos espacios tiempos distintos y eso es lo que mostramos en nuestro *Atlas contra-archivo*, unas pervivencias de las prácticas corporales del vestir que se presentan de manera discontinua en el tiempo pero que evidencian unos conflictos que perviven.

Tomamos la decisión de enfocarnos en la categoría de la colonialidad del ver atendiendo a la heterogeneidad histórico estructural de Quijano, retomada por Joaquín Barriendos, por la articulación de elementos heterogéneos que constituyen *Impresiones de un viaje a América*, donde se evidencian unos regímenes visuales eurocéntricos que presentan una territorialidad simbólica por medio de la cartografía colonial-imperial, lo que vemos tanto en las láminas de la Comisión Corográfica como en las de Jose María Gutierrez de Alba y que tienen unas pervivencias que nosotras vimos en algunas imágenes de la moda nacional.

Ese relato progresista de la cultura visual al que invita la colonialidad del ver deja ver cómo esas contraposiciones de imágenes que encontramos en el *Atlas contra-archivo* buscan exponer unas pervivencias y, en palabras de Barriendos, también una “descolonización de las imágenes-archivo en torno a lo canibal” (Barriendos,2011:16) que, analizado desde Gutierrez



Fuente. Collage realizado por las autoras.

de alba sería en torno a lo salvaje.

*“la colonialidad del ver debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo, pero bajo la forma explícita de lo que Quijano llama la heterogeneidad histórico-estructural; en otras palabras, la colonialidad del ver consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y re combinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el siglo XXI, el XVI con el XIX, etcétera. La heterogeneidad histórico-estructural desmonta por lo tanto la idea progresista que afirma que la transformación histórica de lo visual se estructura por fases que van de las menos complejas y modernas a las más complejas y desarrolladas. En este relato progresista de la cultura visual trasatlántica que intentamos poner en cuestión, grabados como los que representan a Hans Staden a punto de ser devorado por los antropófagos del “Nuevo Mundo” serían concebidos como la antípoda (o mejor dicho la prehistoria) de las fotos de Oliviero Toscani sobre los “colores unidos” de Benetton. Ahora bien, para volver explícito este puente heterogéneo histórico-estructural de la visualidad trasatlántica, y para avanzar en la descolonización de las imágenes-archivo en torno a lo canibal” (Barriendos,2011:16).*

La colonialidad del ver se consolidó en nuestro trabajo no sólo como marco conceptual sino como una herramienta metodológica en relación a la Imagen-archivo como depositaria de las imágenes que le precedieron, es decir, como lo explica Barriendos, estas evidencian un puente heterogéneo histórico-estructural en diversos momentos de la modernidad/colonialidad, son las depositarias del mensaje cultural y permiten identificar continuidades, pervivencias o ecos en elementos que a primera vista parecieran de naturaleza distinta. Cuando nos referimos a pervivencias no sólo estamos evidenciando unas formas y elementos que componen una imagen, también nos referimos a las articulaciones y relaciones de poder que dieron origen a ellas, siendo conscientes que son elementos históricamente heterogéneos pero que comparten

relaciones de poder que se articulan en las prácticas corporales del vestir.

En consonancia con la colonialidad del ver de Barriostos y la fórmula del phatosformeln de Aby warburg, elaboramos un *Atlas contra-archivo* que permite lecturas múltiples y que, apelando a la imaginación colectiva e individual para encontrar dichos vínculos, sugiere una lectura autónoma y no guiada. Sin embargo, también es posible realizar un recorrido “guiado” por los vínculos que nosotras encontramos en el momento del montaje, los cuales se recorren por medio de 12 paneles o escenas que plantean las conexiones más relevantes encontradas en nuestro proyecto.

Es importante resaltar que la colocación de las imágenes en los paneles es distinta del *Atlas contra-archivo* general. Apelando a Didi Huberman, decidimos distintos montajes puesto que cada nuevo montaje abre la posibilidad de nuevos significados y en nuestro caso evidencia de forma puntual cada uno de los hallazgos. Así, el *Atlas-contra-archivo* recorre las representaciones de las prácticas corporales del vestir presentes en “*Impresiones de un viaje a América*” y sus pervivencias, ecos y nexos con la Comisión Corográfica y representaciones de algunas de las prácticas del vestir hoy.

Las representaciones de las prácticas corporales del vestir hoy incluidas en el Atlas poseen pervivencias con las representadas por Gutiérrez de Alba aunque estas están elaboradas en un contexto radicalmente distinto y que en ocasiones podría, incluso, representar una postura decolonial sobre los cuerpos y sus prácticas del vestir. Hacerlas parte del atlas general y de la escena 12 es evidenciar las continuidades en la forma en la que se representan algunas de las prácticas corporales del vestir y abre nuevas rutas de análisis para cuestionar la forma en la que perduran patrones de poder.



Fuente. Collage realizado por las autoras.

## Moda Nacional actual

Como conclusión, al sumergirnos en las representaciones de Gutiérrez con las “gafas” conceptuales la colonialidad, se hizo evidente cómo los mapas conceptuales que motivaron las representaciones de Gutiérrez siguen presentes en las imágenes actuales de la moda, que van mucho más allá de esa idea de lo “colombiano”, son herramientas de otrerización y, en algunos casos, participan de procesos contrahegemónicos o decoloniales, que intentan, al igual que en el proceso de inventar la nación, reinventarse como colombianos y abandonar la civilización europea, como la civilización más viable, e intentar identificarnos o reinventarnos desde la civilización negra, la indígena o la mestiza.

Por tal razón, hemos incluido en el atlas contra-archivo un grupo de imágenes de la moda actual que, por medio de relaciones de cercanía con las representaciones de Gutiérrez en algunos casos, se alejan de esa idea de “nueva” colombianidad y repiten los procesos de otrerización propios de la colonia por una necesidad de cumplir con los cánones estéticos propios de la industria de la moda, por su falta de contexto, por no explicar de ninguna manera el uso de los símbolos retomados o por la apropiación y blanqueamiento de las prácticas corporales del vestir narradas como salvajes, sucias, exóticas, monstruosas o desagradables.

Esta imagen hace parte de la campaña publicitaria de la marca Religare de la colección “Salvaje” 2021. Está acompañada con hashtags como #salvaje21, #etichalfashion, #colombia, #handmade, #ropaartesanal, #tejidosamano, #artesal, entre otros. Nos recuerda algunas de las láminas de José María Gutiérrez de Alba en las cuales describía cuerpos semidesnudos vestidos únicamente con la cusma, prenda que él describe como “primitiva” y cuyo uso es el primer paso de los “salvajes” en adquirir prácticas corporales del vestir “civilizadas”.

Es difícil saber cuál es la intención de Manuela Peña, diseñadora de la marca, al elegir una mujer afro peinada con trenzas tejidas, con un cuerpo delgado coherente con los estereotipos de la moda occidental, adornada con cadenas que al parecer están sujetas desde las patas de



2

S A L V A J E  
2 0 2 1

*Fuente. Imagen extraída de Instagram  
cuenta religare\_store, 2021.*

NEW COLLECTION

unas gafas Ray Ban, que ocultan su mirada, vistiendo una prenda que hace alusión, tanto en su silueta como en su construcción y bases textiles, al traje tradicional de algunas comunidades indígenas retratadas por Gutiérrez durante el siglo XIX lo mismo que al de comunidades que habitan hoy en la sierra nevada de Santa Marta, como los Koguis. Generando un conglomerado de símbolos que nos remiten a la “mezcla cultural” que tanto el Estado (Artesanías de Colombia, Colombia es pasión) como la industria nacional de la moda han utilizado como herramienta para identificarnos como una “unidad” diversa. Además, la imagen de la modelo está acompañada de “SALVAJE 2021”, nombre dado a esta colección del año 2021, sin ningún texto que contextualice.

Quizás la intención de usar esa multiplicidad de símbolos que remiten tanto a la moda local como a la internacional busca posicionar “lo propio” dentro de los circuitos internacionales y nacionales de la moda. Entendemos que lo “colombiano” es todo eso a la vez, sin embargo, al no explicar de manera más amplia cuál es el lugar que tienen esas narrativas dentro del relato histórico colombiano o la posición que asume la marca frente a los elementos usados y los mapas conceptuales a los que remite, la imagen es leída, por lo menos desde nuestra mirada, como una reproducción del régimen visual de la modernidad que reproduce relaciones de otredad implantadas en los procesos coloniales y que fueron adoptadas por los criollos-mestizos después de la independencia, como lo señala Mignolo (2007: 87)

La representación de Gutiérrez de Alba en esta lámina, que se llama “Cachaco (elegante) en traje de campo Tundama - Boyacá”, indicando, en principio, que este tipo de colombiano, debe vestir distinto en el campo a cómo puede que se vista en la ciudad, es una de las tantas representaciones utilizadas por la moda para reinventar y mantener estas clasificaciones en la sociedad. La foto en comparación, de un modelo con una estética muy similar, hace parte de la pasarela por la celebración del bicentenario de la independencia en Colombia, pasarela realizada en Boyacá. Aquí no sólo se busca plasmar el estereotipo construido de la idea de cómo es un “cachaco elegante en el campo” sino su representación de la otterización y prácticas corporales del vestir. Cómo se construye ese “otro” que buscando que esté más alineado a la civilización europea termina siendo el resultado de la reinención de la moda a partir de lo que ya estaba constituido en *Tipos colombianos*.

Así, por más que algunas imágenes de la moda y las prácticas corporales del vestir que en ellas se representan quizás busquen inventarse a sí mismas ahora desde referencias a culturas indígenas o africanas, no pueden obviar la historia que las antecede y las visualidades que hoy construyen quedan inmersas en discursos que intentan subvertir, lo que, quizás, no es lo que esperan..



Fuente. Lámina extraída de la página del Banco de la República en su colección de Impresiones de un viaje a América, Tomo XII.

Lundama - Boyaca.



Fuente. Imagen extraída del periódico el tiempo, desfile "Homenaje a los héroes del Bicentenario de la Independencia colombiana" 2019.

## Para concluir...

Durante este recorrido por Capas que visten la Nación, hemos investigado varios componentes de análisis sobre quien era José María Gutiérrez de Alba, la implicación de su obra *Impresiones de un viaje a América*, referente a los relatos que cuenta sobre Colombia y los *Tipos colombianos* del siglo XIX, y cómo se enmarca este contenido en el contexto del país en medio de esas dinámicas raciales que se vivían. Esto nos ayudó a comprender cómo el vestido y las prácticas corporales del vestir visibilizadas en los tomos de Gutiérrez de Alba nos mostraron cuerpos desiguales y otrerizados como respuesta a una estrategia de “civilización” y “barbarie”.

Los procesos de otrerización no iniciaron con Gutiérrez de Alba, él mismo alimenta su proceso copiando parte de las láminas de la Comisión Corográfica pero aunque crea un relato “nuevo” donde él se asume en primera persona como si estuviera visibilizando en forma real los ambientes o situaciones de algunas de las láminas que copia.

Esas láminas y relatos son resultado de los patrones del colonialismo con el cual se instauró la mirada eurocéntrica, constituyendo una forma de ver y de representar. La construcción de relatos, láminas, imágenes, vestuario y las prácticas corporales del vestir en relación a ellos, terminaron siendo parte de las bases para algunos procesos de creación en la moda nacional que traslapa el proceso colonial durante la construcción de nación, reforzando la idea del “civilizado” vs. el “salvaje”, atendiendo que entre más vestido se esté y se cumpla con los cánones eurocéntricos más “civilizado” se es y el hacer lo contrario estará relacionado más con el estereotipo del “salvaje”.

El proceso de la invención del “otro” es algo que hemos buscado analizar dentro de nuestro proyecto, realizando este análisis desde la consolidación de la diferencia social, el modo de ver y categorizar al “otro”, un adoctrinamiento de las prácticas corporales del vestir que terminan formando un sistema taxonómico.

Ese sistema es visible en el análisis que hicimos de *Tipos colombianos*, tipologías del vestuario

y de las corporales prácticas del vestido, la reinscripción del vestido y la colonialidad del ver/ moda nacional actual, que reflejan las prácticas corporales del vestir observadas en el trabajo de Gutiérrez de Alba, la Comisión Corográfica y la moda nacional, análisis que nos permitió visibilizar el proceso de exotización, tanto como entender que las láminas, relatos e imágenes constituyeron la idea de una nación colombiana descalza como representación del SER “Salvaje”.

Dicho adoctrinamiento de los cuerpos ha quedado representado en las láminas y relatos de la Comisión Corográfica y de otros y en “Impresiones de un viaje a América” de José María Gutiérrez de Alba y perdura en las visualidades de la moda nacional repitiendo relaciones de poder y, en algunos casos, de dominación que perviven desde el colonialismo, evidenciando no sólo una colonialidad del ver, una colonialidad de las prácticas corporales del vestir.

En efecto, la colonialidad de las prácticas corporales del vestir se hace presente de manera repetitiva en los relatos de Gutiérrez por medio de un sistema taxonómico de prendas que permite identificar las prácticas propias de los indígenas y las comunidades afro como salvajes y, así, durante el proceso de la construcción de la nación fueron etiquetadas como “salvajes” las prácticas que se alejaban del vestuario antropomorfo, como la cusma, el bayetón, el chircate, la manta, la pintura corporal, entre otras, todas estas ausentes de las lógicas dominantes del vestido “occidental” que parte de un sistema de patrones y tallas que modela y estandariza los cuerpos.

Estas prácticas corporales contrahegemónicas que parten del traje abstracto (Pena 2004) son hoy retomadas por la moda nacional con un aire de lo “propio” y una necesidad de representarse a sí mismos como colombianos. Sin embargo, para que estas puedan ser aceptadas dentro de los circuitos de la moda nacional e internacional y alejadas de los supuestos estereotipos de lo “salvaje”, “campesino”, “indio”, “bárbaro”, “guaricha”, “mañe”, entre otros, requieren de una no solícita validación de entidades privadas, estatales o académicas o de personajes de la vida pública nacional que las validan y las hacen partícipes los circuitos de la moda nacional e internacional.

El discurso de la moda nacional por medio de la elaboración de imágenes-archivo que conservan las visualidades propias de la colonialidad/modernidad perpetúa la colonialidad del ver y la colonialidad de las prácticas corporales del vestir pero negando la posibilidad de reconocer y cuestionar la historia de desigualdad que están implícitas en estas, apropiándose sólo de los códigos, símbolos y técnicas como herramientas estéticas y desligándose de los mapas conceptuales que les dieron origen y significado, repitiendo así procesos de otredad que intentamos evidenciar en el Atlas contra-archivo.

El atlas contra-archivo de nuestro proyecto visibiliza las prácticas corporales del vestir, evidenciadas en las láminas de la Comisión y de Gutierrez, que fueron copiadas y reinterpretadas en su creación y confección por la moda nacional actual. Este atlas permite, igualmente, visibilizar de manera distinta las prácticas corporales del vestir tomando como referencia el atlas Mnemosyne de Aby Warburg y lo descrito a partir de Didi Huberman: El producto de nuestro proyecto es un archivo compulsivo que muestra la pervivencia de la imágenes y sus visualidades.

El atlas no tiene una ruta en específica, ya que el montaje constantemente se está manifestando lo que permite que se cree un conocimiento fuera de la idea del paradigma estético y el saber tradicional. A partir de esta dinámica el atlas es una herramienta esencial que consolida discursos visuales en torno a las prácticas corporales del vestir y el vestido nacional.



## ATLAS

*De click para visitar el Atlas contra-archivo, se recomienda usar Google Chrome*

## Referencias

- Aladodiseno, 13/10/202. #alado #edencollection SS/ 2021 aladogroup.com [Instagram].  
<https://www.instagram.com/p/CF4krU9gi4f/> (25/03/2021).
- Aladodiseno, 13/10/202. #alado discover #edencollection at Aladogroup.com link bio [instagram]  
. <https://www.instagram.com/p/CGSjaajgkJp/> (25/03/2021).
- Appelbaum, Nancy. 2017. *Dibujar la nación, la comisión corográfica en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Barriendos, Joaquín. “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”,  
*Nómadas*. 35 (2011), pp. 13-29.
- Berger, John. 2000 [1972]. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, Roland. 1970 [1964] “Retórica de la imagen”, *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Beltran-Rubio, Laura. Mujeres, moda y discursos nacionalistas en la Colombia del siglo XIX  
[Podcast]. <https://culturasdemoda.com/salon-de-moda/> (23/02/21).
- Bry, Theodore. (1590) Imagen “América” [grabado, recurso electrónico] <https://fineartamerica.com/featured/inhabitants-of-virginia-from-admiranda-narratio-published-by-theodore-de-bry-coloured-engraving-theodore-de-bry.html> (10/07/21).
- Castiglione, Baldassare, 2008 [1528]. *El cortesano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro-Gómez, Santiago. 2000. “Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro”. En: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*.
- Castro Gómez, Santiago y Restrepo, Eduardo. 2008. *Genealogías de la Colombianidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Catelli, Laura. 2012. Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. *Cuadernos de CILHA*. (17):146-174.

- Comaroff, J; Comaroff, J. 1992. "Bodily Reform as Historical Practice". En: John Comaroff, Pierre Bourdieu, Maurice Bloch (ed.), *Ethnography and the historical imagination*. pp. 69-95. Colorado: Westview Press.
- Comaroff, J; Comaroff, J. 1992. "Ethnography and the historical imagination". En: John Comaroff, Pierre Bourdieu, Maurice Bloch (ed.), *Ethnography and the historical imagination*. pp. 3-49. Colorado: Westview Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda, Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Guasch, Anna Maria. 2011. "*Arte y Archivo, 1920-2010, genealogías, tipologías y discontinuidades*". Madrid: Akal.
- Gutiérrez José. Pesca del bagre en el Caquetá [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=254> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José M. 1870. Impresiones de un viaje a América, Tomo I, de Madrid a Puerto Rico".
- Gutiérrez, José M. 1870. Impresiones de un viaje a América, Tomo I, de Madrid a Puerto Rico".
- Gutiérrez, José M. 1873. Impresiones de un viaje a América, Tomo IX, El Caquetá.
- Gutiérrez, José M. 1873. India Tama [Lámina]. José María Gutiérrez de Alba, Impresiones de un viaje a América, Diario ilustrado de viajes por Colombia 1871-1873. Bogotá. Villegas editores.
- Gutiérrez, José. Aguador de Ambalema - Tolima, copia de: Manuel María Paz [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=449> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Aguadores del Cauca [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=450> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Cachaco (elegante) en traje de campo de Tundama - Boyacá [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=439&cur=2> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Campesina de Pamplona - Estado de Santander [Lámina] <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=438> (07/05/2021).

- Gutiérrez, José. Campesinos de Rionegro - Antioquia [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=443> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Cigarrera y muchacho vendedor de tabacos [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=445> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. El padre Manuel María Albis [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=299&tomo=Tomo%20IX> (04/03/2021).
- Gutiérrez, José. India vendedora de pasto [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=442> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Indio de las cercanías de pasto- Cauca. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll16/id/411/> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Indio de Mocoa, procedente de la tribu Andaquí [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=447> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Indios arqueros de los llanos [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=455&cur=2> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Indios Macaguajes en Caquetá [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=454> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Lavadoras de oro en el Río Guadalupe - Antioquia [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=457> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Lavadores de oro en Barbacoas - Cauca [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=456> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Lavanderas Nóvita - Chocó [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=446> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Mamá Andrea mendiga -Soacha, Cundinamarca [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=436> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Muchacho campesino - la Mesa, Cundinamarca [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=435> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Muchacho idiota vendedor de Pasto - La Mesa [Lámina]. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll16/id/407/> (07/05/2021).

- Gutiérrez, José. Pareja elegante de paseo en Nóvita - Chocó [Lámina]. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll16/id/418/> (07/05/2021).
- Gutiérrez, José. Paso de una montaña a espalda de peones cargueros [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=453> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Peón carguero de las tierras frías conduciendo una viajera por el páramo [Lámina]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=452> (06/05/2021).
- Gutiérrez, José. Tejedores y vendedores de Jipijapa. varias poblaciones de Santander [Lámina]. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll16/id/420/> (06/05/2021).
- Gutiérrez de Alba, José María. 1871. Taita Joaquín, jefe de los indios salvajes de El Piñal [Lámina, recurso electrónico]. <https://www.banrep.gov.co/impresiones-de-un-viaje/index.php/laminas/view?id=51&tomo=Tomo%20V> (10/07/2021)
- Hall, Stuart. (1997). *Culture, media and identities. Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications, Inc; Open University Press.
- Hutchens, Jessyca. 2016. *Artist and Empire: Tate Britain. Third Text: Critical perspectives on contemporary art & culture*. (30) 1-7.
- Jay, Martin. 1988. "Regímenes escópicos de la modernidad". En: Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*. 220-252. Seattle: Bay Press.
- Quijano, Anibal. 2014. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Quijano, Anibal. 2007. "Colonialidad del poder y clasificación social". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (ed.), *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. pp. 9 -305. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Laver, James. 1988. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Litus. 2018, *Diálogos. Magdalena Candiotti - Mario Rufer* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=49n1kk7yMIU> (23/02/2011).
- Londoño, Patricia. 1984. *La mujer santafereña en el siglo XIX*. Antioquia: Publicaciones Banco de la República.
- Martínez, Aída. 1995. *La prisión del vestido*. Bogotá: Planeta Colombia Editorial S.A.

Mauss, Marcel. "Las técnicas del cuerpo. Marcel Mauss." En: Sociología y antropología, Madrid, Tecnos (1936): 337-343.

Melgarejo, Cesar. Homenaje a los héroes del Bicentenario de la Independencia colombiana [Fotografía]. <https://www.eltiempo.com/cultura/gente/fotos-del-desfile-del-bicentenario-de-la-independencia-colombiana-397762> (06/05/2021).

Mignolo, Walter D. 2007. "América Latina' y el primer reordenamiento del mundo moderno/colonial". En: La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial.

Mirzoeff, Nicholas. 2016. El derecho a mirar. Revista Científica de Información y Comunicación, (13), 29-65.

Palacio, Viviana. 2015. La imagen del indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Paz, Manuel. Mulatos e indios pescando, provincia del Casanare [Lámina]. <https://www.wdl.org/es/item/9021/> (06/05/2021)

Pena, Pablo. 2004. Abstracción y naturaleza en el vestido. *Studium, Revista de Humanidades*. (10): 21-32.

Restrepo, Eduardo. 2020. Sujeto de la nación y otrerización. En: *Tabula Rasa*, 34, 271-288.

Restrepo, Eduardo y Rojas, Axel. 2010. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Cauca: Editorial Universidad del Cauca.

Restrepo, Olga. 1999. Un imaginario de la Nación, lectura de láminas y descripciones de la comisión corográfica. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 26, pp 30- 58.

Rivière, Margarita. 2013. Diccionario de la moda, Los estilos del siglo xx. Madrid: Random House Grupo Editorial.

Roach-Higgins ME, Eicher JB. 1992. Dress and Identity. *Clothing and Textiles Research Journal*. (4):1-8.

- Root, Regina A. 2014. *Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial*. Buenos Aires: Edhasa S.A.
- Rose, Gillian. 2001. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage.
- Rodríguez, Beatriz. 2012. “El ensamblaje visual del cuerpo negro: el caso de la Comisión Corográfica de la Nueva Granada”. En: *Tabula Rasa*, 17, pp 43-61.
- Saltzman, Andrea. 2009. *El cuerpo diseñado, Sobre la forma en el proyecto de la vestimenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Taylor, Diana. 2016. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Taylor, Diana. 2015. *Performance*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Tello, Andrés Maximiliano. 2015. El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, (58), 125-143.
- Warburg, Aby. 2010 [1929]. “Atlas MNEMOSYNE”. En: Martin Warnke (ed.), *Atlas Mnemosyne*. 3-6. Madrid: Akal.