



**¿Cómo construir la mujer ideal?: Representaciones sobre la feminidad en Medellín, 1916 a 1929.**

Ana María Arias Villa

Trabajo de grado presentado para optar al título de Historiador

Asesora

Laura Carbonó López, Magíster (MSc) en Historia

Universidad Pontificia Bolivariana  
Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades  
Historia  
Medellín, Antioquia, Colombia  
2026

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra universidad.

### **Dedicatoria**

*A cada mujer que ha querido entender porque jamás termina de ser perfecta,  
para que logre comprender que la perfección responde a cosas que siempre se están  
redefiniendo y nunca será alcanzable...*

## Agradecimientos

A cada una de las personas que apoyaron el proceso de escribir este trabajo de grado, porque investigar no es una tarea fácil y requiere de pulir ideas mediante el dialogo, pedir ayuda para poder avanzar y recurrir a toda una red de apoyo para no caer en la locura.

A mis amigos, porque fueron las primeras personas a las que recurrí para no ser desplomada por las dificultades, aquellos que más me escucharon quejarse de problemas y celebraron cada avance significativo del proceso.

A los amigos que me acompañan desde hace años y me conocen antes de que decidiera que iba a estudiar historia y no diseño de modas, porque, aunque muchas veces no entendían de que estaba hablando, ponían lo mejor de si para seguirme el hilo y escucharme con atención.

Sobre todo, a Violeta, mi mejor amiga, por reírse conmigo de cada cosa graciosa que encontré en las fuentes, por dejarse enseñar de historia en casi todas las conversaciones que tenemos y por siempre escucharme hablar de lo mismo una y otra vez.

A mis amigos de la universidad, por ayudarme a desenredar conceptos e ideas, escucharme quejarse de las cosas más técnicas, de autores que escriben como borrachos, de traducciones difíciles de entender o de lo dispendioso que se vuelve el archivo, y, por encima de todo, por nutrir con sus propios conocimientos e investigaciones mi forma de pensar, observar e investigar, por ser una gran compañía en cada paso y experiencia de este proceso de formación.

A Santiago, mi pareja y mejor amigo, por distraerme cuando no me cabía un pensamiento más, por ayudarme a encontrar formas de navegar el sin fin de bibliografía y fuentes primarias, por consolarme, por aguantarme el malgenio, el cansancio, el agobio y las ganas de no hacer nada, por darme ánimos para seguir y por tenerme una paciencia infinita.

A mi familia, por jamás cuestionar la decisión de estudiar historia y porque, aunque en ocasiones cuestionaron la decisión de hacer un trabajo de grado, me dieron la oportunidad, el tiempo y las condiciones para hacerlo de la mejor manera posible.

A los profesores que acompañaron el proceso, que debido a lo extenso y a que en cada oportunidad trabajaba sobre lo mismo ya olvidé cuantos fueron. Especialmente gracias a Laura, por aceptar ser mi asesora, por ser una fuente de inspiración desde que leí un artículo suyo en tercer semestre y por considerarme en todo momento sumamente capaz y una colega más.

Finalmente, gracias a Lola, mi gata naranja un poco desquiciada, por estar siempre cerca viéndome trabajar o mordiéndome los pies bajo el escritorio, según le apeteciera.

## Tabla de contenido

Lista de figuras .....	7
Resumen .....	11
Abstract .....	12
Introducción .....	13
Marco teórico .....	22
<b>1. Capítulo I. La composición del ideal: moral y estética entre 1916 y 1929 en Medellín..</b>	<b>34</b>
<b>1.1. La complejidad de la belleza: los cánones estéticos. ....</b>	<b>35</b>
1.1.1. París, Nueva York y aquello que define las modas.....	35
1.1.2. Joven, delgada, flexible y bella. ....	46
<b>1.2. Reglas para el control del bello sexo: comportamiento y moral en el <i>Manual de Urbanidad de Carreño</i>.....</b>	<b>54</b>
1.2.1. La conexión entre las virtudes morales y las condiciones de vida modernas. ....	56
1.2.2. La diferenciación de género dentro del Manual.....	60
<b>2. Capítulo II. Moldes de papel: representaciones discursivas de la feminidad presentes en <i>Cromos, Letras y Encajes</i> y el <i>Compendio de Carreño</i>. ....</b>	<b>64</b>
<b>2.1. Los discursos modernos y las nuevas expectativas para el público femenino. ....</b>	<b>69</b>
2.1.1. Hacia una estética de la modernidad: Moda, cuerpo, higiene y consumo. ....	70
2.1.2. Las implicaciones del ingreso a la esfera pública: Responsabilidad social, feminismo y participación política.....	78
<b>2.2. La reconfiguración de las expectativas tradicionales para las mujeres. ....</b>	<b>85</b>
2.2.1. Responsabilidad y conocimientos necesarios para ser madre, esposa y compañera. ....	86
2.2.2. <i>Compendio del Manual de Urbanidad de Carreño</i> : un texto para la formación femenina. ....	93
<b>3. Capítulo III. Moldes en negativos: las representaciones visuales de la feminidad construidas en los retratos de estudio.....</b>	<b>98</b>
<b>3.1. Realidad perfeccionada: códigos técnicos presentes en los retratos femeninos. ..</b>	<b>100</b>

---

3.1.1.	La búsqueda del pictorialismo o realismo en los retratos de estudio: la importancia de la iluminación.....	102
3.1.2.	La intervención técnica: tecnología del perfeccionamiento y la distinción. ....	110
<b>3.2.</b>	<b>Elementos de la feminidad ideal: códigos estéticos y corporales dentro de los retratos femeninos. ....</b>	<b>117</b>
3.2.1.	Del <i>Attrezzo</i> y la centralidad del sujeto: la construcción de escena en el retrato. ....	118
3.2.2.	La transición en la identidad visual de la mujer moderna: vestido, pose y expresión como signos. ....	126
<b>4.</b>	<b>Conclusiones.....</b>	<b>134</b>
Referencias .....		139
Fuentes primarias .....		139
Bibliografía.....		139

### Lista de figuras

- Figura 1.** *Medellín moderno* (1925). **Fuente:** *Cromos: revista semanal ilustrada* XXI, N° 483 (noviembre 21 de 1925): portada. ....36
- Figura 2.** *Lindo vestido sastre* (1918). **Fuente:** Fotografía Manuel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N° 119 (junio 22 de 1918): 351. ....38
- Figura 3.** *Fotografía de Underwood & Underwood de Nueva York* (1916). **Fuente:** Fotografía Underwood & Underwood, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 1 (enero 15 de 1916): 15. ....38
- Figura 4.** *Elegancias* (1924). **Fuente:** Fotografías de Gilber René, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVIII, N° 415 (julio 26 de 1924). ....38
- Figura 5.** *Elegancias. Jean Arthur* (1928). **Fuente:** Foto. International Newsreel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVI, N° 636 (noviembre 24 de 1928). ....38
- Figura 6.** *Elegancias de Nueva York. Elegancias de París* (1924). **Fuente:** “Elegancias de Nueva York. Elegancias de París”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVII, N° 402 (abril 26 de 1924): 292. ....39
- Figura 7.** *Jean Arthur. Mirian Seegar* (1929). **Fuente:** Fotos International Newsreel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVIII, N° 674 (agosto 24 de 1929). ....41
- Figura 8.** *Sally Blane* (1929). **Fuente:** Foto International Newsreel, “Figuras del cine”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVIII, N° 685 (noviembre 5 de 1929). ....42
- Figura 9.** *Modelo de Skating* (1916). **Fuente:** Fotografía Underwood & Underwood, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 10 (marzo 18 de 1916): 160. ....43
- Figura 10.** *Vestido para calle. Vestido para sport* (1927). **Fuente:** Fotos Underwood & Underwood, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXIII, N° 559 (mayo 28 de 1927). ....45
- Figura 11.** *Doris Hill presenta un lujoso overalls para trabajos de horticultura doméstica* (1929). **Fuente:** Fotos International Newsreel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVIII, N° 688 (noviembre 16 de 1929). ....46
- Figura 12.** *Delantales de cretona* (1928). **Fuente:** Sta. Maruja Gómez, “Modas”, *Letras y Encajes*, Año II, N°23 (junio de 1928): 386. ....46
- Figura 13.** *Vestido de Tennis por Premet* (1919). **Fuente:** Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VIII, N° 183 (octubre 11 de 1919): 235. ....49
- Figura 14.** *Último modelo de traje para sport* (1923). **Fuente:** Fotos Kadel and Herbert, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XV, N° 350 (abril 21 de 1923): 224. ....49

- Figura 15.** *Quiere ser Ud. Hermosa* (1926). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año I, N° 2 (septiembre de 1926).....51
- Figura 16.** *El secreto del tocador* (1927). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año I, N° 8 (marzo de 1927): 122. ....51
- Figura 17.** *Elegante vestido de tul para bailes de la Casa Beer* (1928). **Fuente:** Señorita Maruja Gómez, “Elegancias”, *Letras y Encajes*, Año III, N° 26 (septiembre de 1928): 436. ....52
- Figura 18.** *Elegante abrigo de sport* (1928). **Fuente:** Señorita Maruja Gómez, “Modas”, *Letras y Encajes*, Año III, N° 25 (agosto de 1928): 421.....53
- Figura 19.** *Robe de diner par Worth* (1926). **Fuente:** Sra. María Olózaga de Posada, “La tirana del siglo XX”, *Letras y Encajes*, Año I, N° 3 (octubre de 1926): 42.....53
- Figura 20.** *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras por Manuel Antonio Carreño* (1854). **Fuente:** Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales; precedido de un breve tratado sobre los deberes del hombre* (Nueva York: D. Appleton y Compañía, 1854): portada. Colección Libros, Biblioteca Digital Patrimonial, Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT (Medellín), <https://hdl.handle.net/10784/12463>.....55
- Figura 21.** *Portada del primer número de la revista Cromos* (1916). **Fuente:** Coriolano Leudo, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 1 (enero 15 de 1916): portada.....65
- Figura 22.** *Portada del primer número de la revista Letras y Encajes* (1926). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año I, N° 1 (agosto de 1926): portada.....66
- Figura 23.** *Portada del Compendio del Manual de Urbanidad y Buenas maneras* (192-). **Fuente:** Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras de Manuel Antonio Carreño arreglado por el mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos y adoptado en las escuelas públicas de Buenos Aires* (París: Garnier Hermanos, s.f.). Fondo Haydée Eastman, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto (Medellín). ....68
- Figura 24.** *Índice Compendio del Manual de Urbanidad y Buenas maneras* (192-). **Fuente:** Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras de Manuel Antonio Carreño arreglado por el mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos y adoptado en las escuelas públicas de Buenos Aires* (París: Garnier Hermanos, s.f.): 95-96. Fondo Haydée Eastman, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto (Medellín). ....94
- Figura 25.** *Señorita María Olózaga R.* (1915). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Bellezas Nacionales”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°10 (marzo 18 de 1916): 147. ....103
- Figura 26.** *Señora Carolina Fernández de Monteill* (1913). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* III, N°57 (marzo 10 de 1917): 11. .104

- Figura 27.** *Señorita Margarita Vélez Toro* (1916). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°39 (octubre 14 de 1916): 229. .... 106
- Figura 28.** *Señorita doña Rosita Marquez Madriñan* (1925). **Fuente:** Fotografía Obando C., *Cromos: revista semanal ilustrada* XX, N°476 (octubre 3 de 1925): 278. .... 108
- Figura 29.** *Sta. María Muñoz* (1928). **Fuente:** Jorge Obando, *Letras y Encajes*, Año II, N°24 (julio de 1928): portada. .... 109
- Figura 30.** *Sra. Doña Alicia Jaramillo de Hernández* (1929): **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año III, N°35 (junio de 1929): portada. .... 111
- Figura 31.** *Firma de la empresa Vieco y Cía.* (1927-1929). Fuentes: Foto Americana, *Letras y Encajes*, Año II, N°13 (agosto de 1927): portada; Jorge Obando, *Letras y Encajes*, Año II, N°24 (julio de 1928): portada; Jorge Obando, *Letras y Encajes*, Año III, N°30 (enero de 1929): portada. .... 112
- Figura 32.** *Señorita Angela Restrepo Delgado* (1929). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año IV, N°40 (noviembre de 1929): portada. .... 113
- Figura 33.** *Señorita Blanca Posada de Berrio* (1917). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°89 (octubre 27 de 1917): portada. .... 114
- Figura 34.** *Señora Doña Leonor D’Alemán Vásquez de Restrepo Correa* (1925). **Fuente:** *Cromos: revista semanal ilustrada* XX, N°462 (junio 27 de 1925): portada. .... 114
- Figura 35.** *Sta. Amalia Vélez* (1928). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, *Letras y Encajes*, Año II, N°21 (abril de 1928): 345. .... 119
- Figura 36.** *Detalle de las margaritas del retrato de Margarita Vélez Toro* (1916). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°39 (octubre 14 de 1916): 229. .... 120
- Figura 37.** *Detalle de rosas del retrato de María Olozaga R.* (1915). Fuente: Fotografía Rodríguez, “Bellezas Nacionales”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°10 (marzo 18 de 1916): 147. .... 120
- Figura 38.** *Señorita Josefina Muñoz Piedrahita* (1917). **Fuente:** Benjamin de la Calle, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°96 (diciembre 15 de 1917): 364. .... 122
- Figura 39.** *Señorita doña Luz Villegas Q.* (1921). **Fuente:** *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°287 (diciembre 10 de 1921): 355. .... 122
- Figura 40.** *Señorita María Ochoa Velilla* (1916). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°2 (enero 22 de 1916): 19. .... 123
- Figura 41.** *Sta. Aura Gutiérrez, Reina de los carnavales de agosto de 1927* (1927). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año II, N°13 (agosto de 1927): 200. .... 125

**Figura 42.** *Bata color rosa. Creación de la casa Goraertz, de París* (1916). **Fuente:** Fotografía Manuel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°40 (octubre 21 de 1916): 256.128

**Figura 43.** *Mantelete y mango de sibelina. De la casa Maillen, de París* (1917). **Fuente:** Fotografía Manuel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°92 (noviembre 17 de 1917): 304. .... 129

**Figura 44.** *Sombrero de la Casa Jane Blanchot, de París* (1924). **Fuente:** “Elegancias de París. Elegancias de Nueva York”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVII, N°402 (abril 26 de 1924): 292. .... 130

**Figura 45.** *Últimos modelos de sombreros y trajes para señora, de los más notables modistos parisenses y neoyorkinos* (1924). **Fuente:** “Elegancias de París. Elegancias de Nueva York”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVIII, N°414 (julio 19 de 1924): 64. .... 131

## Resumen

Con el inicio del siglo XX se presentaron a escala global un gran número de transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas, entre las que sobresalen la expansión del sector industrial y comercial, las nuevas formas de consumo y sociabilidad, además de varios aspectos vinculados al rol social de la mujer. Estos cambios tuvieron repercusión en el contexto colombiano y, particularmente, en la ciudad de Medellín gracias a un conjunto de coyunturas históricas que permitieron que se reanudara y avivara el interés por la instauración del proyecto modernizador. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación es identificar como se construye el ideal de mujer a través de diversas representaciones visuales y discursivas difundidas de 1916 a 1929 en la ciudad de Medellín.

El estudio parte del análisis estructural del discurso de fuentes periódicas, como son las revistas *Cromos* y *Letras y Encajes*, y del *Compendio del urbanidad y buenas costumbres* de Manuel Antonio Carreño; en conjunto con el análisis visual de fotografías extraídas de dichas revistas. Se da una mirada a luz del enfoque y conceptos de la historia cultural, la historia de género y los estudios de la moda para indagar acerca de la persistencia y reconfiguración de imaginarios y prácticas tradicionales, así como en la introducción, negociación y aprendizaje de discursos y condiciones de vida relacionados con la modernidad. La investigación busca acercarse con un marco teórico novedoso y complejo a aquellos vacíos y carencias hallados alrededor de los estudios del fenómeno para así identificar las lógicas presentes en la creación de prácticas, imaginarios y representaciones relacionados con las formas ideales de verse, actuar y ser difundidas para un público femenino entre 1916 y 1929 en Medellín.

*Palabras clave:* mujer, representación, modernización, género, historia cultural.

---

### Abstract

The beginning of the 20th century saw multiple social, cultural, economic, and political transformations on a global scale, including the expansion of the industrial and commercial spheres, new forms of consumption and social interaction and several matters related to women's social role. Those changes had an impact on the Colombian context and, in particular, on the city of Medellín, due to a series of historical events that allowed the renewed and increased interest in the implementation of the modernization project. Therefore, the purpose of this study is to identify how the ideal of womanhood was constructed through diverse visual and discursive representations diffused from 1916 to 1929 in Medellín.

The research is based on structural discourse analysis of source materials that includes magazines, as *Cromos* and *Letras y Encajes*, and Manuel Antonio Carreño's *Compendio del Urbanidad y buenas costumbres* (Manual of Urbanity and Good Manners), together with a visual analysis of photographs drawn from the above-mentioned magazines. From the perspective of cultural history, gender history, and fashion studies, this work examines the persistence and reconfiguration of traditional imaginaries and practices, as well as the introduction, negotiation, and assimilation of discourses and ways of life associated with modernity. This study aims to address the gaps and shortcomings identified in existing studies of the phenomenon through an innovative and intricate theoretical framework, in order to identify the underlying logics behind the emergence of practices, imaginaries, and representations related to the ideal ways of seeing, acting, and being that were shared among a feminine audience in Medellín between 1916 and 1929.

*Keywords:* women, representation, modernization, gender, cultural history.

## Introducción

El inicio del siglo XX presenta un gran número de transformaciones sociales, culturales, económicas y políticas a nivel mundial. Sus primeras tres décadas marcadas por sucesos como la primera guerra mundial y la revolución rusa en el ámbito político, son también un periodo de desarrollo y expansión en el ámbito económico con el crecimiento del sector industrial, comercial y del consumo, este último de la mano de la proliferación de la publicidad. Consecuentemente, se da una mutación de la vida y estructura social, la cual produce cambios significativos para diversos actores sociales, que caracterizan por el establecimiento de nuevos espacios de sociabilidad entre diversos sujetos.

Colombia por su parte no es ajena a estos cambios y en el ámbito nacional se producen un sin fin de coyunturas históricas que encaminan al país hacia la transformación económica, social y cultural. El final de la Guerra de los Mil Días para 1903, el desarrollo de la industria nacional en los primeros veinte años del siglo XX, el restablecimiento de las relaciones fluidas y el comercio con Estados Unidos hacia 1919 y la llamada “Danza de los Millones”<sup>1</sup> de 1922, son algunos de los hechos que contribuyeron a que el país se incorporará a la tendencia de cambio mundial<sup>2</sup>.

En el contexto local de las principales ciudades del país esto se expresa en procesos de carácter modernizador y civilizatorio que se reanudan o se integran. Por un lado, se reanudan procesos como la higienización, la industrialización y la urbanización principados en las últimas décadas el siglo XIX, e interrumpidos por el ciclo de guerras civiles. Por otro lado, se integran avances científicos, tecnológicos, culturales y sociales, como el establecimiento de nuevos espacios, como parques, cafés, salones, teatros de cine, clubes deportivos y sociales, paseos comerciales, entre otros y la incorporación de nuevos discursos de ciencia, feminismo, derechos y educación de las mujeres, derechos de los trabajadores, etc<sup>3</sup>.

En la ciudad de Medellín se da el desarrollo de la industria textil con la creación de grandes empresas como Tejidos Medellín (Tejidos el Hato), Coltejer (1907), Tejidos Antioquia (1902) y Fabricato (1920)<sup>4</sup>. Además, se presenta el desarrollo y la mejora urbana gracias a los trabajos de la

---

<sup>1</sup> Refiere a la indemnización de los Estados Unidos por la separación de Panamá y el aumento de la inversión extranjera.

<sup>2</sup> Mariana Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945): una mirada a la transformación de los roles femeninos a través de las hijas de María y las hijas de Eva.” (Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2023): 11-21, <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/11161>.

<sup>3</sup> Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)”, 11-13.

<sup>4</sup> Laura Carbonó López, “El poder de la moda. Sastres en Medellín (1900-1930)”, *Quirón. Revista de estudiantes de Historia*, n.º Especial (2017): 82, <http://revistafche.medellin.unal.edu.co/ojs/index.php/quiron/article/view/331>.

sociedad de mejoras públicas y actores privados, de esta manera se encontraban en la ciudad espacios como los importantes hoteles, parques, avenidas y calles, clubes, cafés y teatros. Por enumerar algunos se resaltan el Hotel Europa, el parque Berrío, el parque Bolívar, el bosque de la Independencia, el club Unión, el Sporting Club, el paseo de la Playa, la calle Junín, el teatro Junín y el teatro Bolívar<sup>5</sup>.

El conservadurismo imperante en el país y el proceso de regeneración desde 1886, consolidados gracias a la constitución política de este mismo año, hasta 1930 son elementos transversales a este periodo de cambios. Ello otorga gran importancia a la religión católica, la moralidad y las buenas costumbres dentro de la realidad nacional y local. El desarrollo en paralelo entre este proyecto político y el proyecto de modernización genera unas particularidades específicas en el tono que adquieren los discursos y procesos aceptados, la mirada frente al extranjero y el alcance de los cambios sociales y culturales en el país<sup>6</sup>.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, se considera relevante preguntarse por las mujeres y las formas de feminidad en este espacio-tiempo específico y se formula finalmente la pregunta por cómo se construye el ideal de mujer a través a partir de la difusión de diversas representaciones visuales y discursivas entre 1916 y 1929 en Medellín. Se parte así de la premisa de que los imaginarios y prácticas en torno a la feminidad y, en consecuencia, las formas aceptadas o predilectas de esta varían según las épocas, y en este caso se pretende indagar acerca de cómo la principalmente preferida y promovida, es decir aquella que se constituye como ideal, es construida, cuáles son sus dinámicas y variables a principios del siglo XX.

Así, se establece como objeto de estudio el ideal femenino y, consecuentemente, como sujeto de estudio la mujer. Se parte del interés por los influjos de la moda en las representaciones, imaginarios y prácticas, al imponer unos cánones estéticos de los que se vale la sociedad para establecer parámetros de cómo debe verse la mujer ideal<sup>7</sup>, y del reconocimiento de que para la época en la que se piensa la investigación estos se acompañan e incluso responden con ímpetu a cuestiones morales, de control del comportamiento y buenas costumbres. De esta manera, ambos

---

<sup>5</sup> Daniel Valencia Solarte, “Usos, costumbres e imaginarios en la élite de Medellín: 1903-1930” (Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2019): 59-80, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/5658920c-a863-41d8-8610-af5af570745c>.

<sup>6</sup> Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)”, 11-15.

<sup>7</sup> Carbonó López, “El poder de la moda”, 78-79.

aspectos deben de ser objeto de un análisis en conjunto para la comprensión del ideal femenino a cabalidad.

Para establecer como temporalidad el intervalo que va de 1916 a 1929 no pesan únicamente los acontecimientos descritos anteriormente, sino que pesan las fuentes primarias accedidas. Como fuentes principales se seleccionaron las revistas *Cromos* y *Letras y Encajes*, dichas revistas nacieron con iniciativas y pretensiones particulares que permiten acercarse a aquellas representaciones del ideal femenino. Por un lado, *Cromos* se constituye como una iniciativa de difusión de la vida cultural, social y política<sup>8</sup>; mientras que *Letras y Encajes* tuvo de objetivo la instrucción de las mujeres con fines intelectuales y prácticos.

Por ello, la primera fecha de corte corresponde con la creación de la revista *Cromos* en 1916, hito relevante en tanto la publicación logra establecerse como uno de los medios de comunicación de mayor alcance a lo ancho del territorio nacional y una de las revistas de mayor duración en a lo largo de los años, a diferencia de iniciativas similares existentes en años anteriores. Por otro lado, la fecha final de 1929 corresponde con el año de la crisis económica mundial, la cual cambia las dinámicas económicas dadas hasta el momento, y año anterior a 1930 donde termina la hegemonía conservadora y se evidencia un cambio claro y radical de las influencias internacionales en el contexto colombiano, se pasa de una marcada influencia europea, principalmente parisina, a una influencia principalmente estadounidense.

La investigación se ha delimitado exclusivamente a la ciudad de Medellín, ya que el acceso a fuentes primarias y secundarias necesarias para el análisis se ve facilitado por la disponibilidad de archivos, bibliotecas y hemerotecas en la ciudad. Así, centrar la investigación en este espacio permite un examen más riguroso y detallado del objeto de estudio. A su vez, permite entender como el fenómeno analizado debido a la naturaleza de las fuentes seleccionadas se desarrolla con relación a un público femenino específico, las mujeres de elite ubicadas en la ciudad principal de la región antioqueña.

Esto relevante pues el proceso de ingreso, negociación y aprendizaje de la modernidad en Colombia no fue un proceso homogéneo, aunque se pretendió homogeneizar imaginarios y prácticas alrededor de un modelo de civilización que excluía, muchas veces en términos de raza y clase a ciertos sujetos, imaginarios y costumbres. La clase alta fue aquella que dictó los modelos

---

<sup>8</sup> Elisa Andrea Cobo Mejía y Olga Yanet Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la revista *Cromos*, 1916-1929”, *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n.º 70 (2019): 94-98, <https://doi.org/10.35830/treh.vi70.771>.

de civilización aceptables a imitar, estos eran principalmente modelos europeos y fueron profundamente marcados por la jerarquía socio-racial heredada desde tiempos coloniales, por lo cual en su gran mayoría fueron modelos excluyentes y racistas<sup>9</sup>. Incluso, en el contexto local, la élite regional construyó un mito de origen, que le relacionaba con ascendencia europea y judía, le acercaba a la blanquitud y les permitía diferenciarse del resto de los colombianos, a quienes consideraban “indios” o “negros”<sup>10</sup>.

Debido a esto, las elites se posicionaron a sí mismas con la clase social destinada a la ser guía moral y racional en la transformación de las prácticas de vida y los imaginarios de las clases populares y mestizas, esto por su relación con la blanquitud y las tradiciones europeas que en consecuencia les hacía superiores términos morales y racionales. Esto tuvo claro impacto en la configuración de imaginarios, prácticas y representaciones sobre la modernidad y de género durante las primeras décadas del siglo XX en el país, tal y como se evidenciará en los capítulos a continuación para el caso de la conformación de un ideal femenino entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín.

La investigación se basa en un enfoque cualitativo flexible para el análisis de las fuentes documentales, entre las seleccionadas se encuentran las dos revistas, un libro y fotografías. *Cromos*, ubicada en la Sala de Patrimonio Documental del Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad EAFIT (Medellín); *Letras y Encajes*, accedida gracias al Repositorio de la Universidad Nacional de Colombia en la Biblioteca Digital Feminista Ofelia Uribe de Acosta BDF y la Colección Patrimonio Documental de la Biblioteca Carlos Gaviria Díaz de la Universidad de Antioquia (Medellín); el libro de Manuel Antonio Carreño *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras*, consultado gracias al Fondo Haydée Eastman de la Sala Antioquia en la Biblioteca Pública Piloto (Medellín); y fotografías extraídas de las revistas *Cromos* y *Letras y Encajes*, algunas también disponibles de manera digital en el Fondo Fotografía Rodríguez del Archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Marco Palacios y Frank Safford, *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. (Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Administración; Ediciones Uniandes, 2012): 260-262, 103-105.

<sup>10</sup> Palacios y Safford, *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*, 373.

<sup>11</sup> El análisis de las fuentes visuales se apoyó en el acceso a algunas fotografías en mejor calidad gracias a esta digitalización. Sin embargo, las imágenes incluidas son las versiones encontradas en las revistas debido a la dificultad de reproducción de los archivos del Fondo Fotografía Rodríguez del Archivo fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto por políticas de derechos de autor y acceso.



análisis estructural de los discursos el cual tiene como objetivo principal desvelar las estructuras inconscientes de la mente humana que dan forma a los fenómenos culturales. El autor toma como base la lingüística saussureana, que enfatiza la primacía de las relaciones entre los elementos dentro de un sistema<sup>12</sup>, y la fonología de Nikolái Trubetzkoy, la cual proporcionó un modelo metodológico que Lévi-Strauss adoptó para la antropología<sup>13</sup>. Estas bases las extiende al análisis de la cultura, entendiendo así los fenómenos culturales como sistemas de signos interrelacionados.

Su metodología, la misma que se toma como base para este estudio consiste en cuatro pasos fundamentales: 1) la identificación de unidades base o elementos que componen el fenómeno cultural, en este caso las representaciones discursivas encontradas en las fuentes primarias; 2) análisis de las relaciones entre las unidades, normalmente mediante oposiciones binarias, es decir, elementos recurrentes hallados en las fuentes contribuyen a la construcción de la imagen ideal de la mujer (atributos físicos y morales, roles sociales, símbolos asociados a la feminidad, etc.); 3) descubrir estructuras y patrones subyacentes que componen el fenómeno cultural y 4) la interacción entre la observación de los datos específicos y la construcción de modelos teóricos que implica el análisis estructural para la comprensión de los fenómenos culturales<sup>14</sup>.

Barthes, en su libro *El sistema de la moda*, realiza un análisis semiótico usando como material las revistas de moda e identifica tres tipos de vestidos: vestido real, vestido escrito y vestido imagen. Su objetivo en este texto es reconstituir a la moda como un sistema de sentido donde el discurso o vestido escrito no se presenta como simple lengua, sino que existe para transmitir sentido por lo que es un código verdadero de significación. De tal manera, el enunciado discursivo tiene varios niveles de sentido que funcionan en conjunto, por lo que existe un sistema terminológico, o nivel denotativo, que incluye la descripción directa y un sistema retórico, o nivel connotativo, donde reside la ideología de la fuente y se transmite una visión del mundo<sup>15</sup>.

El análisis de las fuentes fotográficas, se realizó a partir de lo propuesto por los autores Roland Barthes, Hans Belting y Erwin Panofsky. De Barthes se tendrán en consideración sus dos niveles de significado la denotación y la connotación – usados igualmente para el análisis discursivo –, describiendo el contenido literal de los materiales seleccionados en el nivel de

---

<sup>12</sup> Claude Lévi-Strauss, *Antropología estructural* (Barcelona: Paidós, 1987).

<sup>13</sup> Lévi-Strauss, *Antropología estructural*.

<sup>14</sup> Mario Ortega Olivares, “El método estructuralista de Lévi-Strauss. Y el mito de las Tlaciques chupamolleras”, *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento* 1, n.o 1 (2013): 77-92, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457645123007>.

<sup>15</sup> Roland Barthes, *Sistema de la moda*, trad. Joan Vinyoli Sastre (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978): 11, 37.

detonación y abarcando los significados secundarios, asociativos y culturales en el nivel de connotación<sup>16</sup>. A su vez son de importancia los seis procedimientos de connotación que plantea para el análisis fotográfico: Trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis<sup>17</sup>. De Panofsky, en segundo lugar, se toman los tres niveles de análisis que plantea para las fuentes iconográficas, es decir, pre-iconográfico, iconográfico y análisis iconológico<sup>18</sup>. Finalmente, la metodología de Belting se basa en tres conceptos primordiales, imagen, medio y cuerpo, es entonces importante considerarla en tanto permite analizar la imagen considerando su relación inseparable con el medio a través del cual se manifiesta y con el cuerpo humano que la percibe y le da sentido<sup>19</sup>.

Estas propuestas metodológicas se reunieron en una tabla para facilitar la organización de la información de las 10 fotografías seleccionadas. Esta tabla cuenta con secciones para el marco externo de la fotografía (autor, año, lugar de origen, persona fotografiada e información de la persona fotografiada), el medio, es decir elementos de soporte y técnica (material, formato y posible intervención técnica), y el análisis de los elementos visibles, los códigos y los usos sociales de la fotografía (ver tabla 3). Adicionalmente, en la descripción de las fotografías y su respectivo análisis se utiliza la metodología de descripción densa planteada por Clifford Geertz. Con ella se pretende desentrañar la jerarquía estratificada de estructuras significativas que le dan sentido social al hecho físico que la fotografía captura<sup>20</sup>.

Marco Externo					Soporte y técnica (Medio)			Denotativo/pre-iconográfico	Connotativo/iconográfico	Uso social	Fotografía
Autor	Año	Lugar(es) de Origen	Persona fotografiada	Información P.F.	Material	Formato	Intervención técnica	Visible	Códigos		

**Tabla 3.** Datos análisis visual. **Fuente:** creación propia.

De tal manera, el estudio presenta un enfoque en conjunto del análisis de fuentes de carácter discursivo y visual y de la importancia de cuestiones estéticas y morales. Asimismo, se encuentra cierta necesidad en ahondar en el proceso de transición que se desarrolla en estas décadas, que incluye la permanencia de algunas costumbres decimonónicas y la interiorización, negociación y aprendizaje del proyecto modernizador. De esta forma, se aplica al estudio un marco teórico

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986), 14-16.

<sup>17</sup> Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 16-21.

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales* (Madrid: Alianza editorial, 1979), 52-58.

<sup>19</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 13-18.

<sup>20</sup> Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* (Barcelona: Gedisa, 2003): 21-24.

novedoso que responde a la compleja realidad a analizar e incluye conceptos propios de la historia cultural, la historia y teoría de género y la historia y teoría de la moda.

Estos conceptos incluyen cuerpo, con una definición construida desde las contribuciones de múltiples disciplinas y autores como Michel Foucault, David Le Breton y George Vigarello; género, definido a partir de los postulados de Judith Butler; representación, considerando lo planteado en el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, así como a Roger Chartier y Jean Baudrillard; proceso civilizatorio, concepto de Norbert Elias; y moda, teniendo en cuenta las definiciones de Alison Lurie, Gilles Lipovetsky, Roland Barthes, René König y Georg Simmel.

El primer capítulo de este trabajo presenta los cambios en el ideal femenino a lo largo de la temporalidad establecida, 1916 a 1929, teniendo en cuenta que se construye a partir de la conexión entre cánones morales y estéticos. En ese sentido, analiza las secciones de moda de las revistas exhibiendo la complejidad que implica este fenómeno en tanto comprende la influencia de un entorno económico, social, cultural y político, y la importa e influjo de actores extranjeros. Este apartado no solo se centra discursos, sino que también considera las fotografías que acompañan a aquellas secciones de moda. Además, examina los textos de Carreño, *Compendio* y *Manual*, entendiendo su papel en la sociedad Medellínense de la época al convertirse en conector entre virtudes morales y condiciones de vida moderna y en un texto que reglamenta el comportamiento a partir de una marcada diferenciación de género.

El segundo capítulo se centra en las representaciones discursivas de la feminidad, exponiendo la construcción y expresión del ideal a lo largo de los artículos ubicados en las revistas y sus secciones femeninas, así como en la extensión del *Compendio de urbanidad* de Carreño. Por consiguiente, describe tanto la inserción de las ideas y expectativas modernas para un público femenino, como la persistencia y reconfiguración de ideas y expectativas tradicionales sobre la feminidad, dándose así un espacio para la tensión, discusión y negociación de a lo largo del periodo de 1916 a 1929 en Medellín. Paralelamente, presenta la importancia de estos discursos en la instrucción y formación femenina, así como papel en introducción y apropiación del proyecto de modernización en la ciudad.

El tercer capítulo se concentra en las representaciones visuales, es decir, en el análisis de las fotografías seleccionadas de cada una de las revistas. Allí se detalla cómo se construyen símbolos visuales que dan a conocer imaginarios sobre lo femenino y por lo tanto la imagen ideal de mujer, a partir del establecimiento de unos códigos técnicos, estéticos y corporales que ayudan

a expresar el performance de género que se encuentra consignado en estas representaciones visuales. De tal manera se identifica la intención de homogenización de los imaginarios y prácticas relacionados con la feminidad, así como la transición de la identidad visual y los comportamientos en la construcción de la “mujer moderna”. Gracias al examen de estas fuentes se logra señalar un grupo de mujeres que se convierten en modelos aspiracionales que ostentan las cualidades del deber ser femenino de la época.

### Marco teórico

Investigar la construcción de la imagen ideal de mujer de 1916 a 1929, plantea la necesidad de abordar el análisis desde líneas conceptuales que atraviesan la teoría de género y cultural y que por tanto se vinculan a la historia cultural y la historia de género. Además, pensar el objeto de estudio vinculado a las formas de vestir, exige un análisis juicioso a partir de los estudios de la moda y la historia de la moda. A partir de estas líneas teóricas e historiográficas se presentan los conceptos que componen el centro de análisis teórico en el presente trabajo.

La noción de **cuerpo** es uno de los conceptos transversales a la investigación y para un estudio de esta naturaleza es necesario construir su definición desde de múltiples perspectivas teóricas. Es por ello que, para la comprensión del fenómeno del establecimiento de una imagen ideal femenina se toman simultáneamente consideraciones de diversas disciplinas, como la antropología y la historia, y de diversos autores que acercan a diversas facetas del concepto complementarias entre sí.

Le Breton en su libro *Antropología del cuerpo y la modernidad* define el cuerpo como una construcción simbólica en la que, significado, usos y valores son resultado de los saberes culturales particulares de una sociedad. Por lo tanto, las concepciones del cuerpo se encuentran ligadas a la visión del mundo y definición de persona de cada una de estas, derivando así en que las experiencias corporales estén mediadas por marcos culturales específicos, ejemplo claro de ello es la experiencia de envejecimiento y sus diversas maneras de ser vivida y percibida por distintas sociedades<sup>21</sup>.

A esto se suma la concepción del cuerpo identificada en los textos *Lo limpio y lo sucio: la higiene del cuerpo desde la edad media*, de Georges Vigarello, e *Historia del cuerpo* (ambos volúmenes), coordinado por este mismo autor en conjunto con Jean-Jacques Courtine y Alain Corbin. Allí se entiende al cuerpo como un objeto cultural y una construcción tanto histórica como social, frente a la cual representaciones, prácticas, percepciones, experiencias, imágenes, sensibilidades y fronteras han sido moldeadas y sufren transformaciones a lo largo del tiempo. Dichas transformaciones están ligadas ampliamente a factores culturales, científicos y sociales, haciendo referencia específica a las prácticas de higiene y a los saberes dominantes de cada época<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002): 7-14.

<sup>22</sup> Alain Corbin et al., eds., *Historia del cuerpo. (II) De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, vol. 2 (Madrid: Taurus, 2005): 15-17; Georges Vigarello et al., eds., *Historia del cuerpo. (I) Del Renacimiento al Siglo de las Luces.*,

En este sentido, el cuerpo occidental es definido por una redefinición de la existencia humana en la que el cuerpo, como consecuencia del ascenso del individualismo, del pensamiento racional y laico, y de la regresión de las tradiciones populares, se disocia del individuo y se convierte en una posesión de este. En concordancia, el cuerpo se transforma en un “factor de individuación”, convirtiéndose así en un signo distintivo del individuo y el lugar de su diferencia<sup>23</sup>. Le Breton afirma en el capítulo 1, “Lo inaprehensible del cuerpo”, que:

Veremos cómo, poco a poco, con el correr del tiempo, se instala una concepción paradójica del cuerpo. Por una parte, el cuerpo como soporte del individuo, frontera de su relación con el mundo y, en otro nivel, el cuerpo disociado del hombre al que le confiere su presencia a través del modelo privilegiado de la máquina. Veremos los vínculos estrechos que se establecieron entre el individualismo y el cuerpo moderno<sup>24</sup>.

De la mano del proceso modernizador que se inicia a principios de siglo en la ciudad, sus habitantes interiorizan este paradigma moderno de “tener un cuerpo”. Ello generó nuevas formas de autopercepción y autocuidado, centradas en el cuerpo como un atributo individual, y sentó las bases para nuevas formas de control social. Para el caso femenino algunas de aquellas prácticas de autocuidado y de autopercepción incluyen la higiene y la moda, esta última muy de la mano de la cosmética<sup>25</sup>.

Otras afirmaciones de Le Breton como, “[...] esta estructura individualista que convierte al cuerpo en el recinto del sujeto, el lugar de sus límites y de su libertad, el objeto privilegiado de una elaboración y de una voluntad de dominio.”<sup>26</sup>, acercan a aspectos relevantes a tener en cuenta alrededor del concepto. Hablar de dominio y elaboración refieren respectivamente a realidades como las prácticas de higiene o cosméticas que dominan el cuerpo, al ser estas entendidas como prácticas corporales que tienden a ser correctoras, así como a la configuración del cuerpo para performar una realidad ideal de género. Judith Butler en su teoría sobre la performatividad del género plantea que “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que

---

vol. 1 (Madrid: Taurus, 2005): 17-22; Georges Vigarello, *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*. (Madrid: Alianza Editorial, 1991): 13-16.

<sup>23</sup> Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 23.

<sup>24</sup> Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 27.

<sup>25</sup> Elizabeth Giraldo Botero, “Estudios y análisis de los signos de feminidad presentados por las ilustraciones de la revista *Letras y Encajes*” (Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2017): 57-60, <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/3775>; Claudia Angélica Reyes Sarmiento, “Imágenes de mujer: Representaciones de lo femenino en la década de los treinta”, *Nexus*, n.º 17 (2015): 84, <https://doi.org/10.25100/nc.v1i17.700>.

<sup>26</sup> Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 14.

consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente.”<sup>27</sup>.

Por otro lado, la dominación del cuerpo es abordada en más profundidad por Michel Foucault, específicamente en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. En este texto Foucault considera que “[...] el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.”<sup>28</sup>. El mecanismo clave para la acción del poder sobre el cuerpo es la disciplina, con ella el cuerpo entra en una maquinaria que lo explora, lo desarticula y lo recompone<sup>29</sup>.

La disciplina, como anatomía política centrada en el cuerpo individual, tiene como objetivo el control y gobierno de las conductas vigilando minuciosamente gestos, actitudes, comportamientos y aptitudes de los individuos.<sup>30</sup> De la mano de esto es que para los años que interesan a este estudio se habla precisamente de una sociedad disciplinaria<sup>31</sup>. El concepto de “pedagogías de normalización” aplicadas al cuerpo civil de Espinal resuena con la disciplina como tecnología del poder, ya que refiere a como la ciudad, se vale de diversos mecanismos – como los espacios públicos, los medios de comunicación y las instituciones educativas – para actuar como agente de normalización, logrando así moldear los cuerpos y que estos se ajusten a sus proyectos modernizadores<sup>32</sup>.

Ello permite comprender de qué manera el cuerpo se configura como una superficie de inscripción de las relaciones de poder. El poder que se inscribe en el cuerpo cuenta con unas características particulares: 1) no es un poder que pueda ser ostentado por instituciones o sujetos específicos, sino que es únicamente ejercido de manera multiforme; 2) invade y se apoya en aquellos que “no tienen” el poder; y 3) no se expresa de un único modo y llega a absorber las inversiones a las relaciones de fuerzas. Ello significa que está incrustado en las prácticas cotidianas, los discursos y las interacciones sociales, lo cual implica que las normas que moldean el cuerpo de las mujeres no son solo reglas explícitas, sino también expectativas implícitas, preferencias

---

<sup>27</sup> Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007): 17 <http://repositorio.ciem.ucr.ac.cr/jspui/handle/123456789/80>.

<sup>28</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1989): 32.

<sup>29</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 141-142.

<sup>30</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 141-142.

<sup>31</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 219.

<sup>32</sup> Cruz Elena Espinal Pérez, “Una Historia del Cuerpo en la ciudad de Medellín. 1950”, *Co-herencia* 3, n.º 4 (2006): 119-121, <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/566>.

estéticas y consejos (como los de higiene o moda) que, en conjunto, producen un tipo de sujeto deseado<sup>33</sup>.

La concepción del cuerpo como una “superficie de inscripción” indica que este no es un receptor pasivo, sino un espacio dinámico donde las normas sociales son puestas en discusión y donde las inscripciones son móviles, al ser objeto de contestación y modificación<sup>34</sup>. Para las mujeres sujetos de la investigación, esto significa que su cuerpo, a través de su vestimenta, postura y autocuidado, se convierte en un texto legible, evidenciándose también la tensión inscrita visiblemente en sus cuerpos entre los roles femeninos tradicionales y modernos.

Croci y Vitale en su énfasis en la moda y el vínculo de esta con las ideas de Foucault, nos acercan a la vestimenta como un agente activo que moldea el cuerpo. Es decir, que se convierte en una de las formas de dominación que se inscriben en este, dictando como debe de ser para usarlo y remitiendo así a una “fabricación” de los cuerpos a través de la moda. Ejemplo de ello es la elegancia otorgada a formas corporales específicas, como la juventud, la delgadez y la flexibilidad, importantes a la hora de llevar ciertos atuendos<sup>35</sup>.

El dominar, construir, elaborar y moldear el cuerpo se conecta, como ya se mencionó, con el performance y la constitución de una identidad o sustancia **género**. Por lo cual, cabe desarrollar también este concepto, que se aborda desde las propuestas de Judith Butler en su libro *El género en disputa*. Allí la autora menciona al género como construcción cultural, performativa e impuesta por las prácticas reguladoras de la coherencia de género, es decir, la identidad de género se construye performativamente por las mismas “expresiones” que, al parecer, son resultado de ésta<sup>36</sup>.

Así, “El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”<sup>37</sup>. Esto permite entender que el género es resultado de un conjunto de naturalizaciones en múltiples aspectos, en la forma de actuar, en la forma de verse y de presentarse, en general en la forma de ser, es en este sentido que cuestionarse por la imagen ideal de mujer es preguntarse por esas expresiones naturalizadas a través de las cuales se performatiza el género y el ser mujer.

---

<sup>33</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 32-33.

<sup>34</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 32.

<sup>35</sup> Paula Croci y Alejandra Vitale, eds., *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda.*, 3° (Buenos Aires: La Marca Editora, 2011).

<sup>36</sup> Butler, *El género en disputa*, 85-86.

<sup>37</sup> Butler, *El género en disputa*, 98.

Además de lo anterior, se entiende el género como una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente. En este sentido se permite analizar que las naturalizaciones mediante las cuales se construye el género, y por lo tanto la imagen de mujer ideal establecida, son algo cambiante, un conjunto abierto que se configura y reconfigura constantemente<sup>38</sup>. Esto les da a las categorías de género y de mujer un carácter histórico y las hace susceptibles de análisis para esta investigación.

Por otro lado, Butler hace una afirmación crucial para la razón de ser de este análisis, el género es imposible de separar de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene. En concordancia, este trabajo es una investigación histórica que aborda como se produce el género en términos culturales. Finalmente, el considerar que “La unidad» del género es la consecuencia de una práctica reguladora que intenta uniformizar la identidad de género [...]”<sup>39</sup>, permite ubicarse en la pregunta problema de si existe uno o varios ideales de ser mujer, si realmente para la época se presenta una única naturalización y forma performativa única mediante, las cuales se configura la identidad de género femenina.

El análisis de la construcción de la imagen ideal de mujer de 1916 a 1929, requiere en tercera instancia que se delimiten las características de las fuentes primarias a utiliza. Por esto se consideran como fuentes tanto representaciones discursivas como representaciones visuales del fenómeno, haciéndose necesaria la definición del concepto de **representación**. Este concepto se trabaja desde tres lugares: la definición otorgada por el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*<sup>40</sup>, un acercamiento a los planteamientos de Roger Chartier en su libro *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*<sup>41</sup> y algunas ideas planteadas por Jean Baudrillard, especialmente en su texto *Cultura y Simulacro*<sup>42</sup>.

En el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* Felipe Victoriano y Claudia Darrigrandi, hacen un recorrido por los usos de este término dentro de distintas disciplinas y de las concepciones y formas de trabajarlo en diversas teorías. Para referirse a la representación o representaciones hablan de códigos fundamentales de una cultura, constelaciones simbólicas y estructura de comprensión. En el conjunto que presenta esta definición se entrelazan varios

---

<sup>38</sup> Butler, *El género en disputa*, 70.

<sup>39</sup> Butler, *El género en disputa*, 96.

<sup>40</sup> Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (México D.F.: Siglo XXI Editores; Instituto Mora, 2009).

<sup>41</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural* (Barcelona: Gedisa, 1992).

<sup>42</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Kairós, 1978).

aspectos, como que la representación está vinculada a regir el orden de los discursos y las prácticas sociales, que se relaciona con como el sujeto mira el mundo, que hace parte de un sistema de prácticas tanto sociales como culturales y que involucra un referente<sup>43</sup>. Tomando todo lo anterior en cuenta, se agrega textualmente el siguiente fragmento para la definición de esta noción:

[...] la representación constituye más bien la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira el mundo: sus “cosmovisiones”, su mentalidad, su percepción histórica. Esta estructura de comprensión se encuentra expresada en el lenguaje, cuya función sería, en términos generales, “representar” el acto mismo de cognición del sujeto. De este modo la representación es portadora de significados que se materializan a través del uso del lenguaje, sea escrito, visual, auditivo, corporal, etc.<sup>44</sup>.

Por otro lado, Roger Chartier en su libro *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural* plantea una historia de las representaciones colectivas, las cuales, define como “las diferentes formas a través de las cuales las comunidades, partiendo de sus diferencias sociales y culturales, perciben y comprenden su sociedad y su propia historia”<sup>45</sup>. En adición a esta limitada definición, su regreso a Mauss y Durkheim le permite plantear tres modalidades de relación de las representaciones con el mundo social.

La primera de estas modalidades señala la construcción múltiple y contradictoria de las formas de conocimiento o de conceptualización, es decir, que estas son representaciones construidas socialmente; la segunda refiere a las prácticas que permiten reconocer una identidad social, siguiendo a Durkheim las “representaciones colectivas” posibilitan crear esquemas de percepción y esquemas de juicio que fundamentan las maneras de pensar y de actuar; y la tercera explica cómo las representaciones construidas se institucionalizan, dando paso a que las ideas, identidades y jerarquías se conviertan en estructuras concretas, reconocibles y estables, las cuales perpetúan una forma de existencia específica de un grupo, comunidad o clase<sup>46</sup>.

Por ende, se puede pensar en unas luchas de representación desde las cuales “fija su atención sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad.”<sup>47</sup>. Estas luchas de representación se ubican en medio de una doble vía:

---

<sup>43</sup> Felipe Victoriano y Claudia Darrigrandi, “Representación”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. coord. Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin (México D.F.: Siglo XXI Editores; Instituto Mora, 2009): 249-254.

<sup>44</sup> Victoriano y Darrigrandi, “Representación”, 250.

<sup>45</sup> Chartier, *El mundo como representación*, I.

<sup>46</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 56-57.

<sup>47</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 57.

Una piensa en la construcción de las identidades sociales como resultantes siempre de una relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar y la definición, sumisa o resistente, que cada comunidad produce de sí misma; la otra que considera la división social objetivada como la traducción del crédito acordado a la representación que cada grupo hace de sí mismo, por lo tanto, de su capacidad de hacer reconocer su existencia a partir de una exhibición de unidad<sup>48</sup>.

Debido a lo anterior, el concepto de representación planteada por este historiador remite a las representaciones por medio de las cuales se podría entender la construcción de la imagen ideal de mujer. Con mayor especificidad se tiene que en la primera modalidad de relación de las representaciones con el mundo social, se puede identificar la multiplicidad de percepciones con respecto a alguno de los elementos tenidos en cuenta en el ideal, se piensa en especial por ejemplo en las percepciones de la moda y la discusión en torno a esta. En adición, es evidente que el objeto de estudio se enmarca con distinguido énfasis en esa segunda modalidad de relación que plantea Chartier, es decir, el ideal de mujer se construye a partir de estas representaciones colectivas que crean esquemas de percepción y juicio que fundamentas formas de actuar y pensar. Finalmente, mediante el tercer tipo de relación y a partir de la doble vía que genera, se encuentra ese lugar que ocupa el sujeto de estudio, la mujer dentro de la creación de su ideal.

Fuera de Chartier, otra forma de acercamiento al concepto de representación, tal vez más limitada pero de igual forma relevante, se encuentra *El género en disputa* de Judith Butler donde esta es considerado, no como termino operativo dentro de un procedimiento político, sino como “la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres.”<sup>49</sup>, un punto claramente relacionado con el objeto de estudio de esta investigación.

Por último, los postulados de Jean Baudrillard, si bien no se pueden tomar por completo al pie de la letra, integran consideraciones importantes con respecto al papel de la noción de representación en relación con el objeto de estudio. Aunque su teoría surge a partir de un análisis de la era posmoderna y del papel de los medios de comunicación masiva en esta, es relevante para el marco conceptual de este trabajo en cuanto desafía la concepción de que la representación refleja de manera precisa una realidad objetiva. Baudrillard se centra en el poder de los signos y los

---

<sup>48</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 57.

<sup>49</sup> Butler, *El género en disputa*, 79.

códigos para moldear la comprensión del mundo, y se aleja de aquella correspondencia totalmente directa entre signos y realidad<sup>50</sup>.

En consecuencia, el vínculo de estas ideas con el objeto de estudio radica en que la noción “imagen ideal de mujer” podría no haber estado basada en una realidad preexistente, sino en un conjunto de representaciones construidas que se convirtieron en el estándar para juzgar a las mujeres reales. No se trata entonces de una correspondencia completa con el concepto de simulacro del autor, que se define como una copia que ha perdido su original o, incluso, como una representación que precede y determina la propia realidad y que se postula para lo que acontece en la sociedad posmoderna<sup>51</sup>, sino en una alineación con esta idea que surge en los primeros pasos del camino hacia a la modernidad en la sociedad medellinense de los años a estudiar, 1916 – 1929.

Los fenómenos que se explican mediante las anteriores definiciones, ya sean el integrar la noción corporal occidental, la construcción de una naturalización sobre el género durante la época, o la creación de representaciones que pueden ser analizadas, llevan a pensar que durante la época estos se consideran parte significativa del proceso de transformación moderna, progreso y civilización. Es por ello, por lo que es relevante añadir la definición de la noción de **proceso civilizatorio** presentada por Norbert Elias.

Este autor en su libro *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (1939)<sup>52</sup>, define este proceso como una transformación del comportamiento humano, transformación que encuentra como principal justificación el carácter simbólico y diferenciador de una conducta<sup>53</sup>. Elias agrega que el concepto de proceso civilizatorio se refiere:

[...] al cambio estructural de los seres humanos en la dirección de una mayor consolidación y diferenciación de sus controles emotivos y, con ello, también, de sus experiencias (por ejemplo, en el retroceso de los límites de la vergüenza o del pudor) y de su comportamiento (por ejemplo, en las comidas o en los modos de diferenciar la cubertería)<sup>54</sup>.

Este proceso se basa en la superación de los modelos tradicionales dando paso a la modernidad, la cual inventa nuevos tipos de relaciones sociales y de comportamientos y se constituye como un análisis del equilibrio de las tensiones políticas, sociales, culturales y psíquicas

---

<sup>50</sup> Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 6.

<sup>51</sup> Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 6-8.

<sup>52</sup> Norbert Elias, *El proceso de la civilización: Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987).

<sup>53</sup> Alejandro Néstor García, “Distinción social y proceso civilizador en Norbert Elias”, en *Distinción social y moda*, ed. Ana Marta González y Alejandro Néstor García (Pamplona: Eunsa, 2007): 93-127.

<sup>54</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 11.

que toma la forma de una dinámica de civilización. De otro lado, tal como lo menciona Eguzki Urteaga Olano, Elías presenta una lectura multidimensional de la modernidad y el establecimiento de un proceso estructurado y de dirección identificable que, a pesar de ello, no es de carácter teleológico<sup>55</sup>.

De ahí que sea de valor mencionar las diferentes dimensiones del proceso civilizatorio, estas son de orden político, de orden sociológico y de orden psíquico, lo cual incluye otros fenómenos como la individualización de la esfera íntima, el incremento de la diferenciación de las funciones sociales y la autorregulación de los comportamientos<sup>56</sup>. Es por ello que Urteaga Olano explica:

Este paradigma contiene así una teoría del control social según la cual los controles externos se debilitan al provecho de una racionalización más fuerte de los controles internos. Elías no afirma que el control de la sociedad sobre el individuo ha dejado de existir, sino que tiende a ser interiorizado por el propio individuo. El proceso de civilización constituye, por lo tanto, una dinámica de civilización de la individualidad como centro de decisión y de acción, lo que tampoco significa que la auto-coacción no existía anteriormente<sup>57</sup>.

En adición a ello, cabe considerar que Elías en el capítulo segundo de su texto “La «civilización» como transformación específica del comportamiento humano”, vincula el sentido y la función del concepto de *civilité*, que finalmente derivará en civilización, a una obrita de Erasmo de Rotterdam, *De civilitate morum puerilium*<sup>58</sup>, el cual trata “de la conducta de las personas en la sociedad, especialmente (aunque no tan sólo) del *externum corporis decorum* (decoro externo del cuerpo).”<sup>59</sup>. Mencionar esta relación es importante ya que el proceso de civilización dentro del análisis del sociólogo está atado a un análisis de manuales de urbanidad, buenas maneras y comportamiento, tal como es el texto de Erasmo de Rotterdam, que da sentido al término *civilité* en el momento histórico en el que influye. Esto último da pie a la mención de un aspecto final en cuanto a la civilización tal y como la define Elías:

La «civilización», a la que solemos considerar como una posesión, que se nos ofrece ya lista, como se nos aparece en principio, sin que tengamos que preguntarnos cómo hemos llegado hasta ella en realidad, es un proceso, o parte de un proceso en el que nos hallamos inmersos nosotros mismos. Todas aquellas particularidades que atribuimos a la civilización, esto es, máquinas, descubrimientos científicos, formas estatales, etc., etc., son testimonios de una cierta

---

<sup>55</sup> Eguzki Urteaga Olano, “El pensamiento de Norbert Elías: proceso de civilización y configuración social”, *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*, n.º 16 (2013): 16-18, <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i16.3>.

<sup>56</sup> Urteaga Olano, “El pensamiento de Norbert Elías”, 19.

<sup>57</sup> Urteaga Olano, “El pensamiento de Norbert Elías”, 19.

<sup>58</sup> Elías, *El proceso de la civilización*, 99.

<sup>59</sup> Elías, *El proceso de la civilización*, 100.

---

estructura de las relaciones humanas, de la sociedad y de un cierto modo de organizar los comportamientos humanos<sup>60</sup>.

De todo lo anterior, resulta importante este concepto dentro de la investigación dado que los cánones estéticos y morales son formas de control social que en consecuencia se configuran como procesos civilizatorios. En el caso específico de los cánones morales, que se vinculan a la urbanidad y los manuales que la reglamentan, se evidencia con especial énfasis aquellos controles internos o individuales, mediante la razón y la consciencia, y la interiorización del individuo de los controles externos, como controles estatales o sociales, de los que habla el autor y demuestra en su estudio de este mismo tipo de material.

Por otro lado, un segundo punto de conexión con el objeto de estudio radica en la exploración que hace esta teoría sobre la modernidad. La consideración de su multidimensionalidad y a la par la inclusión de los fenómenos ya antes referidos – la individualización de la esfera íntima, el incremento de la diferenciación de las funciones sociales y la autorregulación del comportamiento – permite analizar el proceso de modernización como algo que incluye mucho más que dinámicas políticas y económicas, por ello las dinámicas culturales que analiza esta investigación ocupan un lugar importante dentro de este proceso. Por último, la separación de una noción teleológica en el proceso civilizatorio que propone Elias, permite la consideración de las continuidades y regresos que se producen en los cánones estéticos y morales, en consecuencia, en la imagen de mujer ideal que se construye a partir de estos.

Finalmente, es de importancia definir el concepto de **moda**, debido a la importancia que adquiere el fenómeno en la configuración corporal y de género de la época, en la construcción de las diferentes representaciones y como parte del desarrollo del proceso civilizatorio adelantado en durante el periodo de transición hacia la modernidad entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín. Para ello, el concepto de moda manejado en esta investigación se define a partir las conceptualizaciones y consideraciones de múltiples pensadores de distintas disciplinas.

La definición principal se extrae del trabajo de Alison Lurie, específicamente del texto *El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir*. Lurie, en su enfoque semiótico, presenta la moda como un sistema de signos que trasciende su función práctica para convertirse en un lenguaje no verbal. La moda como discurso visual comunica múltiples aspectos como identidad,

---

<sup>60</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 105.

estatus, edad, género, ideología y contexto histórico<sup>61</sup>. Tal y como describe la autora en el primer capítulo de su libro:

Mucho antes de que yo me acerque a usted por la calle lo suficiente para que podamos hablar, usted ya me está comunicando su sexo, su edad y la clase social a la que pertenece por medio de lo que lleva puesto; y muy posiblemente me está dando importante información (o desinformación) sobre su profesión, su procedencia, su personalidad, sus opiniones, gustos, deseos sexuales y estado de humor en ese momento<sup>62</sup>.

Además, se tienen en cuenta otros elementos desarrollados por autores como son Roland Barthes, René König, Gilles Lipovetsky y George Simmel. Roland Barthes en *Sistema de la moda*, plantea el vestido como un punto de convergencia entre una imagen colectiva y una visión singular u oligárquica, siendo grupos específicos o medios como revistas los que se encargan de elaborar y de imponer arbitrariamente su signo entre el colectivo, resultando así que esta no sea producto de un consenso o evolución progresiva. Además, “pequeñas esencias psicológicas” son acumuladas en la moda confiriendo al individuo dos dimensiones contradictorias, la individualización y la multiplicidad<sup>63</sup>.

Por otro lado, de Gilles Lipovetsky, rescata el concepto de la moda como aspecto de las sociedades modernas, siendo una realidad occidental y de la modernidad, que va mucho más allá de la manifestación de la vanidad o la distinción. Se hace eco de la necesidad de dinamizar el concepto y estudio de la moda más allá de ese consenso establecido de factor de diferenciación social entre diferentes estratos económicos<sup>64</sup>. En adición, el sociólogo alemán Georg Simmel otorga a la moda las características de imitación y distinción, esta última relacionando la moda como asunto de la clase alta, este autor también la define como algo de origen extranjero. Estas ideas no solo refuerzan otras ya planteadas con respecto a la moda como proceso tanto individual como social, sino que aportan la conexión con la exportación de las formas de vestir<sup>65</sup>.

Para problematizar el papel de la moda en la construcción de la mujer ideal no se puede ignorar una descripción como la del sociólogo René König, para el cual la moda representa un sistema de regulación social, en el cual se reconocen la autorrepresentación del hombre en sociedad, su autoafirmación, su clasificación y su deseo de distinción<sup>66</sup>. A su vez, el libro *Fashion-*

---

<sup>61</sup> Alison Lurie, *El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir* (Barcelona: Paidós, 1994).

<sup>62</sup> Lurie, *El lenguaje de la moda*, 21.

<sup>63</sup> Barthes, *Sistema de la moda*, 219-220.

<sup>64</sup> Gilles Lipovetsky, *El Imperio de lo efímero* (Barcelona: Anagrama, 1990).

<sup>65</sup> Georg Simmel, “Filosofía de la moda”, en *Cultura femenina y otros ensayos* (Madrid: Revista de Occidente, 1934): 139-174.

<sup>66</sup> Lurie, *El lenguaje de la moda*, 79.

---

*ology: An Introduction to Fashion Studies* anota con respecto a lo planteado por este autor “Koenig (1973) talked about the ambiguousness of public opinion concerning fashion, the ambivalent attitude to dress, an ambivalence of attitude in the positive or negative valuation of ‘consumption’.”<sup>67</sup>.

En resumen, se concibe aquí la moda como un sistema de comunicación complejo y dinámico que refleja y construye significados sociales, culturales, políticos y personales a través de la elección y combinación de la ropa. Considerar y darle una definición tan amplia a este concepto de moda permite pensar las formas de vestirse y verse como uno de los mecanismos mediante los cuales se configuraba la forma ideal de ser mujer en la temporalidad elegida y como es esta un lenguaje que permite que a partir de representaciones escritas y visuales se pueda percibir los significados sociales y culturales contruidos en torno al ser mujer.

---

<sup>67</sup> Yuniya Kawamura, *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies* (Oxford: Berg, 2005): 6.

## **1. Capítulo I. La composición del ideal: moral y estética entre 1916 y 1929 en Medellín.**

Realizar una revisión del material bibliográfico que aborda la construcción del ideal femenino en la ciudad de Medellín durante las primeras décadas del siglo XX o fenómenos adyacentes, lleva a encontrarse con investigaciones que abordan la construcción y cambio de prácticas, imaginarios y representaciones. Entre estos trabajos se encuentra una mayoría donde el objeto de análisis es las prácticas, imaginarios y representaciones relacionados con la estética y la moda, como los de Leifer Hoyos, Elisa Andrea Cobo Mejía y Olga Yanet Acuña Rodríguez, William Cruz Bermeo, entre otros. Sin embargo, pensar en la creación de imaginarios y prácticas entorno a la feminidad ideal requiere pensar más allá de la apariencia y la identidad visual que se construye para la mujer moderna entre 1916 y 1929.

Por lo tanto, se encuentra también un conjunto de textos que abordan como objeto de estudio las representaciones, prácticas e imaginarios sobre la feminidad desde distintas perspectivas que incluyen el análisis de arquetipos, representaciones discursivas y cinematográficas, la educación femenina y más. Entre estos se encuentran autores como John J. Cruz, Mariana Escobar Vélez y Diana Carolina Mejía Chaverra, etc., los cuales presentan investigaciones que abordan como el ideal femenino se configura a partir de la suma de imaginarios, prácticas y representaciones estéticas y de prácticas, imaginarios y representaciones que vinculan a la mujer con la moralidad, dignidad y feminidad expresados en el cumplimiento de roles y expectativas que van más allá de la belleza.

En concordancia el análisis de fuentes bibliográficas remite a que el ideal se compone por estas dos grandes esferas, las cuales tienen puntos de encuentro entre sí. Remitirse en otro momento del proceso de investigación a las fuentes primarias, que en este caso se trata de un conjunto de representaciones tanto discursivas como visuales, permite identificar que en ellas también existe referencia a cada uno de estos dos aspectos, a sus respectivas particularidades, puntos de contacto y puntos de convergencia. Las representaciones discursivas que buscaban apelar a un público femenino, eran escritas por mujeres o hablaban sobre las mujeres abordan prácticas e imaginarios en torno a la belleza, pero también sobre la moralidad, la dignidad, los roles sociales, sus cualidades y comportamientos. Adicionalmente, las representaciones visuales expresan a partir de la imagen ambos aspectos y se interceptaban con los discursos para intervenir en la creación de imaginarios y prácticas que refieren a la feminidad.

Consecuentemente, se concluye que el ideal se construye a partir de expectativas de tipo estético y de tipo moral, actitudinal y comportamental. El centro del ideal femenino entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín incluía adaptarse a la identidad visual de la mujer moderna y ser portadora de cualidades y comportamientos que se correspondían con las virtudes morales que son naturales a una dama. En suma, los sujetos se encontraban inmersos en una dinámica de transición de las condiciones de vida hacia las dinámicas de modernidad, por lo cual las representaciones analizadas se posicionan como medios de negociación, aprendizaje y reproducción de las prácticas e imaginarios que se alineaban con los cambios sociales, económicos y culturales que se estaban experimentando durante estos años en la ciudad.

Este primer capítulo busca analizar y describir cuales son aquellas expectativas que componen el ideal y las lógicas generales que les son inherentes. Es por ello por lo que el primer subtítulo se encargará de describir los cánones estéticos y la complejidad propia de las lógicas de la belleza, la moda y la elegancia entre 1916 y 1929, esto a partir de la revisión de las fotografías de modas y los discursos destinados a estos temas dentro de las revistas seleccionadas. El segundo subtítulo, por otro lado, se encargará de analizar como el *Manual de Urbanidad* de Carreño se convirtió en un texto que reglamento las formas de comportamiento a partir de la consideración de principios morales y una marcada diferenciación de género, la cual hace de la mujer su principal destinatario y el sujeto en el que la norma cobra mayor severidad.

## **1.1.La complejidad de la belleza: los cánones estéticos.**

### **1.1.1. París, Nueva York y aquello que define las modas.**

La moda es considerada por Lipovestky como una institución sociohistórica propia de la modernidad occidental<sup>68</sup> y, tal y como expone William Cruz en su texto *Medellín, medio siglo de moda: 1900- 1950* se vincula como fenómeno a la expansión del capitalismo y de la industrialización. Dicho vinculo se encuentra en el lugar que ocupa la moda en el consumo diferencial, que propone Marx, o el consumo ostentivo, que propone Veblen, y en este fenómeno como generador de dinámicas de imitación y diferenciación que son aceleradas por el capitalismo, como plantea Simmel<sup>69</sup>. Lo anterior permite afirmar, en conjunto con diversos investigadores, que

---

<sup>68</sup> Gilles Lipovetsky, *El Imperio de lo efímero*, 10-11.

<sup>69</sup> William Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019): 22-30.

la moda se constituye como uno de los primeros signos de modernidad en una sociedad, tal y como sucede en la ciudad de Medellín.

Sin embargo, aunque es el fenómeno con el que más fácilmente se evidencia la adaptación a las lógicas modernas por aquellos sujetos que hacían parte de dinámicas principalmente rurales en el pasado, no es el único de los signos de modernidad. Bien entienden los investigadores que en Medellín se da un periodo de transición entre 1880 y 1930 de villa a gran ciudad, periodo que se ve marcado por la transformación económica, la industrialización, la regulación y el desarrollo urbano. Fernando Botero en varios de sus trabajos explora como el desarrollo urbano de la ciudad está vinculado al seguimiento de patrones estéticos y de ordenamiento territorial provenientes de metrópolis europeas<sup>70</sup>, véanse por ejemplo las fotografías de la Catedral de Medellín, uno de los costados de la Plaza Berrio, el edificio del Banco Republicano y la estación terminal del ferrocarril de Antioquia publicadas en la portada de la revista *Cromos* para presentar al Medellín moderno de 1925 (figura 1).



**Figura 1.** Medellín moderno (1925). Fuente: *Cromos: revista semanal ilustrada XXI*, N° 483 (noviembre 21 de 1925): portada.

Este, y otros ejemplos en el ámbito de la economía y las comunicaciones, demuestran como las intenciones modernizadoras, civilizadoras y de progreso se basaban en la copia de los modelos extranjeros de países del norte global, para así insertar a la ciudad y sus habitantes en las dinámicas

<sup>70</sup> Fernando Botero Herrera, "El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950", *Lecturas de Economía*, n.º 39 (1993): 37, <https://doi.org/10.17533/udea.le.n39a5076>.

occidentales con intenciones de alcance mundial<sup>71</sup>. Las pretensiones modernas también empezaron a atravesar la corporalidad y a establecer indicadores estéticos que identifican y diferencian a los sujetos modernos.

Existe entonces el deseo de vestirse y verse como en aquellas ciudades que se consideraban los principales referentes de la vida moderna, por lo cual, en la ciudad no se produce un sistema de moda propio durante las primeras décadas del siglo XX, sino que la moda se basó en una dinámica de imitación de ciudades como París y Nueva York<sup>72</sup>. Esto se hace evidente en los modelos que se presentaban y se describían en revistas como *Cromos* y *Letras y Encajes*. El principal insumo para comprender los cánones estéticos que se imitan es la sección “Elegancias” de *Cromos* donde, debido al establecimiento de la revista como un medio de comunicación gráfico e ilustrado, las narraciones de moda de sus primeros años se acompañaban siempre de fotografías y posteriormente, tras los primeros años de la década de los 20’s, se transforma en una crónica gráfica donde el centro son las fotografías de moda.

A lo largo de la temporalidad las fotografías mostraban modelos originarios de varios estudios fotográficos ubicados en las metrópolis anteriormente nombradas, entre las fuentes seleccionadas se encuentran repetidamente los estudios Fotografía Henri Manuel (figura 2), Fotografía Talma, Fotografía Felix, Fotografía Studio Femina y Gilber René (figura 4) todos de París, así como los estudios Kadel and Herbert, Underwood & Underwood (figura 3) y International Newsreel (figura 5) radicados en Nueva York. Las siguientes figuras muestran algunas de las fotografías replicadas por la sección “Elegancias” a lo largo de la temporalidad y los estudios de los que la revista *Cromos* consigue los derechos para publicarlas.

---

<sup>71</sup> Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)”, 13.

<sup>72</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 48-50.



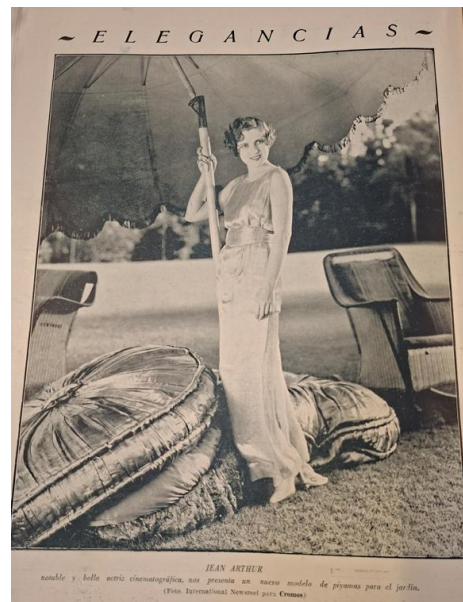
**Figura 2.** Lindo vestido sastre (1918). **Fuente:** Fotografía Manuel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N° 119 (junio 22 de 1918): 351.



**Figura 4.** Elegancias (1924). **Fuente:** Fotografías de Gilber René, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVIII, N° 415 (julio 26 de 1924).



**Figura 3.** Fotografía de Underwood & Underwood de Nueva York (1916). **Fuente:** Fotografía Underwood & Underwood, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 1 (enero 15 de 1916): 15.



**Figura 5.** Elegancias. Jean Arthur (1928). **Fuente:** Foto. International Newsreel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVI, N° 636 (noviembre 24 de 1928).

En el análisis del lugar de origen de las fotografías de modas se puede percibir que durante de los primeros años de existencia de *Cromos* la sección “Elegancias” publicaba con frecuencia las fotografías del estudio parisino Fotografía Henri Manuel, el cual se convirtió en una de las principales fuentes para las fotografías de moda usadas en la revista, en conjunto con el estudio Fotografía Talma. También fue común que se utilizarán en ocasiones fotografías de moda de origen

norteamericano, el estudio Fotografía Underwood & Underwood fue la fuente neoyorquina que apareció continuamente de 1916 a 1927.

Posteriormente, cuando la sección para 1923 se convierte en una crónica fotográfica de modas, la mayoría de las fotografías parisinas provenían estudio Gilber René, mientras que las fotografías norteamericanas provenían principalmente de los estudios Kadel and Herbert e International Newsreel. Finalmente, entre 1928 y 1929 International Newsreel se posicionó como el principal estudio del que se replicaban las imágenes de moda y todas aquellas fotografías que acompañaban otras secciones de noticias internacionales en *Cromos*.

Esta línea del tiempo y las fotografías dan cuenta de la paulatina aceptación de los estados unidos entre los referentes estéticos a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Para principios de la temporalidad se observa la inclusión ocasional de imágenes provenientes de estudios norteamericanos, sin embargo, no es hasta casi mediados de los años 20 que la ciudad de Nueva York se posicionó en el mismo grado de importancia que las modas parisinas. En 1923 es que se empezaron a nombrar a diseñadores y público neoyorquino como influyentes en el panorama de la moda internacional<sup>73</sup>.

La ciudad norteamericana seguiría compartiendo relevancia en las crónicas graficas de “Elegancias” y apareciendo a la par que los modelos de origen francés durante los siguientes años, hasta que para 1928 y 1929 comenzó a cobrar una mayor importancia, la cual se consolidó entre la década de los 30 y los 40 en Medellín. En ocasiones, la sección llegó a llamarse explícitamente “Elegancias de París” y “Elegancias de Nueva York” (ver figura 6).



**Figura 6.** *Elegancias de Nueva York. Elegancias de París* (1924). **Fuente:** “Elegancias de Nueva York. Elegancias de París”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVII, N° 402 (abril 26 de 1924): 292.

<sup>73</sup> “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XV, N°340 (abril 14 de 1923): 207.

Tal proceso es acompañado por el ascenso de Hollywood en el panorama cinematográfico mundial, esto se debe al papel del cine como difusor de ideales de modernidad y su capacidad para presentarlos como una realidad alcanzable para el público de la ciudad de Medellín. Por lo tanto, las actrices se convirtieron en modelo a seguir para las mujeres, quienes empezaron a buscar actuar, verse y vestirse como ellas<sup>74</sup>. A través de la estrategia y el discurso del *star system*, tal y como explica Claudia Angélica Reyes Sarmiento, se favoreció implícita y explícitamente “[...] la apropiación de modelos e ideas sobre lo femenino, mediante la construcción de la imagen de las estrellas que, a su vez, respondía a las condiciones del contexto norteamericano.”<sup>75</sup>. En consecuencia, esta estrategia y discurso funcionó en Medellín como un mecanismo para la distribución de discursos, especialmente visuales, que idealizaban modos de ser<sup>76</sup>.

De esta manera, con el transcurso de los años se puede evidenciar como las fotografías de maniqués y las crónicas de moda fueron lentamente reemplazadas por fotografías de las grandes artistas de cine, quienes pasaron a ser aquellas mujeres portadoras de las características deseables en términos de belleza. Que las revistas, como en el caso de *Cromos*, promovieran en su público lector el estudio de las *toilettes* de las estrellas, considerándolas instantáneamente fuente para una lección de moda, elegancia y buen gusto, convirtió a las grandes artistas de la pantalla y de Hollywood en los nuevos ejemplos a seguir en ese sentido<sup>77</sup>.

Es por ello por lo que durante 1928 y 1929 se logra observar que a las fotografías de moda empezaban a ser acompañadas por el nombre de las artistas que portaban los modelos y una breve descripción de aquellos trajes y accesorios que modelaban (ver figura 7). Esta información reemplazó las narraciones de las corresponsales de moda, pero también a los datos que acompañaban en años anteriores las fotografías, como nombres de las casas de modas o modistas que creaban los modelos y nombres recibían los diseños<sup>78</sup>.

---

<sup>74</sup> Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)”, 48.

<sup>75</sup> Reyes Sarmiento, “Imágenes de mujer”, 87.

<sup>76</sup> Reyes Sarmiento, “Imágenes de mujer”, 91-92.

<sup>77</sup> John J. Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino en el cine silente y publicaciones periódicas durante el periodo de 1886-1930” (PhD Thesis, The Ohio State University, 2018): 126-127, <https://search.proquest.com/openview/86422b6a1e9129ae182f794716497d11/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

<sup>78</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 109.





**Figura 8.** Sally Blane (1929). **Fuente:** Foto International Newsreel, “Figuras del cine”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVIII, N° 685 (noviembre 5 de 1929).

En general las fuentes gráficas evidencian la necesidad que existía de establecer un punto de referencia extranjero que diera validez a la información publicada<sup>81</sup>. Es por ello por lo que se hizo difusión de la información que indica las casas de modas, diseñadores o modistas parisenses y neoyorquinos de cada una de las prendas, ubicándose esta información en los pies de las fotografías. Allí se nombraba no solo la prenda que se quiere presentar sino también el lugar de origen de esta creación, así se puede observar en la figura 4, donde se clarificaba que los trajes de *soirée* presentados fueron creaciones de la Rey de París. Como reconoce Leifer Hoyos, los modelos eran en ocasiones imitados indiferente de que tanto distaban las condiciones geográficas, meteorológicas y materiales de Medellín con respecto a la capital francesa<sup>82</sup>. Como muestra de ello, se observan entre las imágenes las modas de invierno, incluyendo frecuentemente abrigos de pieles e incluso prendas para la práctica de deportes propios de tal estación (Ver figura 9).

<sup>81</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 95.

<sup>82</sup> Leifer Hoyos Madrid, “El paso de un pueblo a una metrópoli: moda y modernidad en la Medellín de 1900 a 1930”, *Revista Sigma*, n.º 18 (2019): 97.



**Figura 9.** *Modelo de Skating (1916).* Fuente: Fotografía Underwood & Underwood, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 10 (marzo 18 de 1916): 160.

Las fuentes no solo permiten identificar las particularidades de la lógica de imitación que sostenía a los cánones estéticos dentro de la ciudad, sino que también permiten comprender como el proyecto moderno se introducía en todas las esferas de la vida y las hacía dependientes entre sí. Consecuentemente, cambios en la vida social, cultural, política y económica se interconectaron y, en este caso, se expresaron claramente en la moda y las expectativas estéticas de la modernidad<sup>83</sup>. Por ejemplo, el desarrollo de la primera guerra mundial se hizo visible en las modas de los respectivos años. En “Elegancias” sus autoras claramente lo expresaron en múltiples ocasiones, como se ejemplifica con el número del 4 de mayo de 1918:

Si a esta guerra le debemos nuestros mayores pesares... en cambio nos ha valorado, y de muñecas que éramos, de lindos y graciosos juguetes nos hemos convertido por obra del dolor en personitas que saben pensar y pueden trabajar, en personitas que tienen derechos y obligaciones como los seres que piensan y trabajan. La muñeca de placer está demostrando su capacidad para la lucha<sup>84</sup>.

Allí se expone un cambio radical en la identidad femenina debido a la guerra y se presenta como consecuencia la adopción de prendas tradicionalmente masculinas, como el chaleco y chaquetas estructuradas. Menciones similares se repiten en varios momentos de 1916 a 1918, para número 88 de *Cromos* Jacqueline comenta:

<sup>83</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 90; Hoyos Madrid, “El paso de un pueblo a una metrópoli”, 101-103.

<sup>84</sup> Jacqueline, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N° 112 (mayo 4 de 1918): 239-240.

Cuando las exigencias de una vida singular nos están obligando a ejecutar los actos más hombrunos, en estos momentos de mujeres-soldados, de mujeres-mecánicos, de ministras y aviadoras, nuestra sensibilidad se vuelve más fina, nuestros gestos ganan en ternura, en maternidad nuestro corazón y en coquetería todo nuestro ser<sup>85</sup>.

La moda operó entonces como mediadora cultural, al reafirmar la identidad femenina cuando la mujer empieza a cumplir funciones públicas, laborales o técnicas que hacen parte de los sacrificios que requiere la guerra. La guerra funcionó como promotora de cambios sociales y culturas por lo cual en este contexto la moda fue fundamental para modelar el cuerpo de la mujer ante las nuevas condiciones de la modernidad, permitiéndole integrarse a sus nuevas funciones públicas<sup>86</sup>.

Luego sucede algo similar con el fin del enfrentamiento bélico, cuando se resaltó en diversas oportunidades que como este generó un bolcheviquismo y constante novedad imperante en las modas, así lo comenta Madame Valmore e 11 de octubre de 1919:

La característica de las elegancias femeninas en este primer año de una paz conseguida todavía a medias, y después del nuevo diluvio de sangre en el que la civilización escapó de un naufragio trágico, es una verdadera anarquía. Diríase, queridas lectoras, que el bolshevikismo ha barajado también los cortes, los colores y los adornos de esas creaciones encantadoras y frágiles con las que las reinas de la gracia acentúan, revelan o encubren sugestivamente sus cuerpos ondulantes y espléndidos, de las mujeres a cada nueva estación<sup>87</sup>.

Además, se presenta el impacto económico en el sistema de moda y la forma en que las modas femeninas tenían un importante rol social y reflejaban las condiciones emocionales e ideológicas del entorno, lo cual queda ejemplificado cuando en “Elegancias” se realizan afirmas como que “En las juguetonas y llamativas frivolidades de la moda, se refleja siempre, como en una luna fidelísima, el alma entera de la sociedad, con sus anhelos, inquietudes y caprichos.”<sup>88</sup>.

Como se pudo observar las expectativas estéticas se adaptaron y respondían a la mayor libertad femenina en diversos ámbitos, como el sexual, laboral y social<sup>89</sup>, que se mantuvieron e incluso aumentaron una vez terminada la guerra. Emergieron tendencias estéticas como el sport (ver figura 10) y los trajes se creaban teniendo en cuenta nuevos espacios en los cuales lucirse, surgieron modelos para tenis, para las carreras, para la calle (ver figura 10), de baile, de *soirée*, de

---

<sup>85</sup> Jacqueline, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N° 88 (enero 19 de 1918): 16.

<sup>86</sup> Ángela Ramos-López y María Isabel Zapata-Villamil, “Mujeres modernas. El lucir y el comunicar en la Colombia del siglo XX”, *Oralidad-es* 6 (2020): 6-7, <https://doi.org/10.53534/oralidad-es.v6a4>.

<sup>87</sup> Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VIII, N° 183 (octubre 11 de 1919): 235-236.

<sup>88</sup> Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VIII, N° 189 (noviembre 22 de 1919): 332.

<sup>89</sup> Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)”, 19.

teatro, entre otros. El éxito de este tipo de modas específicas en la ciudad tiene que ver con la transformación urbana de la que se habló en párrafos anteriores.



**Figura 10.** *Vestido para calle. Vestido para sport (1927).* Fuente: Fotos Underwood & Underwood, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXIII, N° 559 (mayo 28 de 1927).

Los clubes deportivos que surgieron en la ciudad, como el Sporting Club, fueron el perfecto lugar para portar aquellos trajes de sport; los clubes sociales, las avenidas y los pasajes comerciales como el Club Unión, el paseo de la Playa, y la calle Junín fueron escenario para exhibir las modas informales de tarde, mañana y calle; las fiestas, el teatro Junín y las grandes ceremonias en las que participaban las mujeres de elite fueron los medios para presentarse con sus mejores *toilettes* y vestidos de baile, de *soirée* o formales<sup>90</sup>. Igualmente, se adaptaron a los cambios en la vida doméstica, que no dejará de ser un espacio principalmente femenino, y se presentaron en las revistas modelos para actividades como la jardinería o de delantales (ver figuras 11 y 12).

<sup>90</sup> Valencia Solarte, “Usos, costumbres e imaginarios en la élite de Medellín”, 65-80.



**Figura 11.** Doris Hill presenta un lujoso overalls para trabajos de horticultura doméstica (1929). **Fuente:** Fotos International Newsreel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVIII, N° 688 (noviembre 16 de 1929).



**Figura 12.** Delantales de cretona (1928). **Fuente:** Sta. Maruja Gómez, “Modas”, *Letras y Encajes*, Año II, N°23 (junio de 1928): 386.

### 1.1.2. Joven, delgada, flexible y bella.

Ya se han descrito los pilares del fenómeno de la moda dentro de la ciudad de Medellín y a que respondía el establecimiento de unos parámetros de belleza específicos, que por las lógicas de la ciudad fueron copiados de centros urbanos del norte global. Sin embargo, cabe señalar cuales eran los principales cánones estéticos que permitían identificar visualmente a una mujer moderna y por tanto al ideal físico femenino dentro de la sociedad entre los años de 1916 a 1929. Se realizará entonces una descripción general enumerando las características que tuvieron éxito.

La concepción moderna del cuerpo tal y como señala Le Breton se basa en la idea de poseerlo y, de la mano del proceso modernizador que se inició a principios del siglo XX en la

ciudad, sus habitantes interiorizaron este paradigma. Ello generó nuevas formas de autopercepción y autocuidado, centradas en el cuerpo como un atributo individual, y sentó las bases para nuevas formas de control social<sup>91</sup>. Elementos como higiene, salud y los discursos médicos, así como la promoción de las actividades físicas y la movilidad fueron expresiones de su adopción.

Los parámetros de la belleza empezaron a coincidir con las cualidades físicas que se vincularan el estricto cuidado corporal promovido como parte del proyecto moderno. El ajuste a las nuevas condiciones de vida impulsó la preferencia por características como la juventud, la flexibilidad y la delgadez<sup>92</sup>. La obsesión por estos rasgos es resultado directo del avance de la razón moderna y es signo del triunfo de la idea de poseer un cuerpo que puede ser modificado o adaptado para un fin específico<sup>93</sup>, ya que dichas cualidades se convierten en fines a alcanzar con la elección de prendas, accesorios, cortes, telas, patrones, etc.

La moda como institución sociohistórica vinculada con la modernidad occidental, y durante las primeras décadas del siglo XX, tiene en su centro la novedad, lo efímero y la seducción<sup>94</sup>. La diversidad de líneas, cortes, colores, entre otros, que permiten evidenciar dichos pilares también posibilitaron seleccionar entre todas las opciones, sin dejar de estar a la orden del día con las modas, aquellos elementos que al portarse en concordancia con los rasgos físicos particulares de cada mujer las hacían verse delgadas, jóvenes y flexibles. Madame Valmore lo señaló en agosto de 1919:

[...] puedo aseguraros que en la presente estación cada mujer puede velar, acentuar o desnudar en parte sus encantos, como le plazca, sin dejar por ello de estar a la última moda. Por esta misma libertad, por esta especie de curioso bolchevikismo, que hoy baraja y revuelve los matices, las telas, los cortes y las fantasías, es necesario que las damas hagan en sus trajes con mayor cuidado y elegancia, honor a su posición, a su papel majestuoso y dulce, de compañeras [...]

[...] cabe realzar con suprema distinción y maestría, toda la flexibilidad, toda la arrogancia de un cuerpo firme y pleno, o una silueta hondamente femenina y sugestiva. En primer lugar, escoged el color de las telas en consonancia artística, con el tono de los cabellos, de los ojos, de la cara [...] <sup>95</sup>.

Frente a la novedad, las expectativas estéticas incluyeron un elemento adicional, la búsqueda de la armonía entre todas las cualidades físicas individuales y elementos compositivos de los trajes. Al sumar armonía y búsqueda de la triada belleza-delgadez-juventud cobró gran

---

<sup>91</sup> Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 23-27.

<sup>92</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 110-111.

<sup>93</sup> Gilles Lipovetsky, *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino* (Barcelona: Anagrama, 1999): 131.

<sup>94</sup> Lipovetsky, *El Imperio de lo efímero*, 12.

<sup>95</sup> Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VIII, N° 175 (agosto 16 de 1919): 123-124.

importancia el estudio de la propia figura y, como se denominaba en las secciones de moda frecuentemente, el tipo. No existía la presión de seguir como imposiciones sumamente estrictas los dictámenes de la moda, pues sería, además, muy difícil estar al día todo el tiempo en el ambiente de futilidad y constante novedad que imperaba. Valía muchísimo más mostrarse bella y elegante a partir de los rasgos personales, y en concordancia existía la presión de ser maestras de la adaptación individual a las modas que favorecieran, mostrándolas más jóvenes, con líneas y cuerpos firmes y bien formados que no distarían demasiado de la delgadez y la flexibilidad. En concordancia, surgían constantemente recomendaciones como la siguiente:

Esto del estudio de su propia figura tiene una gran importancia en la moda del día. a causa de la estrechez de la falda. Cuando la mujer es delgada, importa poco que la falda sea más o menos angosta, pero cuando tiene las caderas muy desarrolladas, a pesar de las torturas estéticas del corset. no puede seguir al pie de la letra los dictámenes de la moda<sup>96</sup>.

La constante emergencia de nuevas tendencias estilísticas, debido a las particularidades de la moda, que reflejaban los cambios en las libertades femeninas para el principio del siglo XX, y especialmente tras la primera guerra mundial, también expreso paralelamente los cambios frente al paradigma corporal y su interiorización en el espacio local. Los trajes de tipo sport (véanse las figuras 13 y 14) fueron una de las innovaciones más importantes a lo largo de la temporalidad y surgieron como respuesta a la promoción de las actividades físicas y la movilidad, tanto para hombres como para mujeres, siendo en el público femenino donde producirá un mayor impacto y transformación de lógicas sociales y culturales anteriores.

Madame Valmore se refería al sport en los siguientes términos para el número 287 de *Cromos*:

Cada día aumenta la libertad de la mujer, siendo una gran ventaja para nosotras, siempre que recibamos una educación apropiada para este nuevo género de vida, que nos permita resolver pronto y con sano criterio los problemas que se nos presenten para no quedar ante los hombres como mal educadas o unas locas.

Muchas son las causas que han contribuido a este progreso, causas que no es a mí a quien toca analizar. Sin embargo, os hablaré hoy de una de ellas, que a mi modo de juzgar ha influido considerablemente en esta reacción y que ha repercutido en grado máximo en el campo inescrutable de la moda. Es el sport<sup>97</sup>.

La importancia que cobró el estilo sport se evidencia en las varias referencias que se hizo a este en las narraciones de las últimas tendencias de moda, llegándose a dedicar artículos de

---

<sup>96</sup> Jacqueline, "Elegancias", *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N° 119 (junio 22 de 1918): 351-352.

<sup>97</sup> Madame Valmore, "Elegancias", *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°287 (diciembre 10 de 1921): 367.

“Elegancias” enteros a la descripción de los trajes de sport para diferentes actividades físicas y la discusión de las consecuencias del deporte y la actividad física<sup>98</sup>, y la constante aparición de diferentes modelos de sport a lo largo de la temporalidad analizada en las fotografías publicadas, fueran estos descritos o no. Queda esto demostrado en la distancia temporal entre los modelos de sport de cada una de las figuras incluidas, la figura 13 muestra un modelo de sport de 1919, la figura 14 uno de 1923 y la figura 10 uno de 1927.



**Figura 13.** Vestido de Tennis por Premet (1919).

**Fuente:** Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VIII, N° 183 (octubre 11 de 1919): 235.



**Figura 14.** Último modelo de traje para sport (1923).

**Fuente:** Fotos Kadel and Herbert, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XV, N° 350 (abril 21 de 1923): 224.

Observar estas fotografías del estilo del sport demuestra la primacía de las tan enumeradas cualidades de delgadez, juventud y flexibilidad en las mujeres que presentaban al público general los trajes. Además, los discursos producidos al respecto también lo afirmaban constantemente, el público ideal para este estilo eran las mujeres jóvenes y cuando se pensaba en su uso entre otras mujeres las secciones de moda profundizaron en la necesidad de buscar armonía a partir de distintos elementos<sup>99</sup>. En este sentido, la industria, los modistos y las casas de moda se ponían de acuerdo para producir bienes materiales que expandieran el uso del estilo y la posibilidad individual de adaptación a ellos<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> Francette, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 10 (marzo 18 de 1916): 159-160.

<sup>99</sup> Paulina, “La tirana del siglo XX”, *Letras y Encajes*, Año I, N°7 (febrero de 1927): 110.

<sup>100</sup> Sra. Maruja Jaramillo de Gaillard, “La moda: el chic de llevar las cosas”, *Letras y Encajes*, Año IV, N°38 (septiembre de 1929): 628.

Continuar considerando las características físicas mostradas por las mujeres fotografiadas, que presentaban las novedades de modas al público, como por ejemplo su evidente juventud, permite traer a colación un testimonio como el publicado en el número de octubre de 1929 de *Letras y Encajes*, titulado “La verdadera vida de un maniquí”. Fragmentos como:

[...] Y si el maniquí no permanece con su cuerpo y cara juvenil, se verá reemplazada por una más joven, y a los treinta, cuando más necesita de su trabajo, se encontrará sin empleo. Qué "couturière" de París arriesgará sus trajes en un maniquí que parezca cansado o cuya figura esté un poco más gorda o más flaca de la que exige la elegancia? De seguro no la "couturière" en cuya casa soy empleada. Ella exige que sus maniquíes estén a la altura de sus famosos "Robes et Manteaux"; de manera que la belleza para nosotras no es solamente deseable y agradable de tener —es algo necesario, es decir, para nuestro pan cotidiano y sin lo cual perdemos nuestro empleo.

Sin otra solución tenemos qué vivir el régimen riguroso, a ejercicios y al orden estricto de vida, para que las clientas que frecuentan el salón de moda nos encuentren siempre frescas y sonrientes.<sup>101</sup>

Recuerdan la importancia que tenían las características aquí descritas para que una mujer fuera considerada bella. En adición, demuestra aquellos signos estéticos exigidos a las mujeres que se convirtieron en los modelos a seguir de elegancia y buen gusto, como se señaló en el subtítulo anterior. Consecuentemente se identificaba visualmente a la mujer moderna con aquellos rasgos físicos y se difundían prácticas estéticas que iban más allá de la vestimenta para alcanzarlos, aunque sin dejarlos de vincular con la moda y sus alcances. La promoción de regímenes alimenticios y la publicidad productos para adelgazar o conseguir cuerpos bien formados, sustentados en los dictámenes de la moda y las opiniones medicas son ejemplo de lo anterior<sup>102</sup>.

La publicidad se convirtió entonces en otro de los medios en los que se difundían aquellas características deseables en una mujer, pues frecuentemente los anuncios tenían la intención de vender productos destinados a alcanzarlas. La cantidad de publicidad sobre productos faciales (véanse las figuras 15 y 16) remite a lo sostenido por autores como Elisa Andrea Cobo Mejía y Olga Yanet Acuña Rodríguez, que en su artículo explican como el rostro se convirtió en eje central de la belleza durante los primeros años de la década de los 20.

---

<sup>101</sup> “La verdadera vida de un maniquí”, *Letras y Encajes*, Año IV, N°39 (octubre de 1929): 643-645.

<sup>102</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 112-114; “Vuelven las curvas a estar de moda”, *Letras y Encajes*, Año IV, N°37 (agosto de 1929): IX; “Un cuerpo hermoso bien formado”, *Letras y Encajes*, Año IV, N°38 (septiembre de 1929): XVIII.



**Figura 15.** *Quiere ser Ud. Hermosa* (1926). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año I, N° 2 (septiembre de 1926).



**Figura 16.** *El secreto del tocador* (1927). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año I, N° 8 (marzo de 1927): 122.

Estos anuncios publicitarios, de las preparaciones marca “Venetian” de la señora Elizabeth Arden y de la “CREMA FANNY”, presentaban productos que lograban blanquear la piel, eliminar defectos como arrugas, acné, enrojecimiento, pecas, lunares o manchas y limpiar el cutis para conseguir así las cualidades que debía de adquirir el rostro de una mujer elegante y bella: ser delicado, fresco, terso, aterciopelado y contar con una blancura uniforme. La centralidad del rostro remite entonces nuevamente a la relación belleza, salud e higiene y recuerda como los elementos estéticos respondían a la adopción e interiorización del paradigma corporal moderno<sup>103</sup>. Que existiera publicidad que promocionaba productos y prácticas para modificar las características físicas es señal de que se inserte en el imaginario la idea de tener un cuerpo que puede ser

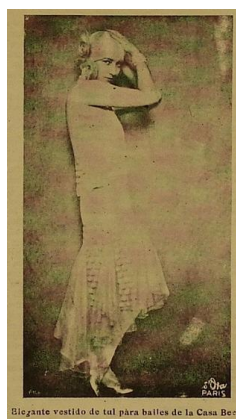
<sup>103</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 106-108.

modificado, adaptado y finalmente embellecido a partir de distintos medios, como los productos cosméticos.

Sin embargo, la capacidad de adaptarse a los parámetros y seguir las modas con todas sus novedades y tendencias efímeras con efectividad y en los mismos tiempos que se informaban las modas, partiendo de la información garantizada por las fuentes seleccionadas, se limitaba a un grupo de mujeres muy específico. Son las mujeres de la elite de Medellín las que tenían la capacidad de seguir los dictámenes estéticos a cabalidad o de decidir que se acepta o se rechaza entre el gran número de modas basadas en estilos de remotas épocas histórica, inspiración oriental o que seguían las corrientes de arte y modernismo del presente.

Tal y como se analizará a mayor profundidad en el capítulo siguiente, fueron estas mujeres las encargadas, como se puede distinguir en *Letras y Encajes*, de seleccionar lo informado y transmitido para configurar la imagen de mujer moderna dentro del contexto local, llegando incluso a relacionar su capacidad de seguir las modas y su tarea de difusoras con una superioridad y deber moral<sup>104</sup>. Las figuras 17 a 19 son unas de las pocas fotografías incluidas por las autoras de la sección de modas en *Letras y Encajes*.

La revista tenía como fuente principal de información a las revistas de origen Frances *Vogue* y *Les Modes*<sup>105</sup>, en la investigación que realiza William Cruz en *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950* se encuentra que el lugar de origen de las fotografías que se reproducen eran también dichas revistas. Ejemplo de esto, la fotografía de la figura 19 fue publicada por la revista *Les Modes* de París en julio de 1926 y reproducida por *Letras y Encajes* meses después<sup>106</sup>.



**Figura 17.** Elegante vestido de tul para bailes de la Casa Beer (1928). **Fuente:** Señorita Maruja Gómez, “Elegancias”, *Letras y Encajes*, Año III, N° 26 (septiembre de 1928): 436.

<sup>104</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 201.

<sup>105</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 163.

<sup>106</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 168.



**Figura 18.** *Elegante abrigo de sport* (1928). **Fuente:** Señorita Maruja Gómez, “Modas”, *Letras y Encajes*, Año III, N° 25 (agosto de 1928): 421.



**Figura 19.** *Robe de diner par Worth* (1926). **Fuente:** Sra. María Olózaga de Posada, “La tirana del siglo XX”, *Letras y Encajes*, Año I, N° 3 (octubre de 1926): 42.

Hacer del buen gusto y la capacidad de seguir las modas según los dictámenes de la elegancia y la belleza asuntos de superioridad moral, lleva a pensar en la negociación que realizaron las mujeres escritoras de revistas femeninas, como *Letras y Encajes*, en un contexto donde se daban discusiones, con participación de múltiples actores sociales, y se calificaba a la estética moderna como una fuente de inmoralidad, prefiriéndose la belleza espiritual o natural. En este sentido, la relación del buen gusto con la moral se convirtió en una respuesta estratégica a las críticas, principalmente de la Iglesia y de los sectores conservadores<sup>107</sup>.

Esta respuesta se sostenía gracias diversos elementos como la consideración del buen gusto como una virtud adquirida que denota voluntad, dedicación, disciplina personal y moral, y una

<sup>107</sup> María Carolina Cubillos Vergara, “Vestirse bien no es suficiente atractivo”, *REVISTA Universidad EAFIT* 43, n.º 145 (2007): 16-18, <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/777>.

demostración del esfuerzo y la intención de velar por la belleza, cualidad y obligación femenina<sup>108</sup>; el trato de la belleza como un indicador de higiene y salud y, en consecuencia, como muestra del equilibrio moral y la pureza espiritual<sup>109</sup>; y el relacionar seguir las modas extranjeras con la distinción social, la civilidad y la modernidad, los cuales buscaban la mejora del comportamiento y las costumbres<sup>110</sup>.

Además, las mujeres escritoras y editoras de *Letras y Encajes* construyeron una coartada moral para sus publicaciones, la dirección sostenía que “Las revistas escritas por las mujeres y para las mujeres son siempre sanas y pueden entrar a los hogares más recatados sin ofender a nadie; no puede ser de otro modo, pues no se comprende que ellas puedan escribir cosas contra la moral. No serían mujeres si así lo hicieran.”<sup>111</sup>. Estas discusiones que vinculaban la estética con la moral y el buen comportamiento hacen necesario explorar estos dos aspectos, los cuales son inseparables de la construcción del ideal de mujer en Medellín entre 1916 y 1929.

## **1.2.Reglas para el control del bello sexo: comportamiento y moral en el *Manual de Urbanidad de Carreño*.**

Las elites latinoamericanas encontraron, tras la independencia, en la copia de los modales y reglas de urbanidad un medio para insertarse en el proceso civilizatorio de los países europeos a pesar de las grandes diferencias en el desarrollo tecnológico, las costumbres y la vida social que existía entre ambos continentes. Es así como “la moral, la virtud y las buenas costumbres se convertirían en los instrumentos del carácter regulador que se autoimponía la culta sociedad hispanoamericana.”<sup>112</sup>. En este contexto es que se puede identificar la creciente importancia que cobraron los manuales de urbanidad durante todo el siglo XIX y gran parte del siglo XX.

---

<sup>108</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 117-118; Cubillos Vergara, “Vestirse bien no es suficiente atractivo”, 12-13.

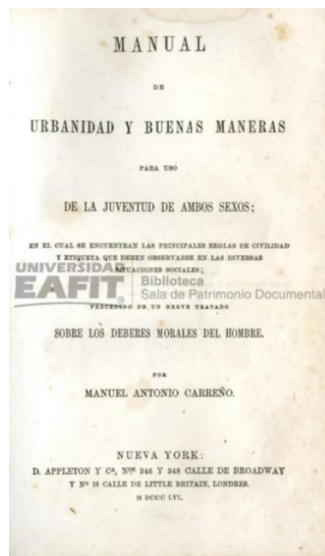
<sup>109</sup> Escobar Vélez, “La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)”, 35; Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 106-107; Cubillos Vergara, “Vestirse bien no es suficiente atractivo”, 17.

<sup>110</sup> William Cruz-Bermeo, “*Elegancias and the Parisian Dream: Fashioning Latin American Elites in Early 20th Century Paris*”, *Fashion Theory* 29, n.º 6 (2025): 808, <https://doi.org/10.1080/1362704X.2025.2509389>; Juliana Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962” (Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2011): 5, <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9694>

<sup>111</sup> La dirección, “La revista y la mujer”, *Letras y Encajes*, Año I, N.º2 (septiembre de 1926): 17.

<sup>112</sup> María Fernanda Lander, “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño: Reglas para la construcción del ciudadano ideal”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6, n.º 1 (2002): 85, <https://dx.doi.org/10.1353/hcs.2011.0350>.

De estos eran mayoría aquellos provenientes de países europeos como Francia, Inglaterra y España, sin embargo, existió una producción propia, aunque limitada de textos de urbanidad y buenas costumbres, entre los que destaca por su carácter de clásico hispanoamericano el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño (ver figura 20). Entre todos los ejemplares, sin importar su lugar de origen, existía un principio común: la definición de la urbanidad como una virtud moral indispensable para el desarrollo de las relaciones sociales. Por lo tanto, todo texto de este tipo descansaba sobre la idea de que la innata altura moral del individuo es la base para el desarrollo de la urbanidad como virtud<sup>113</sup>.



**Figura 20.** *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras* por Manuel Antonio Carreño (1854). **Fuente:** Manuel Antonio Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras para uso de la juventud de ambos sexos; en el cual se encuentran las principales reglas de civilidad y etiqueta que deben observarse en las diversas situaciones sociales; precedido de un breve tratado sobre los deberes del hombre* (Nueva York: D. Appleton y Compañía, 1854); portada. Colección Libros, Biblioteca Digital Patrimonial, Sala de Patrimonio Documental, Universidad EAFIT (Medellín), <https://hdl.handle.net/10784/12463>.

En el contexto de la ciudad de Medellín la enseñanza y cuidado de las virtudes morales, y también los principios católicos, se convirtieron en puntos de anclaje en medio de la transformación de las condiciones de vida. La enseñanza que se hace de las virtudes morales y los patrones de comportamiento en los manuales de urbanidad, específicamente en el *Manual de urbanidad* de Carreño, se convirtió en una de las maneras de mediar la inserción de cambios sociales y culturales propios de la modernidad<sup>114</sup>. En consecuencia, este texto se estableció como un punto de conexión

<sup>113</sup> Lander, “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño”, 87.

<sup>114</sup> Afanador Contreras y Juan Fernando Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX: Modernidad, pedagogía y cuerpo”, *Historia y MEMORIA*, n.º 11 (2015): 64-65, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2027-51372015000200003&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-51372015000200003&lng=en&tlng=es); Valencia Solarte, “Usos, costumbres e imaginarios en la élite de Medellín”, 12.

entre las virtudes morales que se buscaban cuidar y las condiciones de vida modernas que querían ser integradas, pues se encargó de regular mediante la urbanidad los comportamientos a tener en las situaciones cotidianas de la vida moderna, sin olvidar las jerarquías y los valores cristianos<sup>115</sup>.

En adición, la diferenciación de género que establece el texto sumado a la importancia que adquirirían la moral y la dignidad en lo que se naturaliza para el deber ser femenino, convirtieron al *Manual* un conjunto de reglas para el control del bello sexo. De tal manera, se posicionó también como material esencial dentro de la educación de las mujeres, quienes además debieron de aprender los dictámenes de la urbanidad y las buenas maneras para cumplir con la labor de transmisión de estos conocimientos en su rol de madre, primera educadora y salvaguarda de la familia<sup>116</sup>.

### 1.2.1. La conexión entre las virtudes morales y las condiciones de vida modernas.

El *Manual* de Carreño claramente expresa la relación entre urbanidad y moral al consignar que: “II. – La urbanidad es una emanación de los deberes morales, y como tal, sus prescripciones tienden todas a la conservación del orden y de la buena armonía que deben reinar entre los hombres [...]”<sup>117</sup>. Presentar a la urbanidad como emanación de los deberes morales lo muestran como instrumento para el proceso civilizatorio que propone Norbert Elias, donde los controles externos, como la violencia, se debilitan al provecho de una racionalización más fuerte de los controles internos. Ello quedaría evidenciado al reemplazarse el castigo externo por la necesidad de actuar correctamente debido a un compromiso moral interno, que funciona incluso en la soledad<sup>118</sup>.

En suma, en relación con su origen latinoamericano, el texto incluye como base de los principios el orden divino, consiguiendo que los patrones de comportamiento dictados cuenten con su soporte y tengan en cuenta las costumbres religiosas tan arraigadas en la vida social y cultural de los contextos nacionales y locales. Esta se convirtió en una de las razones de su éxito en los países del sur del continente, contando con reimpresiones en lugares, como Perú, Argentina, Venezuela y Colombia. La inclusión de los principios católicos se puede observar desde las

---

<sup>115</sup> Mónica Marcela Muñoz Monsalve, “El ciudadano en los manuales de historia, instrucción cívica y urbanidad, 1910-1948”, *Historia y sociedad*, n.º 24 (2013): 235-237, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/39775>.

<sup>116</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 67-68.

<sup>117</sup> Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras de Manuel Antonio Carreño arreglado por el mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos y adoptado en las escuelas públicas de Buenos Aires* (París: Garnier Hermanos, s.f.): 25.

<sup>118</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 170.

primeras páginas del *Manual*, donde entre los deberes morales del hombre se consignan como punto de partida los deberes para con Dios. Es entonces que el autor dictamina, por ejemplo, que:

X. En los deberes para con Dios se encuentran refundidos todos los deberes sociales y todas las prescripciones de la moral; así es que el hombre verdaderamente religioso es siempre el modelo de todas las virtudes, el padre más amoroso, el hijo más obediente, el esposo más fiel, el ciudadano más útil a su patria<sup>119</sup>.

Siguiendo el planteamiento anterior sobre el provecho de la racionalización de los controles internos, esta base en la tradición católica y el orden divino, sirve como otro mecanismo de auto-coacción que corresponde con las tradiciones sociales y culturales del contexto latinoamericano. Este mecanismo de auto-coacción funciona al trasladarse el reproche del plano social al plano espiritual, ello genera un mayor grado de sentimiento de culpa interno que es útil a la regulación de las conductas, pues poner a Dios como fundamento hace de la infracción a las normas de urbanidad más que una grosería, las convierte en una irrupción del orden divino establecido que puede afectar la dicha eterna y la justicia social en el otro mundo<sup>120</sup>.

La importancia que cobra la inclusión de los valores católicos como una de las razones del éxito del texto, radica en que Colombia se caracterizaba por ser un país arraigado profundamente a la tradición católica. Esta tenía gran inferencia en el ámbito social, cultural e incluso político, y documentos oficiales como la constitución política de 1886 y el Concordato celebrado en 1887 entre la Santa sede y el país respaldaban el control social ejercido por la Iglesia hasta mediados de la década de los 30<sup>121</sup>. Esto habla de una adaptación cultural de la modernidad, donde el texto de Carreño no buscaba crear un ciudadano laico abstracto, sino un sujeto católico, burgués y civilizado.

Los dos puntos anteriores, hicieron del *Manual de Urbanidad* de Carreño una herramienta clave en el proceso civilizatorio latinoamericano, donde el desarrollo de un aparato de autocontrol individual y el desarrollo moderno fueron procesos indisociables. Por lo tanto, este texto se posiciona como representación del deseo de modernidad de la sociedad colombiana, expresado en la promoción de progreso y sujetos abiertos al cambio, la velocidad y la producción. Y, conjuntamente, se basa en principios cristianos, morales e ideas tradicionales, como la

---

<sup>119</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 7.

<sup>120</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, "Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX", 63-65; Elias, *El proceso de la civilización*, 146-147; Lander, "El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño", 90.

<sup>121</sup> Escobar Vélez, "La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945)", 11-12.

reivindicación de un pasado señorial español a partir del respeto de las jerarquías sociales y divinas, realizando una adaptación cultural que garantiza el desarrollo de controles internos efectivos<sup>122</sup>.

En este sentido, los manuales de urbanidad sirvieron de justificación al proyecto social de los grupos dirigentes, los cuales requerían que la normativa a promulgar no se desligara de la condición de cristiano y católico esperada de los sujetos ideales<sup>123</sup>, debido al espacio transitorio, en términos sociales y culturales, por el que cruzaban las ciudades principales del país, como Medellín, de 1916 a 1929. Al convertirse en justificación y forma de inserción del proyecto social de las elites, la urbanidad demuestra su rol de herramienta de distinción social y prestigio. Esto se alinea con la perspectiva de Elias, en la cual los modelos de comportamiento surgen en las élites – el analiza a la sociedad cortesana – y se difunden de manera descendente como un mecanismo de prestigio y diferenciación entre clases.

Lander explora como el objetivo del manual no era tanto la educación general de la sociedad, sino crear un sentido de diferencia que marcara la frontera entre la elite, civilizada y culta, y las clases populares, iletrados y de costumbres bárbaras. La autora identifica en el discurso de Carreño el uso del pronombre personal “nosotros”, el cual identificaba al autor y al lector como pares (hombres cultos, dueños de bienes y sirvientes), y los diferenciaba de un “ellos”, que representaba a la masa iletrada<sup>124</sup>. Esta distinción se ponía en escena en espacios específicos que funcionaban como escenarios para las buenas maneras y los protocolos de comportamientos propios de la civilización que exhibía la clase alta. Estos espacios incluían para la época los teatros, clubes sociales y deportivos, parques, cafés, cinematógrafos, hoteles de prestigio, entre otros<sup>125</sup>.

Que las normas consignadas en el manual sirvieran para la distinción en escenarios de exhibición tanto del siglo XIX como del siglo XX, lleva a pensar en que requiere un texto como este para mantener su importancia a lo largo del tiempo y no encontrar reemplazo. El texto de Carreño cuenta con un valor transgeneracional, al no perder relevancia entre la fecha de su publicación en 1854 y la temporalidad analizada, que va de 1916 a 1929, desarrollándose en este último periodo temporal procesos significativamente transformadores de las condiciones de vida,

---

<sup>122</sup> Lander, “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño”, 90; John Jairo Uribe Sarmiento y Jeimy Johana Acosta Fandiño, “Entre ser y parecer: Estética, placer y capitalismo en los manuales de urbanidad”, *Revista Educación física y deporte* 32, n.º 2 (2013): 1398, <https://doi.org/10.17533/udea.efyd.17890>; Zandra Pedraza Gómez, “La educación del cuerpo y la vida privada.”, en *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX*, ed. Jaime Gómez y Pablo Rodríguez Jiménez (Bogotá: Taurus, 2011): 119.

<sup>123</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 64-65.

<sup>124</sup> Lander, “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño”, 88-89.

<sup>125</sup> Valencia Solarte, “Usos, costumbres e imaginarios en la élite de Medellín”, 65-70.

como el proceso de modernización llevado a cabo en la ciudad de Medellín. El que se encuentre un ejemplar del texto de Carreño, ya sea en su versión para el uso en la instrucción pública llamada *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas maneras*, datado para los años 20 en la colección histórica de una biblioteca local como al Biblioteca Pública Piloto, es un indicativo de ello.

Es entonces que, en el análisis, se identifica dentro del texto que en el lenguaje de Carreño aparece una particularidad que lo separaba de sus contemporáneos y de los textos de la misma tipología publicados durante el siglo XIX, como señala Mirla Alcibíades “[...] donde los otros censuran, Carreño acepta y orienta; donde sus predecesores niegan, Carreño afirma y, en fin, donde los otros autores quisieron reprimir, Carreño liberó. [...] Aquí la actitud preceptiva ha cedido paso a las maneras del maestro que educa orientando.”<sup>126</sup>.

De tal manera, el manual se convirtió en guía de comportamiento para las elites en un contexto donde espacios públicos y privados estaban tanto apareciendo como reconfigurándose, a la par que se transformaban las relaciones entre individuos, debido a las nuevas condiciones sociales, culturales, económicas y políticas que se estaban implantando en el contexto de la ciudad de Medellín. Por ejemplo, el texto cuenta con un artículo acerca “Del modo de conducirnos en la calle” que inicia con recomendando el conducirse en la calle “con gran circunspección y decoro, y tributemos las debidas atenciones a las personas que en ella encontremos, sacrificando, cada vez que sea necesario, nuestra comodidad a la de los demás.”<sup>127</sup>.

En su adaptación al control de los comportamientos en cada posible escenario de la interacción social el manual de urbanidad de Carreño permitía identificar aquellos individuos aptos para la modernidad. Estos eran los que se encontraban en permanente consciencia de sus movimientos y actitudes, demostraban un refinamiento de las emociones y las acciones, entendían y practicaban la higiene como un deber físico y practicaban hábitos de economía y método<sup>128</sup>. Principalmente, el individuo apto para la modernidad era aquel que en la práctica de lo anterior demostraba haber terminado el proceso de transformación de la coacción social externa en auto-coacción interna<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> Mirla Alcibíades, “Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos”, *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 31 (2012): 182, <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/856>.

<sup>127</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 53.

<sup>128</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 63-64; Jean-Louis Guereña, “Urbanidad, higiene e higienismo”, *Areas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n.º 20 (2000): 65-66; Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 25.

<sup>129</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 451-452.

Por todo lo anterior, el texto no fue únicamente objeto de uso a lo largo del tiempo y de las transformaciones de la vida, sino que se unió al entramado de discursos que van a establecerse en la ciudad a principios del siglo XX para la regulación de las condiciones de vida impulsadas por el proyecto de progreso y modernización. Su contenido apunta a asuntos como la higiene, el vestir, el comportamiento en el espacio público y la relación entre los sujetos, que se puede y se podía relacionar con discursos similares producidos a partir de otros frentes como revistas, estudios médicos, discusiones políticas, religiosas e intelectuales. Al integrarse en medio del panorama de discursos de modernidad cumplía una tarea de creación de imaginarios sobre los sujetos, que incluye el establecimiento de imaginarios como el del ideal de mujer.

### 1.2.2. La diferenciación de género dentro del *Manual*.

Es entonces importante reconocer la existencia de una diferenciación de género latente dentro de la reglamentación del comportamiento que realiza el manual. Esta se establece de forma explícita dentro del texto a partir de múltiples afirmaciones, como por ejemplo en el primer capítulo de su sección dedicada a la urbanidad, “Principios generales”, se dictamina que:

La mujer tendrá seguro norte, que las reglas de la urbanidad adquieren, respecto de su sexo, mayor grado de severidad que cuando se aplican a los hombres; y en la imitación de los que poseen una buena educación, solo deberá fijarse en aquellas de sus acciones y palabras, que se ajusten a la extremada delicadeza y demás circunstancias que le son peculiares<sup>130</sup>.

Con ello Carreño establece una diferenciación del papel de los individuos, la rigurosidad de la aplicación y seguimiento de la norma a partir del género, dentro del engranaje social que se espera producir, desde momentos iniciales de su exposición de la función y razón de la urbanidad. De la mano de esto, el texto no solo cumplía la función de herramienta para la diferenciación de clase, sino que se convirtió además en un dispositivo de performatividad que construía identidades de género. Siguiendo a Butler, esto sucede en tanto el género es producto de la estilización repetida del cuerpo a partir de la escenificación de actos, gestos y movimientos específicos<sup>131</sup>.

En varias ocasiones el autor demarca los comportamientos esperados de hombres y mujeres más allá del grado de cumplimiento de las normas. Uno de los ejemplos más claros de ello es cuando dice que “Así como el hombre que tomara el continente y los modales de la mujer, aparecerá tímido y encogido; de la misma manera, la mujer que tomara el aire desembarazado del

---

<sup>130</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 29.

<sup>131</sup> Butler, *El género en disputa*, 17.

hombre, aparecería inmodesta y descomedida.”<sup>132</sup>. La dulzura, la timidez y la compostura propios de los modales femeninos no son más que actos performativos que fabrican la ilusión de una naturaleza femenina inexistente antes del acto<sup>133</sup>.

Es así como se establece, a partir de esta representación discursiva que se hace dentro del *Manual*, que existen formas ideales de comportamiento que se esperan según lo naturalizado para cada género. Tomando como base la propuesta de Butler se puede afirmar que, las “categorías establecidas por la naturaleza y Dios” que utiliza Carreño para justificar sus normas son producciones discursivas que buscaban naturalizar la subordinación femenina y la hegemonía de la matriz heterosexual<sup>134</sup>. Esta producción discursiva se inscribía sobre lo material, es decir, se inscribía en el cuerpo del individuo, para fabricar sujetos que el sistema social reconociera como válidos. Esta inscripción cultural era sumamente severa en el caso del cuerpo femenino como se evidencio en la primera cita del texto en este apartado<sup>135</sup>.

La búsqueda de naturalizar la subordinación femenina y la hegemonía de la matriz heterosexual, a partir de la severidad de la norma en su inscripción en el cuerpo femenino y el rol en la fabricación de identidad de género encontrados en el texto de Carreño, lleva a pensar en cómo la diferenciación de género pasa también por la reglamentación que se hace de los espacios públicos y privados. Los espacios privados se consideraban como espacios femeninos por naturaleza, por lo tanto, se llega a pensar que las dictadas para el comportamiento en estos espacios se encontraban especialmente dirigidas a las mujeres, y así se observa en el capítulo III, “Del modo de conducirnos dentro de la casa”, donde el autor señala que:

X. Estas reglas son acaso más importantes para la mujer que para el hombre, por cuanto su destino la llama al gobierno de la casa y la inmediata dirección de los asuntos domésticos, y en el desempeño de estas funciones ha de ser el método su principal guía, si pena de acarrear a su familia una multitud de males de alta trascendencia.

XI. La mujer inmetódica ofrecerá, en cuanto la rodea, el mismo cuadro que ofrece el hombre inmetódico, con todas las desagradables consecuencias que hemos apuntado. Pero ella no quedará en esto sólo; porque comunicando su espíritu de desorden a todo el interior de su casa, al desperdicio del tiempo se seguirá el desperdicio del dinero, al mayor gasto los mayores empeños, y a los empeños la ruina de la hacienda y de la tranquilidad doméstica<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 29.

<sup>133</sup> Butler, *El género en disputa*, 84-85.

<sup>134</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 69; Butler, *El género en disputa*, 229-230.

<sup>135</sup> Butler, *El género en disputa*, 255-256.

<sup>136</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 43-44.

Por otro lado, se encuentra tanto de manera explícita como implícita el control del comportamiento en los espacios públicos y de relaciones sociales. En este contexto fue necesario prestar atención y controlar el cuerpo femenino y sus comportamientos ya que en ella recaía la dignidad: en sus vestidos, en sus movimientos – miradas, sonrisas, posturas –, en su forma de actuar se basaba su honra<sup>137</sup>. En concordancia Carreño indica en “Del modo de conducirnos en diferentes lugares fuera de nuestra casa” formas de regulación de las relaciones entre los sexos en el espacio público, que, aunque en su mayoría van dirigidas a hombres, apelan a las damas: caminar por la acera, movimientos naturales acordes y pisadas suaves, por ejemplo<sup>138</sup>.

Así mismo, anota en varias ocasiones las cualidades femeninas que se espera sean demostradas en público con regularidad, como lo es que “IV. [...] En la mujer, la dulzura de la voz no es sólo una muestra de buena educación, sino un atractivo poderoso y casi peculiar de su sexo.”<sup>139</sup>. El seguimiento de los dictámenes de urbanidad y buenas costumbres, tanto en espacios públicos como privados, eran parte del performance de feminidad burgués. Este performance de género partía de nociones comportamentales civilizadas y las mujeres de la élite las escenificaron en los espacios públicos, como el teatro, la ópera, las tertulias y los paseos, a los que tuvieron acceso gracias a la transformación de las condiciones de vida<sup>140</sup>.

Posteriormente se hará un estudio más profundo de estas representaciones discursivas de la feminidad ideal expresadas en el *Manual de urbanidad* de Carreño, basado en el análisis del lenguaje utilizado para dictar las normas y la estructura del manual. Esto teniendo como base que lenguaje y estructura son aspectos que soportan y aportan dimensión a la identificación de las representaciones femeninas consignadas en el texto tanto implícita como explícitamente. Además, cabe reconocer que este manual no fue el único medio de difusión de representaciones sobre la feminidad relacionadas con la moral y el comportamiento, sino que estas aparecen en el contexto medellinense constantemente, principalmente en medios escritos como las diferentes publicaciones periódicas que circularon en la ciudad, cuales requieren también un análisis profundo.

En resumen, la revisión de las fotografías de modas y los discursos destinados a esta permite desentrañar que, en la moda, la elegancia y la belleza se revelan lógicas propias del proyecto

---

<sup>137</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 67.

<sup>138</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 53-56.

<sup>139</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 62.

<sup>140</sup> Zandra Pedraza Gómez, “La “educación de las mujeres”: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia”, *Revista de estudios sociales*, n.º 41 (2011): 78, <http://journals.openedition.org/revestudsoc/677>.

moderno occidental, las cuales se interceptan con tradiciones sociales y culturales de carácter local. Adicionalmente, la complejidad que caracteriza a la belleza muestra la lógica de imitación de modelos extranjeros y el cambio del lugar de origen de tales modelos a lo largo de los años, expone la interconexión entre las distintas esferas de la vida que produce los anhelos de modernidad de las elites y permite observar la necesidad del aprendizaje y reproducción de la percepción corporal propia de la modernidad, así como de las prácticas estéticas en un contexto donde estos deben de buscar justificación moral para hacer frente a los imaginarios de los grupos más conservadores.

Por otro parte, el segundo subtítulo evidencia como el *Manual de Urbanidad* de Carreño se convirtió en herramienta para el desarrollo del proceso civilizatorio local, su aceptación de las condiciones de vida moderna y reglamentación oportuna de estas lo convirtieron en el sustento de su éxito editorial a lo largo del tiempo y del espacio y su búsqueda de moldear sujetos católicos, burgueses y civilizados hace de los espacios públicos y privados lugares escenificación de la diferencia y el prestigio. Además, su marcada diferenciación de género ubica a la mujer como su principal destinatario y el sujeto en el que la norma cobra mayor severidad, lo cual demuestra que este manual se comporta como una producción discursiva que naturaliza cualidades y comportamientos para el género femenino y les exige a las mujeres un constante performance de estos.

En conclusión, este primer capítulo logra analizar y describir expectativas estéticas, al abordar en el primer subtítulo el lugar de origen y la dinámica de reproducción de la identidad visual de la mujer moderna. Y, a la vez, analiza y describe aquellas expectativas relacionadas con lo moral, al desarrollar que el *Manual* de Carreño establece una relación entre ordenamiento del comportamiento y las virtudes morales del individuo y realiza una evidente diferenciación de entre hombres y mujeres que naturaliza, produce y exige performar unas identidades de género específicas.

Es así como las distintas representaciones discursivas y visuales relacionadas con la feminidad contribuyen con la construcción, difusión, aprendizaje y negociación de imaginarios y prácticas de modernidad y en relación con el género, viéndose esto reflejado en el establecimiento de expectativas de género y que conllevan a la elaboración continua de un ideal sobre la feminidad. Por lo tanto, se requiere analizar de qué manera se construyen cada una de estas representaciones por separado en tanto cada una comunica prácticas e imaginarios a partir de lenguajes específicos con sus propias particularidades, lo cual demanda de metodologías de análisis diferenciada.

## 2. Capítulo II. Moldes de papel: representaciones discursivas de la feminidad presentes en *Cromos, Letras y Encajes* y el *Compendio de Carreño*.

La elección de dos revistas como parte de las principales fuentes primarias para este estudio, específicamente *Cromos* y *Letras y Encajes*, tiene que ver con la naturaleza de estas publicaciones. Las revistas se entienden como un dispositivo social activo que no solo difunde, sino que crea y legitima representaciones e imaginarios sobre el ideal femenino. En este caso las seleccionadas permiten observar claramente la compleja red de discursos visuales y textuales que moldean el ideal de mujer, tal y como se planteó con el apartado dedicado a los cánones estéticos en el capítulo anterior<sup>141</sup>.

En los discursos identificados y seleccionados de las revistas se puede evidenciar como estos medios de comunicación se convierten en mecanismos de distinción cultural y negociación simbólica para las elites latinoamericanas, caracterizados además por actuar como puente cultural para la difusión e inserción de modelos extranjeros, ya sean franceses, ingleses o norteamericanos<sup>142</sup>. De esta manera las publicaciones se identifican con un público lector específico, y se convierten en un instrumento que refuerza jerarquías sociales al transmitir prácticas culturales que separaban a las elites locales de los sectores populares.

En consecuencia, se puede afirmar que las revistas han sido un medio fundamental para la construcción, difusión y legitimación de imaginarios y prácticas, creando representaciones que permiten acercarse a las consideraciones sobre el deber ser femenino de la época. Las representaciones identificadas en estos medios cumplen la función de ser instrumentos de conocimiento y de poder que buscan determinar el sentido de las formas y son el centro de una lucha por el orden social<sup>143</sup>. Es así como en medio de los diferentes artículos y secciones de las revistas, se puede identificar una lucha representacional que busca el establecimiento de normas sobre el comportamiento, la apariencia, los valores y las aspiraciones deseables para las mujeres.

La revista *Cromos: revista semanal ilustrada* nace en 1916 (ver figura 21) como una iniciativa de difusión de la vida cultural, social y política, planteándose además como un semanario de actualidad colombiana e internacional y de entretenimiento. Este magazine al estilo europeo fue fundado por Miguel Santiago Valencia y Abelardo Arboleda y contaba con oficinas en Bogotá y

---

<sup>141</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 119-120.

<sup>142</sup> Cruz-Bermeo, “*Elegancias and the Parisian Dream*”, 808.

<sup>143</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 57.

París, siendo esta última ciudad en donde residía y desde donde escribía Miguel Santiago Valencia como uno de los primeros columnistas de la revista. Además, la publicación diseñada por Coriolano Leudo se destacó por ser una de las primeras revistas gráficas del país en utilizar adelantos técnicos como el color, ilustraciones y papel satinado de alta calidad<sup>144</sup>.



**Figura 21.** Portada del primer número de la revista *Cromos* (1916). **Fuente:** Coriolano Leudo, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N° 1 (enero 15 de 1916): portada.

Entre 1916 y 1929, y en relación con el objeto de estudio, se identifican en la revista múltiples secciones dirigidas o que son de interés para las mujeres, cumpliendo con la intención expresa de ser una lectura recomendable para un público femenino, tal y como se indica textualmente en el momento de su creación:

CROMOS es la verdadera revista del hogar, por su belleza, por su arte, por su amenidad y por su variedad.

CROMOS es la lectura obligada para las damas y publica en cada número las últimas creaciones de la moda en París, complementándolas con hermosas ilustraciones de los modelos recientes.

No olvide que CROMOS es lectura recomendable para su esposa y sus hijas<sup>145</sup>.

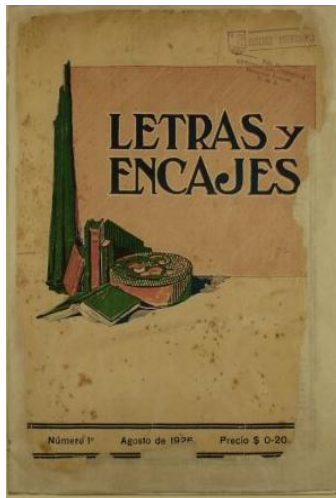
El grupo de representaciones discursivas tenidas en cuenta provienen entonces de las diferentes crónicas (extranjera, nacional o social), la sección “Elegancias”, las páginas publicitarias

<sup>144</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 94-98; Paula Andrea Marín Colorado, “Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas *El Gráfico* y *Cromos*”, *Historia y Memoria*, n.º.13 (2016): 185, <http://dx.doi.org/10.19053/20275137.5204>.

<sup>145</sup> Miguel Santiago Valencia y Abelardo Arboleda, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°3 (enero 29 de 1916): contraportada.

de la revista, los artículos publicados para las damas por diversas autoras y en ocasiones las páginas dedicadas a introducir libros recién publicados.

Por otro lado, *Letras y Encajes* fue una revista femenina creada en 1926 por Sofía Ospina de Navarro, Alicia Merizalde Echavarría, Ángela Villa de Toro, y Teresa Santamaría Gonzales, mujeres católicas con ideas conservadoras de la clase alta en Medellín y muchas de ellas socias del Centro Femenino de Estudios. En el primer número (ver figura 22), publicado en agosto del mismo año, la dirección señala como principal objetivo de la revista la instrucción de las mujeres con fines intelectuales y prácticos acompañando al público femenino en el hogar, interesándola en arte, literatura, labores de mano, moda, religión y observaciones caseras de la mujer madura por medio de los diferentes contenidos de cada una de sus secciones<sup>146</sup>.



**Figura 22.** Portada del primer número de la revista *Letras y Encajes* (1926). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año I, N° 1 (agosto de 1926): portada.

*Letras y Encajes* se creó con el fin caritativo de contribuir con el Pabellón de la Maternidad del Hospital San Vicente de Paúl y, con el paso del tiempo, se consolidó como la revista femenina más importante del país, dirigida a mujeres de la clase alta y media. Sus principales redactoras eran mujeres, pero contaba con la colaboración ocasional de algunos hombres y con traducciones de artículos extranjeros. Es por ello por lo que se convirtió en una importante plataforma de opinión y transformación social, donde se ofrecía a las mujeres un espacio de expresión y por tanto la oportunidad de contribuir en la transformación cultural y simbólica de su tiempo y contexto<sup>147</sup>.

<sup>146</sup> La dirección, “Letras y Encajes”, *Letras y Encajes*, Año I, N°1 (agosto de 1926): 1.

<sup>147</sup> Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962”, XLII-XLIII.

Adicionalmente, la elección del *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Antonio Carreño se debe a que este es entendido como un texto clave en la formación tanto escolar como familiar en el contexto latinoamericano general. Diversos artículos académicos revelan su amplio uso como texto guía dentro de contextos educativos desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX en diferentes países hispanohablantes, debido a su tarea de formación de ciudadanos ideales<sup>148</sup>. Esta importancia se revela en su reedición y difusión a partir de su inicial publicación, algunas reediciones conocidas que revelan su prolongado uso son las de 1856, 1875, 1910, 1927, 1950 y 1970.

Este manual fue publicado como libro por primera vez en 1853 por la Imprenta de los hermanos Carreño, sin embargo, en esta investigación se analiza el *Compendio del manual de urbanidad y de buenas maneras* (ver figura 23). El compendio es una versión resumida publicada en 1855 (de aproximadamente 100 a 150 páginas) y fue el que contó con la amplia circulación, uso en el contexto escolar y éxito en el espacio hispanoamericano, mientras que del *Manual* se supone por diversos autores un restringido uso personal o doméstico debido a su extensión (el texto original supera las trescientas páginas)<sup>149</sup>.

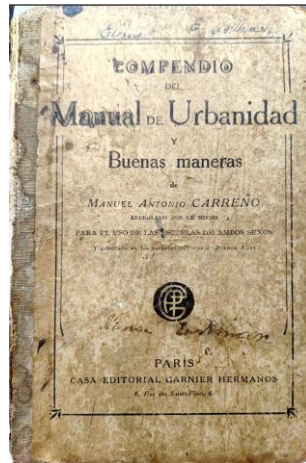
El limitado acceso al material de época – sobre todo para la primera mitad del siglo XX – requiere que en diversas ocasiones se tomen ediciones del siglo XIX o que se consideren como correspondientes *Manual* y *Compendio* a la hora del análisis<sup>150</sup>. Así ocurre en el caso de esta investigación para la cual se tuvo acceso completo nada más a una edición del *Compendio* que, pese a no estar fechada con exactitud, pertenece a principios del siglo XX y se estima que corresponde con la temporalidad debido a la similitud en tipografía y logos utilizados por la editorial Garnier Hermanos en las ediciones de la década de los 20 a las que se tuvo acceso parcial.

---

<sup>148</sup> Lander, “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño”, 92.

<sup>149</sup> Natalia López Rico, “Los orígenes de un *best seller*: publicación, circulación y recepción de la urbanidad de Carreño en América Latina”, *Historia (Santiago)* 50, n.º 2 (2017): 644-647, <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-71942017000200641>.

<sup>150</sup> Alcibíades, “Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos”, 167; López Rico, “Los orígenes de un *best seller*”, 645-646.



**Figura 23.** Portada del *Compendio del Manual de Urbanidad y Buenas maneras* (192-). **Fuente:** Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras de Manuel Antonio Carreño arreglado por el mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos y adoptado en las escuelas públicas de Buenos Aires* (París: Garnier Hermanos, s.f.). Fondo Haydée Eastman, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto (Medellín).

El acceso a esta edición es significativo ya que es muestra del impacto y distribución del texto en el entorno nacional y local (Medellín, Colombia):

[...] fue la publicación que del *Compendio* hizo la editorial Garnier Hermanos, de origen francés, pero con oficinas y representantes en toda América Latina, la que propició la distribución continental y casi transcontinental del libro. [...] Como parte de su estrategia editorial, todas las ediciones decimonónicas del *Compendio* por parte de Garnier Hermanos indicaban en su portada que el libro había sido “adoptado en las Escuelas Públicas de Buenos Aires”<sup>151</sup>.

Como se exploró en el capítulo anterior este texto cuenta con unas particularidades que permiten que se convierta en un elemento clave en el intrincado de discursos que regulan las formas de actuar, verse y comportarse dentro de la ciudad entre 1916 y 1929. De tal manera, presenta una marcada diferenciación de género explícita, la cual, en conjunto con elementos implícitos, interviene en la construcción de imaginarios y prácticas que se relacionan con el ideal de mujer de la época en la ciudad.

Teniendo en cuenta lo anterior, este capítulo aborda como se construyen y difunden las representaciones discursivas sobre la feminidad que se ubican en cada una de las fuentes. En este sentido, estas representaciones plantean la existencia de unas nuevas expectativas modernas, que implican la difusión de ideas sobre la estética moderna y sobre la participación en el espacio público, y una reconfiguración de las expectativas tradicionales, que implica la negociación de las condiciones en las que se cumplen las labores de madre y esposa.

<sup>151</sup> López Rico, “Los orígenes de un best seller”, 651.

## 2.1. Los discursos modernos y las nuevas expectativas para el público femenino.

Varios autores reconocen a la prensa, delimitada a las revistas aquí incluidas, y a el *Manual* de Carreño como espacios donde se negoció la identidad de la “mujer moderna” en Colombia. Las representaciones discursivas encontradas se muestran como espejo de aspiraciones y conflictos propios de la creación y establecimiento del nuevo imaginario y prácticas relacionadas, por lo tanto, a través de las páginas de estas fuentes textuales se observa cómo se desplegó la construcción de los nuevos roles femeninos en medio de un contexto de rápidos cambios sociales y culturales<sup>152</sup>.

El público femenino lector encontraba en las revistas un sin número de artículos que ponían a su alcance los discursos, imaginarios y prácticas propios de la modernidad, lo cual les permitió estar al día con las pretensiones del proyecto civilizatorio y de progreso de las elites políticas y económicas de la ciudad. El acceso a estos medios textuales y visuales ayudaba a comprender los códigos de la modernidad, normalmente basados en modelos extranjeros, y adquirir un capital cultural cosmopolita indispensable para mantener su estatus social y diferenciarse de las clases populares<sup>153</sup>. Además, las revistas aquí consideradas se convirtieron en un espacio abierto a la publicación de la producción textual femenina, otorgándoles así no solo un medio de lectura, aprendizaje y comprensión sino también en un medio de expresión y participación en la transformación cultural y simbólica de su contexto espaciotemporal<sup>154</sup>.

Sin embargo, existió una diferenciación de género en la producción y difusión de los discursos modernos dentro de las revistas. Esta diferenciación de género es evidenciable en la segmentación que realizaban las revistas en temas femeninos y masculinos, las secciones dedicadas a la mujer en *Cromos* y una revista femenina como *Letras y Encajes* se limitaban generalmente a asuntos en torno a la familia, salud, religión, cocina, moda y cultura. Existen entonces códigos y discursos específicos del proyecto moderno dirigidos a un público femenino y son estos en torno a los cuales las revistas se presentan como espacio para la comprensión, aprendizaje y participación<sup>155</sup>.

---

<sup>152</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino en el cine silente y publicaciones periódicas durante el periodo de 1886-1930”, 97-99; Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género”, XV.

<sup>153</sup> Cruz-Bermeo, “*Elegancias and the Parisian Dream*”, 808.

<sup>154</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 94-95; Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género”, 165-166.

<sup>155</sup> Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género”, XV-XVI.

Como exploraremos a continuación la modernidad no elimina las desigualdades entre los géneros, y la versión adoptada en la sociedad Medellínense de la época tampoco pretende transformar o transgredir significativamente la relación entre estos. La modernidad reconfigura las expectativas de género bajo nuevas lógicas de consumo, moralidad y roles sociales, por lo cual a continuación, se presentarán las dos líneas generales en las que se clasifico los discursos encontrados acerca de estas expectativas modernas que se integraron en la construcción del ideal femenino entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín.

### **2.1.1. Hacia una estética de la modernidad: Moda, cuerpo, higiene y consumo.**

Si bien en el capítulo anterior ya se dedicó espacio refiriéndose a los cánones estéticos, específicamente para explicar cuáles fueron y de donde provenían, en este capítulo es necesario retomar algunas de esas ideas y ahondar en ellas en aras de comprender más precisamente de qué manera se construyeron los discursos dedicados a la estética moderna femenina. Pensar en la estética moderna es pensar en una de las formas en las que el proyecto de modernidad diferencio en términos de género sus códigos y discursos, comprendiendo a la vez que gran parte de las expectativas modernas femeninas giraban en torno a la belleza, sus cuerpos y las lógicas de la moda.

Los discursos de la estética moderna femenina si bien no solo se encontraban dentro de las secciones de moda, sino que a lo largo de la temporalidad se pueden identificar también en crónicas, publicidad y artículos de opinión, son construidos principalmente dentro de estos espacios. Roland Barthes en su texto *El sistema de la moda* elige a la prensa dedicada a este fenómeno como su material de trabajo, ya que la entiende como un dispositivo técnico y social que construye la moda a través del lenguaje, siendo la revista o sección el escenario donde el objeto real se transforma en sentido y en relato<sup>156</sup>.

La estructura semiótica de las secciones y revistas de moda se basa en la transformación de del vestido-real en lenguaje, permitiendo así que a través del vestido-escrito (comentario de moda) y el vestido-imagen (fotografía de moda o dibujo) las prendas, colores y texturas transmitan y comuniquen elementos como el estatus, ideología, pretensiones sociales y expectativas de género<sup>157</sup>. Es por ello, que estos medios de comunicación funcionaron a través de sus secciones de

---

<sup>156</sup> Barthes, *Sistema de la moda*, 237-238.

<sup>157</sup> Barthes, *Sistema de la moda*, 15-26.

moda como mecanismos de construcción social y cultural, donde se puede observar dinámicas de imitación y diferenciación y la expansión de las normas de género y los valores estéticos modernos.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe señalar que uno de los principales elementos revelados por el análisis de las secciones de moda de las revistas, son las dinámicas de imitación y diferenciación que se produjeron alrededor de la moda. George Simmel plantea esta lógica en su análisis de la moda como fenómeno, allí descubre en la imitación la satisfacción de apoyarse en la sociedad y en la diferenciación la razón de la variación de sus contenidos, pero sobre todo la exclusión y separación entre clases sociales<sup>158</sup>. En este caso la imitación se expresa en como las narraciones de moda evidenciaban el deseo de copia y apoyo en las tendencias de metrópolis europeas y norteamericanas, lográndose así que la descripción y muestra de las novedades de moda originarias de estos espacios geográficos legitimará la información presentada y que se otorgará autoridad a aquellas narradoras que tuvieran vínculo o conexión con ciudades como París o Nueva York.

*Cromos* manejó su sección “Elegancias” a partir del modelo de corresponsal parisina que informaba de primera mano las nuevas tendencias que veía en la capital francesa e importantes ciudades europeas. Este modelo funcionó desde 1916 hasta 1923, cuando pasó a presentar principalmente fotografía de moda como ya se mencionó en el capítulo anterior. En el primer número *Francette*, primera corresponsal, exponía a las lectoras claramente la intención de la sección y la forma en que se comunicaría la información:

Elegancias tendrá a sus lectoras a la orden del día de lo que es «la moda», no de lo que ya hubiese sido dado a la publicidad en otras revistas, sino de las nuevas creaciones de las más refinadas clases de modas *¡le genre chic, de gran ton et de bon gota!*. Me propongo ante todo entreteneos en los detalles de la toilette femenina – en lo íntimo – de las minuciosidades que hacen la verdadera elegancia de la mujer parisense y que cada una de vosotras debe adaptar a su género de belleza. [...] Semanalmente os enviaré un extracto de las novedades de última hora, las que yo comprenda que han de ser y constituir el mejor éxito entre nuestras elegantes. [...] No he de tener la pretensión de hacer aquí – como sucede en muchas revistas – mera literatura, ni emplear términos complicados y técnicos que desvirtúen la claridad en la descripción<sup>159</sup>.

El modelo de corresponsal parisina y la credibilidad en que este no era un recurso literario, se da gracias a que la revista contaba con una oficina en París, lo que permitió cumplir con el objetivo inicial de comunicar información novedosa, que no hubiera sido publicada en otros medios

---

<sup>158</sup> Simmel, “Filosofía de la moda”, 143-145.

<sup>159</sup> *Francette*, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°1 (enero 15 de 1916): 15.

de comunicación<sup>160</sup>. Además, el cambio de corresponsal de Francette a Jaqueline en 1917 y de Jaqueline a Madame Valmore en 1919, no representó una diferencia significativa en cuanto a las pretensiones originales de la sección. Cada autora dedicaba en su correspondencia espacio para describir modelos, pero también para dar consejos de belleza, elegancia y buen gusto e informar sobre las circunstancias sociales y culturales que movían las decisiones estéticas y estilísticas de su tiempo.

Un ejemplo que demuestra la tarea de comunicar las circunstancias que influyen en el curso de la moda es como Jacqueline informaba la decisión del consejo de costura en medio de la guerra, el cual ordenó que debido a los altos precios de la lana no se emplearan en los vestidos sastres más de cuatro metros y medios de tela<sup>161</sup>. También esto se puede ver en como Francette reconocía las discusiones presentadas para la aceptación de una nueva tendencia<sup>162</sup> o en las múltiples afirmaciones de Madame Valmore que indicaban que las condiciones sociales se reflejan en la moda.

Por otro lado, en *Letras y Encajes* la forma de comunicar variaba dependiendo de la autora o autoras en cabeza de la sección de modas. En general, se sabe que las principales fuentes de información fueron publicaciones de origen francés como *Vogue* o *Les Modes*<sup>163</sup>, sin embargo, esto no se dio a conocer a sus lectoras. En esta revista la mención de ocasional de los gustos y prácticas estéticas de las mujeres parisenses, la inclusión esporádica de fotografías identificables con las tendencias extranjeras populares o la mención de las casas de modas creadoras fue suficiente para legitimar que la información publicada correspondía con los modelos a seguir.

La mayoría de las encargadas durante entre 1926 y 1929 comunicaron las nuevas tendencias a modo de collage informativo condensando lo publicado por diversas revistas francesas en distintos números en unos pocos párrafos. Así lo hicieron Luisa Ángel de Henao Mejía y Clara Moreno, Lía Jaramillo de Uribe Escobar y Maruja Gómez<sup>164</sup>. Fuera de esto, Lía Jaramillo de Uribe Escobar hizo uso de la corresponsal parisense a través de la figura de May<sup>165</sup> y tanto María Olózaga

---

<sup>160</sup> Miguel Santiago Valencia y Abelardo Arboleda, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°3 (enero 29 de 1916): contraportada.

<sup>161</sup> Jacqueline, "Elegancias", *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°92 (noviembre 17 de 1917): 303-304.

<sup>162</sup> Francette, "Elegancias", *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°30 (agosto 12 de 1916): 93-94

<sup>163</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 163.

<sup>164</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 173-197.

<sup>165</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 183; Lía Jaramillo de Uribe Escobar, "Modas", *Letras y Encajes*, Año II, N°16 (noviembre de 1927): 270; Lía Jaramillo de Uribe Escobar, "Modas", *Letras y Encajes*, Año II, N°20 (marzo 1928): 337.

de Posada como Maruja Jaramillo de Gaillard tuvieron un enfoque pedagógico y sancionatorio en su forma de narrar las modas.

En adición, la lógica de diferenciación que se vincula a la separación entre clases sociales se observa en el grupo de predilectas que tienen la autoridad y legitimidad para difundir esta información. Todas las autoras fueron parte de la elite local, lo cual las autorizó para escribir las secciones de moda, dado que eran aquellas que podían experimentar, comprar o tenían más fácil acceso a los modelos, lo narrado y lo mostrado por revistas como *Cromos* o medios extranjeros. Los discursos revelan que fue en estas mujeres en quienes reposo el buen gusto y la elegancia, lo cual les otorgo la capacidad de juicio y enseñanza de estos elementos a un público más general<sup>166</sup>.

Las mujeres de elite de la ciudad, con su conocimiento sobre los referentes parisenses y neoyorquinos, se consideraban entonces parte del grupo de elegantes que señalaría Madame Valmore en 1920:

Toda elegante, en los tiempos que corren, ha de pensar no sólo en las toilettes vistosas y complejas, cuya confección constituye un inaudito derroche de ostentación y riqueza, sino en esos modelos sencillos y atrayentes, que sin salirse de los límites modestos de la vida práctica, dan ocasión para demostrar aquel esquisito buen gusto y aquella discreción artística que sólo una mujer, de cuerpo hermoso y juguetona inteligencia, sabe usar para triunfar de rivales empenachadas e insulsas<sup>167</sup>.

En concordancia con todo lo anterior, es posible afirmar que los artículos relacionados con la moda en las revistas tuvieron unas funciones sancionatorias y pedagógicas entorno a las prácticas vestimentarias. Lo dijo Francette en su introducción a la sección “Elegancias”, se informan los detalles de la toilette femenina esperando que cada una de las lectoras los adapten a su género de belleza, y se repitió constantemente de la mano de cada una de las corresponsales en *Cromos* y de María Olózaga de Posada y Maruja Jaramillo de Gaillard en *Letras y Encajes*.

Las características de la moda entre 1916 y 1929 hacen necesaria tal tarea pedagógica y sancionatoria en un contexto como la ciudad de Medellín, en el cual la población apenas iniciaba un proceso de adopción, aprendizaje y negociación de los códigos y las expectativas modernas. La novedad, lo efímero, lo inconstante y la individualidad propios de la moda como fenómeno moderno, son cualidades que impactaron de gran manera las tendencias de la temporalidad. La belleza, la elegancia y el buen gusto debían de ser enseñados a las mujeres lectoras, para que se

---

<sup>166</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 161-164.

<sup>167</sup> Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* X, N°226 (septiembre 11 de 1920): 143.

cumpliera con las expectativas estéticas modernas que no se basaban en la copia arbitraria de los modelos<sup>168</sup>.

Consecuentemente, en *Cromos* Madame Valmore recomendaba que la multiplicidad y lo fútil de las tendencias de la época fuera adaptado para realzar la belleza de las características personales e individuales:

Están sin duda, en un error aquellas mujeres que a cada nueva temporada quieren cambiar totalmente su atavío, desde el sombrero hasta el calzado. Las invenciones de la moda sólo buscan realzar la belleza, destacar los encantos; la mujer no radica en la adopción ciega de las novedades de la moda, sino en la escogencia de aquellas entre esas y claro está que siendo así las cosas, el problema para innovaciones que mejor cuadran a su tipo. El color del cabello y de los ojos, la conformación de la cara, el tinte del cutis, las líneas del cuerpo, el talle, los pies: hé ahí otros tantos detalles que ha de tener presentes la mujer cuando busca en los nuevos modelos de atavíos femeninos inspiración para su atavío personal<sup>169</sup>.

También, en *Letras y Encajes* para el mes de octubre de 1926 la autora traía a colación el ejemplo francés como guía del buen gusto frente a los errores encontrados en el contexto local:

[...] Sin que las francesas por supuesto, se permitan abusar de los colores hasta convertirlos en colorines, como lo hacemos aquí frecuentemente, llevadas por nuestro gusto a veces un poco jamaicano. A qué desastre se presta, mis queridas lectoras, el mal uso de ciertos colores sin ton ni son, porque dicen: son la moda, sin pensar para qué horas, ni para qué es el traje. [...] Y si armonía hay que guardar al tratarse de colores, sentido hay que tener para escogerlos y aun la tela también, teniendo presente por sobre todo, nuestro tipo. [...] <sup>170</sup>.

De tal manera, se enseñaban los códigos que indican cuales son las conductas y la apariencia propios de la mujer moderna y se señalaban que elementos quedan excluidos de esta definición. Es por ello que, las mujeres de elite, mediante el lenguaje pedagógico y sancionatorio, dentro de sus producciones textuales construyeron representaciones que servían como instrumentos de conocimiento y de poder que buscaron determinar el sentido de las formas y fueron el centro de una lucha por el orden social<sup>171</sup>.

De tal manera, participaban en una lucha de representaciones en medio de la cual funcionaron como herramientas para el proceso civilizatorio, ya que en los artículos se abogaba constantemente por el aprendizaje de formas de auto-coacción en torno a la belleza y la elegancia, pretendiendo que las lectoras interiorizaran los dictámenes del buen gusto y cuáles los aspectos

---

<sup>168</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 118-119; María Olózaga de Posada, “La tirana del siglo XX: La moda del cabello corto”, *Letras y Encajes*, Año I, N°8 (marzo de 1927): 123.

<sup>169</sup> Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°270 (agosto 18 de 1921): 95.

<sup>170</sup> María Olózaga de Posada, “La tirana del siglo XX: Colores y colorines”, *Letras y Encajes*, Año I, N°3 (octubre de 1926): 42.

<sup>171</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 56-57

socialmente sancionados como de mal gusto<sup>172</sup>. A su vez existieron como oposición a aquellas representaciones que señalan la coquetería y la preocupación por la belleza física como vicio y practica inmoral y muestran preferencia por la belleza natural<sup>173</sup>.

Por ejemplo, cronistas de *Cromos* como Alfredo Sánchez de Iriarte (Dr. Mirabel) o Carlos Villafañe (Tic-Tac), opinaron sobre la diferencia entre la belleza física y la belleza espiritual, otorgando a la última la capacidad de conquistar más, de ser más invencible o de lograr que el alma de la mujer brille y le sonría en todos sus detalles. Estas eran entonces algunas de las razones de la fortaleza y la preferencia con la que contó la belleza espiritual por encima de la belleza física<sup>174</sup>. Sin embargo, estas consideraciones y elementos no lograron de frenar lo que se llamaría el “culto por la apariencia” y a pesar de todo moda y belleza se convirtieron en el factor con mayor aceptación en medio de la transformación de prácticas e imaginarios, por lo cual surge la necesidad de llevar a cabo la tarea pedagógica y sancionatoria que adelantan las mujeres de elite.

Por otra parte, la tarea pedagógica y sancionatoria de las fuentes revela la preferencia y la búsqueda de ciertas cualidades corporales, que como ya se describió anteriormente incluyen la juventud, la delgadez y la flexibilidad. Las representaciones, prácticas, percepciones e imágenes del cuerpo no son estáticas, sino que sufren transformaciones a lo largo del tiempo, puesto que dichas transformaciones están ampliamente ligadas a factores culturales, científicos y sociales<sup>175</sup>. En este sentido las representaciones discursivas aquí incluidas presentan el cuerpo bajo la concepción corporal moderna, es decir, el cuerpo se disocia del individuo y se convierte en una posesión de este que puede ser moldeado y al cual se le pueden exigir unos signos<sup>176</sup>.

Es entonces, que se encuentran artículos que describían las operaciones realizadas en el cuerpo para moldearlo. Por ejemplo, en la sección “Elegancias” de enero 26 de 1918 Jacqueline contaba como la parisense conocía las preferencias corporales de la época y sabía exigirle a su cuerpo aquellos signos:

La parisense que conoce a la maravilla los tesoros juveniles y los encantos de la línea, sabe torturar las carnes y modelar la forma con una magnífica habilidad escultural. Para ella no existe nada más aterrador que la gordura; ni las canas, ni las mismas arrugas le ponen el espanto que un comienzo siquiera de la deformación de sus líneas. Lo uno tiene remedio (¡son tántas

---

<sup>172</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 123, 205, 451-452.

<sup>173</sup> Cubillos Vergara, “Vestirse bien no es suficiente atractivo”, 16-18.

<sup>174</sup> Dr. Mirabel, “Mejor bellas que bonitas”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XV, N°354 (marzo 17 de 1923): 130-131; Tic-Tac, “En pleno concurso”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VII, N°167 (junio 21 de 1921): 340.

<sup>175</sup> Corbin et al., eds., *Historia del cuerpo. (II)*, vol. 2, 15-17.

<sup>176</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 32.

las maneras de ocultar esos crueles brochazos del tiempo!), pero lo otro es la desolación de las desolaciones<sup>177</sup>.

A su vez reconocía el eco de estas ideas estéticas y preferencias corporales en mujeres latinoamericanas, mencionando como estas moldeaban su cuerpo, o como dice textualmente “afinan”, hasta conseguir adelgazarlo según el ideal. Las páginas publicitarias de *Letras y Encajes*, con el apartado “La mujer moderna y la belleza”, confirman que el paradigma corporal moderno y las expectativas estéticas de estos años reveladas en espacios como París, también tenían incidencia en el contexto local, allí se afirmaba que “Encubrir, disimular hasta los límites de lo imposible el cruel ultraje del tiempo!... He ahí la preocupación de la mujer moderna, [...]”<sup>178</sup>.

Como se expresó en el primer capítulo, las preferencias corporales de la estética moderna se relacionan estrechamente con los cambios de la vida moderna, especialmente con la relevancia que cobran la higiene, la salud y los discursos médicos, así como la promoción de las actividades físicas y la movilidad. En este sentido, proliferaron discursos que, a pesar de que no son secciones de moda o artículos similares, se relacionan con la belleza, ya sean recetas, guías prácticas o consejos. Todos estos textos recomendaban estrategias de cuidado corporal e higiene que permitían que el cabello, cutis, manos, ojos, pestañas, entre otros, fueran también moldeados a las expectativas estéticas de la época<sup>179</sup>.

Véase el siguiente segmento del artículo titulado “El cuidado de las manos”, que da varias recetas que buscan la limpieza de la mano, así como una piel suave, tersa y blanca, cualidades que la definían como bien cuidada y en correctas condiciones de higiene:

Una bonita mano bien cuidada es un atractivo que una mujer no debe jamás descuidar. Se admira más una mano bonita que un rostro hermoso.

Una mano para ser bella no debe ser ni larga ni corta, ni gorda ni delgada: la piel que la cubre debe ser lisa y blanca. Una mano irreprochable es un privilegio de la naturaleza que toda mujer debe desear, por que es bastante raro y por consiguiente precioso; los dedos afilados y las uñas bien cuidadas son como el sello de la condición social y merece que se ocupe de ello largamente<sup>180</sup>.

Además, la higiene sirvió como justificación de la difusión de ciertas actividades físicas y deportes. Por ejemplo, Francette el 18 de marzo de 1916 así lo planteaba para el tenis, golf, skating y footing

---

<sup>177</sup> Jacqueline, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N°99 (enero 26 de 1918): 31-32.

<sup>178</sup> “La mujer moderna y la belleza”, *Letras y Encajes*, Año II, N°16 (noviembre de 1927): III.

<sup>179</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 107-108.

<sup>180</sup> “Cuidado de las manos”, *Letras y Encajes*, Año I, N°6 (enero 1927): 89.

Tennis, golf, skating, footing, adiestrados, se traducen en la vida activa, la salud, la fuerza, el equilibrio. Es verdad que este deporte es más higiénico y atrayente. Se tiene el espíritu tan ocupado en la lucha y es tan grande el deseo de recorrer el trayecto de nuevos huecos con el menor número de golpes, que se hace un paseo de una decena de kilómetros sin sentir la menor fatiga<sup>181</sup>.

Actividades físicas y deportes influyeron en el surgimiento, creación y producción de diferentes tipos de trajes y tendencias en el ámbito de la moda, aspecto ya señalado con anterioridad. Si se suma también la higiene y su relación con las prácticas de belleza tendremos un entramado que permite explorar como se dio un cambio en las dinámicas de consumo entre 1916 y 1929. La gran proliferación de trajes para distintas actividades evidencia la posibilidad del constante gasto en prendas para diferentes ocasiones, mientras que las prácticas de higiene y cuidado corporal impulsaron la comercialización de productos cosméticos.

Las dinámicas de consumo en Medellín en las primeras tres décadas del siglo XX, son consideradas por García Barrientos como el motor de una “revolución burguesa” silente. En estas dinámicas, la posibilidad de acceso al lujo y al confort se convirtió en un mecanismo de transformación de costumbres tradicionales, logrando así consolidar el estatus de las élites urbanas<sup>182</sup>. El consumo de lujo deviene en que el traje, producto cosmético o accesorio de moda no son adquiridos debido a su utilidad sino por su capacidad para demostrar riqueza y alcanzar reputación honorífica<sup>183</sup>. Además, la capacidad de consumo ostentoso requería de conocimientos específicos, como el buen gusto, que se convierten en lo que Bordieu define como capital cultural y ayudaban a legitimar la supremacía de la elite<sup>184</sup>.

Adicionalmente, García Barrientos entiende a la mujer en este contexto como protagonista y administradora del consumo de lujo y confort. Los discursos de publicidad y moda de las revistas enseñaban a las mujeres a desear y las educaban para el consumo de objetos de lujo que evidenciaran las expectativas y símbolos visuales de la modernidad, por ejemplo, trajes y accesorios para toda ocasión o productos cosméticos y de higiene<sup>185</sup>. No es gratuito siguiendo estas

---

<sup>181</sup> Francette, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°10 (marzo 18 de 1916): 160.

<sup>182</sup> Federico García Barrientos, *Lujo, confort y consumo. Medellín 1900-1930 (la Revolución Burguesa en Antioquia)* (Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019): 102-103, <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/4885>.

<sup>183</sup> Carlos Arturo Reina Rodríguez, “Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX”, *Ciudad Paz-ando* 7, n.º 2 (2014): 35, <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.2.a02>.

<sup>184</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1998): 10-11.

<sup>185</sup> García Barrientos, *Lujo, confort y consumo*, 102-103.

ideas, que en una sección como “Crónicas de cromos. De todo y de todas partes” se hiciera la siguiente reflexión en 1928:

La coquetería femenina, secundada por los creadores de nuevas modas, ha convertido a la mujer moderna en una joya humana, en algo infinitamente frágil y precioso, realzado por las sedas, las plumas y las piedras preciosas. Cada detalle, aun el más nimio, del indumento mujeril es una pequeña obra de arte. Y legiones incontables de modistos, de costureros, de perfumistas, de orfebres, trabajan y se esfuerzan sin cesar para multiplicar los encantos de la Eva moderna, y tornarlos más subyugantes e irresistibles. Quizás la creación más exquisita y perfecta de la época actual es la mujer de lujo y de placer<sup>186</sup>.

Descritos ya los elementos y discursos que construyen el camino hacia la instauración de la estética moderna en la apariencia femenina, cabe reconocer que las expectativas en clave del proyecto moderno entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín no solo se presentaron en esta esfera a pesar de su gran importancia. De las mujeres no se esperaba únicamente que transformaran su apariencia y que se identificaran visualmente como “mujeres modernas”, sino que se le exigían capacidades e intereses acordes a las transformaciones sociales y culturales.

### **2.1.2. Las implicaciones del ingreso a la esfera pública: Responsabilidad social, feminismo y participación política.**

La transformación de la realidad femenina a nivel global en las primeras décadas del siglo XX, que recibió impulso gracias a la Primera Guerra Mundial, permitió que mutaran las relaciones de los géneros, lo cual se expresaría en las expectativas modernas de la feminidad y en los discursos que las difunden entre los años 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín. La mutación de las relaciones de género y de las condiciones sociales y culturales para las mujeres lleva a que se encuentren textos que abordan la participación en el espacio público, la igualdad de derechos (laborales, políticos, entre otros), los movimientos feministas y para el contexto latinoamericano, nacional y local textos que dan un papel central a la educación de la mujer.

Uno de los principales elementos que se resalta en las mismas fuentes como punto de inflexión para la situación de las mujeres, es la participación en espacios tradicionalmente masculinos debido a las necesidades del contexto de la guerra. Incluso en la revista *Cromos* las autoras de la sección “Elegancias” lo reconocen en varias ocasiones, recordando como las expectativas estéticas para la mujer moderna se acompañaban también de la exigencia de capacidades e intereses. Jacqueline lo menciona en 1918:

---

<sup>186</sup> “Crónicas de cromos. De todo y de todas partes: Dos modelos de superzapatos”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVI, N°638 (diciembre 8 de 1928).

Si a esta guerra le debemos nuestros mayores pesares... en cambio nos ha valorado, y de muñecas que éramos, de lindos y graciosos juguetes nos hemos convertido por obra del dolor en personitas que saben pensar y pueden trabajar, en personitas que tienen derechos y obligaciones como los seres que piensan y trabajan. La muñeca de placer está demostrando su capacidad para la lucha<sup>187</sup>.

La entrada de las mujeres al espacio laboral fue lo que despertó el interés en mayor medida entre 1916 y 1919, años todavía de guerra, esta participación exigía las obligaciones como seres pensantes que menciona Jacqueline.

El cambio en las condiciones sociales y culturales fue descrito durante la época como la intromisión femenina, fuera aceptada o no, en espacios tradicionalmente masculinos, como espacios de labores complejas y alejadas del hogar, espacio tradicionalmente femenino<sup>188</sup>. Es entonces que cabe mencionar como la asignación de género a los espacios que se llevó a cabo en los discursos, se presenta como una construcción discursiva y disciplinaria la cual sirve para mantener la estabilidad de la matriz heterosexual. La reclusión de la mujer en lo privado se convierte en una forma de disciplinar y normativizar su cuerpo y comportamientos, la cual garantiza el cumplimiento del rol de madre y esposa. Esto hace del sujeto inteligible, pues entonces su performance de género se ajusta a normas reconocibles<sup>189</sup>.

Sin embargo, ello plantea una problemática la cual puede igualmente encontrarse abordada dentro de diversos discursos. La normalización de espacios de acción diferenciados según el género produce que el ingreso de las mujeres al campo laboral, la participación cada vez más perceptible de grupos femeninos en actividades y espacios públicos, como bailes, deportes y espacios de consumo, el interés que manifiestan las mujeres en la participación política o el avance del feminismo se consideren fisuras en el orden normativo y una transgresión de los límites corporales y sociales establecidos<sup>190</sup>.

En este sentido, dichos fenómenos son calificados como un peligro y una anormalidad que deben de ser frenados. Consecuentemente, surgieron múltiples manifestaciones escritas que representaron a los cambios sociales y culturales como un proceso de masculinización de las mujeres, el cual buscaba igualar a los sexos, borrando las fronteras de la naturaleza. Véase, por ejemplo, el análisis del feminismo que hace Carlos Villafañe (Tic-Tac) en 1925:

---

<sup>187</sup> Jacqueline, "Elegancias", *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N°112 (mayo 4 de 1918): 239-240.

<sup>188</sup> D. Folema, "El gremio con faldas", *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°36 (septiembre 23 de 1916): 192.

<sup>189</sup> Butler, *El género en disputa*, 80-81.

<sup>190</sup> Butler, *El género en disputa*, 258.

Tenemos, pues, que el feminismo avanza, caminando día y noche hacia una civilización absolutamente masculina. Y decimos 'mascu' porque son las mujeres las que pugnan por borrar las fronteras de su naturaleza y uniformar los sexos. Que no haya más que un sexo, un sólo género humano, sin distinción de colores políticos, para evitar pequeñas y grandes diferencias<sup>191</sup>.

Las fuentes revelan en varias ocasiones que se consideraba al avance de las ideas feministas y al feminismo como uno de los mayores peligros y contribuyentes en el proceso de masculinización de las mujeres. Se equiparó constantemente el afán por la igualdad de derechos y de condiciones sociales con la pretensión de igualar a los sexos ignorando la naturaleza que los diferencia.

Cada una de las revistas presenta un panorama diferente acerca del debate producido por las ideas feministas. En primer lugar, los artículos identificados en *Cromos* son de crónica y opinión tanto local como extranjera, todos publicados por autores masculinos ya sea Carlos Villafañe (Tic-Tac), Miguel Santiago Valencia o Juan Valdés. De ellos Miguel Santiago Valencia y Juan Valdés se acercaron a las ideas feministas desde lo que observaban como cronistas extranjeros, el primero como cronista de la vida parisense y el segundo como cronista de la vida neoyorquina, mientras que Carlos Villafañe abordaba el tema como cronista bogotano.

Esto permitió que cada uno informara del feminismo que estaba observando y formaran su opinión sobre el tema a partir de sus contextos particulares. Miguel Santiago Valencia en su primer artículo sobre feminismo, publicado en 1925, defendía las pretensiones feministas francesas, las cuales consideraba llenas de feminidad, y argumentaba que la independencia económica y política no restaría “encanto” a la mujer, sino que la dotaría de las “mismas armas” que el hombre para defenderse de las iniquidades de la vida<sup>192</sup>.

Dos años más tarde, en julio de 1927, planteaba una crítica profunda al feminismo entendido como proceso de igualación con el hombre, interpretándolo como una amenaza directa a la esencia femenina, este cambio de perspectiva demuestra la creciente preocupación por los comportamientos que transgreden lo que se consideraba como natural y normalmente femenino:

[...] si insiste en su empeño de masculinizarse, de copiar todas las actitudes y todos los gestos del varón, de beber en su copa de placer, de endurecer sus sentimientos, en fin, si el ansia liberadora la lleva hasta escaparse definitivamente de su feminidad, fatalmente ha de

---

<sup>191</sup> Tic-Tac, “Eche feminismo”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XIX, N°441 (enero 31 de 1925): 98.

<sup>192</sup> Miguel Santiago Valencia, “El feminismo en Francia. La declaración de los derechos de la mujer”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XX, N°462 (junio 27 de 1925): 63-64.

desviarse del camino de la dicha. Lejos de exaltar su sexo, va a convertirlo en un repulsivo androginismo<sup>193</sup>.

Este cronista de residencia francesa en sus discursos propuso que la mujer conservará sus derechos civiles y laborales, pero sin abandonar los atributos considerados naturales de su género, pues en ellos residía su verdadera influencia social y sentimental. Esto se equipará con los aportes de Carlos Villafañe, quien describió el avance del feminismo no como una emancipación, sino como una renuncia a la naturaleza femenina en favor de una estética y conducta puramente varoniles, lo cual ignoraba tanto los mandatos religiosos como la resistencia de las instituciones tradicionales<sup>194</sup>.

Por el contrario, Juan Valdés reconocía el valor de la participación política femenina y de las ideas feministas propias de naciones civilizadas, por lo que expuso la “Declaración de sentimientos” publicada por las feministas de estados unidos y propuso que surgiera una iniciativa similar en las mujeres suramericanas y colombianas<sup>195</sup>. Este aliento a que surgieran ideas feministas entre las mujeres del sur del continente era más cercano a lo identificado, en segundo lugar, dentro de *Letras y Encajes* donde se encuentra la participación femenina en la discusión, aceptación y adaptación de las ideas e iniciativas feministas.

En la revista femenina los discursos encontrados son todos redactados o traducidos por damas, entre las cuales se encuentran Regina, Claudia Múnera, Amalia V. de Mesa Nichols, Lucila L. de Pérez Díaz y Georgina Fletcher y quienes coinciden en varios puntos. En primera instancia, no existe en sus textos un rechazo tajante a toda iniciativa e idea feminista, aunque se preferían las iniciativas francesas que las iniciativas inglesas o norteamericanas<sup>196</sup>. En segunda instancia, tampoco consideraban que el feminismo se correspondía en todos los casos con la renuncia a la naturaleza femenina. Regina afirmaba que el mejoramiento y la redención del sexo femenino por la que aboga el feminismo debe de ser moral y material, por lo cual recomienda a las mujeres que:

Hemos de seguir inspirando madrigales, y al par que el estudio nos preocupe debe preocuparnos la propia belleza. Nuestras ansias de mejoramiento social no deben matar nuestros anhelos de amor y de amar, ni la pública polémica puede borrar la sonrisa de nuestra puerilidad íntima. Tenemos que desdoblarnos, que exacerbar nuestro dinamismo, para ser amables y graciosas como nuestras abuelas, y activas y conscientes, como nosotras mismas. Sólo así, – siendo como en el verso de Rubén – muy antiguas y muy modernas, podremos demostrar al hombre nuestra

---

<sup>193</sup> Miguel Santiago Valencia, “Un problema femenino”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXIV, N°565 (julio 9 de 1927).

<sup>194</sup> Tic-Tac, “Eche feminismo”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XIX, N°441 (enero 31 de 1925): 98.

<sup>195</sup> Juan Valdés, “Correspondencia de Nueva York: Feminismo y feministas”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVI, N°365 (agosto 4 de 1923): 76-77.

<sup>196</sup> Claudia Múnera, “Educación de la mujer”, *Letras y Encajes*, Año III, N°34 (mayo de 1929): 555-556.

capacidad para auxiliarlo sin dejar de quererlo, para comprender sus afanes de profesión y sus ansias sociales, sin que por ello no sean menos gratos sus cariños<sup>197</sup>.

En tercera instancia, reconocían la adaptación del feminismo a los contextos latinoamericanos, lo cual se acompaña de la mención de unas características específicas para las iniciativas adelantadas por estos movimientos y la identificación de la necesidad de educar a las mujeres en aras de que la transformación de su papel en la sociedad fuera menos problemática<sup>198</sup>. Y en cuarta instancia, describían el feminismo que aprobaban y que deseaban se siguiera en el país, este tenía que ser un movimiento el cual en medio de la búsqueda por la igualdad política y civil se rigiera bajo el perfeccionamiento moral, la búsqueda de enaltecer y honrar la Patria y el continuar con el papel central de la mujer como educadora, compañera y cuidadora<sup>199</sup>.

Las fisuras en el orden normativo y la transgresión de los límites corporales y sociales, que generan peligros como el feminismo o el interés en la participación política, dan como resultado que los discursos prefieran y difundan expresiones de estos fenómenos que se ajusten en mayor medida a las consideradas cualidades innatas femeninas. En este modelo, el sujeto político femenino logró ajustarse a una identidad de género estable basada en la maternidad y la domesticidad, digna de representación.

La inclusión de las mujeres en la esfera política se hizo bajo la premisa de que ellas abogarían por aquellos problemas de incumbencia femenina como el cuidado de los grupos vulnerables, los asuntos domésticos o la educación de las infancias<sup>200</sup>. Por otra parte, la posibilidad de participación directa en el gobierno y la toma de decisiones se pensó siempre y cuando la mujer cumpliera tareas de administración, servicio o educación<sup>201</sup>. Por ejemplo, Cesar Falcon decía que “Hasta ahora, los hombres han hablado de los problemas y las mujeres los han vivido. Pero la

---

<sup>197</sup> Regina, “En que consiste el feminismo”, *Letras y Encajes*, Año I, N°5 (diciembre de 1926): 65.

<sup>198</sup> Claudia Múnera, “Educación de la mujer”, *Letras y Encajes*, Año III, N°34 (mayo de 1929): 555-556; Georgina Fletcher, “Las mujeres fuertes de la raza latina”, *Letras y Encajes*, Año II, N°13 (agosto de 1927): 216-218.

<sup>199</sup> Amalia V. de Mesa Nichols, “De actualidad”, *Letras y Encajes*, Año III, N°37 (agosto de 1929): 601-602; Claudia Múnera, “Educación de la mujer”, *Letras y Encajes*, Año III, N°34 (mayo de 1929): 555-556; Georgina Fletcher, “Las mujeres fuertes de la raza latina”, *Letras y Encajes*, Año II, N°13 (agosto de 1927): 216-218; Lucila L. de Pérez Díaz, “Interesante conferencia”, *Letras y Encajes*, Año III, N°30 (enero de 1929): 489-490; Regina, “En que consiste el feminismo”, *Letras y Encajes*, Año I, N°5 (diciembre de 1926): 65.

<sup>200</sup> César Falcón, “Los problemas de la mujer”, *Letras y Encajes*, Año II, N°23 (junio de 1928): 378-379; Flor de Té, “Medellín, ciudad sin parques ni jardines públicos”, *Letras y Encajes*, Año III, N°27 (octubre de 1928): 451-452; “Planta de Gas”, *Letras y Encajes*, Año I, N°7 (febrero de 1927): 106-107.

<sup>201</sup> Martine (Traducido por Aura Gutiérrez), “El reinado de la mujer”, *Letras y Encajes*, Año IV, N°38 (septiembre de 1929): 617-618; Teresa Santamaría, “Contestación a la encuesta de ‘Universidad’”, *Letras y Encajes*, Año III, N°20 (septiembre de 1928): 346.

intervención directa de las mujeres en la política va a conectar la intimidad de los problemas con su exterioridad. Esto es: la casa con el Gobierno.”<sup>202</sup>.

A su vez, se logra hacer inteligible al sujeto moderno femenino al añadir actos performativos de género que se alinean con los valores y condiciones de vida modernos, los cuales no llegan a trasgredir significativamente el orden normativo y los límites corporales<sup>203</sup>. Es por ello que, entre los diferentes artículos identificados la entra a la esfera pública implicó que el horizonte de las posibilidades femeninas se ensanchara, pero a su vez esto significó la multiplicación de los deberes femeninos.

Los múltiples actores sociales que participaron en esta discusión en el contexto internacional, latinoamericano, nacional o local insistieron en elementos que se pueden interpretar como un grupo de nuevas expectativas femeninas de la modernidad las cuales se expresaban en la necesidad contar con capacidades, intereses y preocupaciones acordes a su tiempo y sus nuevas posibilidades. Emilio Langles afirma lo siguiente sobre la condición femenina en las sociedades occidentales civilizadas en su reflexión sobre la mujer y la guerra:

La mujer es cada vez más, la compañera de la vida. Ella despierta la alegría y el dolor del hombre. ella los comparte, además, pero su esfera de acción se ensancha. porque unida a él por el vínculo del sentimiento, viene a estarlo también por los lazos de la inteligencia, de la cultura. del trabajo, del afán, de la inquietud. de los grandes ideales, individuales y colectivos, que nos conducen a todos, camino adelante, en la lucha por la felicidad<sup>204</sup>.

De esta manera, el análisis desde la teoría de género revela que la identidad de “mujer moderna” en Medellín entre 1916 y 1929 fue una identidad performativa más compleja, que obligaba a la repetición de un mayor número de actos en la “estilización repetida del cuerpo” para ser un sujeto socialmente comprensible<sup>205</sup>.

El papel de la mujer moderna en la sociedad requería de ella una responsabilidad social consecuente a aquellas cualidades con las que se la seguía identificando, como la sensibilidad y el instinto maternal. A esto se le añade que debía de ser una responsabilidad social unida a la inteligencia y la cultura, para así participar como compañera de los hombres en el progreso social. Por lo tanto, dicha responsabilidad social que se exigía a las mujeres se vio expresada en la ciudad de Medellín a partir de la creación de iniciativas consideradas conductoras del civismo como el

---

<sup>202</sup> César Falcón, “Los problemas de la mujer”, *Letras y Encajes*, Año II, N°23 (junio de 1928): 378-379.

<sup>203</sup> Butler, *El género en disputa*, 72.

<sup>204</sup> Emilio Langles, “La mujer y la guerra”, *Cromos: revista semanal ilustrada* V, N°104 (marzo 2 de 1918): 102-103.

<sup>205</sup> Butler, *El género en disputa*, 70-72

Pabellón de Maternidad, Club Noel, Protección de la Joven, Casa del Estudiante y entre otras. Estas iniciativas convirtieron a las mujeres propulsoras en dignas acompañantes de aquellos hombres que buscaban el progreso y modernización de la ciudad<sup>206</sup>.

Es entonces que la inclusión de las mujeres en el espacio público se empezó a considerar un elemento relacionado con la evolución moderna, el progreso de las naciones y un signo de civilización<sup>207</sup>. La participación de las mujeres en las discusiones demuestra cómo se produjo una conciencia histórica con respecto a sus antepasadas, lo cual las convertía en un tipo de mujer perteneciente de y consecuente a las realidades de su tiempo. María Rojas Tejada en “Trozos de una conferencia” señaló que:

La evolución moderna ha colocado en el alma de la mujer aspiraciones diferentes de las que preocuparon a sus abuelas. La mujer de hoy sabe que ella está llamada a realizar misiones más elevadas que el cumplimiento. casi mecánico de obras minúsculas; su horizonte se ha ensanchado y sus deberes se han multiplicado<sup>208</sup>.

El habitar la ciudad, requirió que la mujer transformará sus hábitos y prácticas para integrarse en la lógica urbana. Internalizar normas de higiene, moda y protocolo fue requisito para la participación en el espacio público, tener estos conocimientos en conjunto de capacidades intelectuales y deberes civiles fueron los indicadores de que las mujeres eran individuos aptos para la modernidad. Dichas normas, capacidades, conocimientos y deberes actuaban, en su gran mayoría, como mecanismos de autocontrol o auto-coacción que transformaban la presencia femenina en lo público en apropiada y respetable, pero sobre todo en signo de la evolución moderna, el progreso de las naciones y civilización.

Se puede afirmar entonces que las expectativas planteadas por la vida moderna son un conjunto de actos performativos que hacen al sujeto moderno femenino inteligible en la matriz heterosexual y un conjunto de mecanismos de autocontrol que son signo del proceso civilizatorio desarrollado en la ciudad. En consecuencia, las expectativas modernas requirieron de la reconfiguración de ciertas expectativas tradicionales establecidas para las mujeres, en un intento de homogeneizar el performance de feminidad burguesa bajo un conjunto establecido de normas y límites que se adaptaran a los cambios en las condiciones socioculturales vinculados a la modernidad y, al tiempo, fueran comprensibles y aplicables en bajo las condiciones y particularidades del contexto local.

---

<sup>206</sup> Ana Cardenas de Molina, “Las mujeres antioqueñas”, *Letras y Encajes*, Año I, N°11 (junio de 1927): 174.

<sup>207</sup> Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género”, 142.

<sup>208</sup> María Rojas Tejada, “Trozos de una conferencia”, *Letras y Encajes*, Año I, N°11 (junio de 1927): 161-162.

## 2.2. La reconfiguración de las expectativas tradicionales para las mujeres.

En el análisis de los dos grupos de discursos y expectativas que se desarrollaron el subtítulo anterior se encuentra que fueron atravesados por un sinnúmero de discusiones y consideraciones que recuerdan el lugar que ocupaban los valores tradicionales y la moral entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín, demostrando también el proceso de adaptación que se dio de aquellos discursos, procesos y expectativas propios de la modernidad, especialmente de aquellos diferenciados por género y dirigidos a la mujer.

Esto es principalmente evidenciable en las condiciones que rigieron el ingreso a la esfera pública de las mujeres en medio de la expansión de las expectativas modernas, y permite reconocer que la inserción de los discursos modernos y su adaptación al contexto local en el periodo de transición muchas veces implicó una reconfiguración de las expectativas tradicionales, sin que se transformará por completo aquello naturalizado para el género femenino. Incluso la reconfiguración de las expectativas tradicionales para la inclusión de los nuevos valores modernos, en ocasiones implica cargar de connotaciones morales a estos últimos.

El proceso de adaptación revela, en la consideración de las fuentes aquí estudiadas y en los ejemplos que proporciona estudios anteriores con diferentes fuentes, que en los medios escritos de la ciudad se dio una lucha entre diversos actores sociales por la representación de las cualidades femeninas ideales<sup>209</sup>. Como resultado de las disputas por el dominio, surgieron representaciones híbridas que permitieron a la mujer habitar la ciudad moderna, siempre y cuando su imagen y comportamientos reafirmaran la estabilidad de la familia burguesa, como las que se pueden observar en *Cromos y Letras y Encajes*<sup>210</sup>.

Los discursos no presentaron una ruptura radical con la tradición local, sino que crearon representaciones colectivas que domesticaron el proyecto moderno, sumándole un marco de sentido reconocible que incluye la moral católica y los valores regionales. De tal manera, se creó un esquema de percepción y juicio que permitió institucionalizar dichas representaciones y que dio paso a la construcción de imaginarios y prácticas reconocibles y estables que justificaban la existencia de identidades como la “mujer moderna” o una clase dirigente moderna<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 57

<sup>210</sup> Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962”, 164

<sup>211</sup> Chartier, *El mundo como representación*, 56-57

### 2.2.1. Responsabilidad y conocimientos necesarios para ser madre, esposa y compañera.

La vida moderna supone y permite cierta camaradería, cierta discreta y espiritual franqueza en el trato, que en otros siglos hubieran sido incompatibles con el decoro u honestidad femeninas. Ello se debe indudablemente a un perfeccionamiento cultural tan vasto como intenso. Ya no somos únicamente las propagadoras de la raza, la presa palpitante o el idolo sensual a quien su amo considera como frágil objeto que mancha una mirada o una ocasión roba. Al dejar atrás la degradación del haren y asumir el dignificado papel de compañeras del hombre, nuestra visión se ensancha y nuestra libertad se afirma<sup>212</sup>.

Las expectativas modernas se integraron, reconfigurando algunos aspectos y costumbres tradicionales que caracterizaban a los roles de madre y esposa, logrando que se confiará en las capacidades femeninas en el manejo del hogar, la educación de los hijos y en ella como compañera de lucha por el progreso y la civilización, tal y como se observa en la cita anterior. Sin embargo, el deber de ser femenino jamás dejo de tener como centro que el lugar de la mujer en la sociedad fuera cumplir dichos roles<sup>213</sup>.

De esta manera, se habla de que, aunque se mantuvieron entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín las expectativas tradicionales que ubicaban a las mujeres por sobre todo como madres y esposas, se presenta una reconfiguración tipificada a través de nuevas responsabilidades y nuevos conocimientos necesarios para que la mujer cumpliera con este papel. Además, se asignó un nuevo rol social al género femenino, tal y como menciona Lady Green, el de “compañeras del hombre” en las distintas esferas de la vida.

Siguiendo los planteamientos de Butler, la reconfiguración de los roles tradiciones puede ser considerada como la reconfiguración de los actos performativos, la cual permite negociar el acceso femenino a la modernidad sin que se fracture la jerarquía patriarcal y la matriz heterosexual obligatoria. Para ello la reconfiguración se presentó bajo la apariencia de una evolución natural<sup>214</sup>, la cual disimulaba el origen político de la figura de compañera activa e instruida, que funciono como táctica de supervivencia cultural y neutralización del conflicto que pudo producirse en la transgresión del performance de género anteriormente establecido<sup>215</sup>.

---

<sup>212</sup> Lady Green, “La encuesta femenina de ‘universidad’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°266 (julio 16 de 1921): 23.

<sup>213</sup> Diana Carolina Mejía Chaverra, “Entre el ángel del hogar y la matrona paisa: discursos de disciplinamiento y subjetivación femenina en la Medellín moderna” (Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia, 2017): 20-22, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/971cdedd-5db5-4b7f-8589-3f493ead42e4>.

<sup>214</sup> Butler, *El género en disputa*, 85-87.

<sup>215</sup> Butler, *El género en disputa*, 272.

El rol añadido de compañera promovió el interés por la educación de la mujer, ya que la formación pensada y organizada alrededor de la “verdadera misión femenina” se consideró el vehículo para garantizar que la mujer mantuviera su dignidad, moralidad, feminidad y consciencia del rol social a cumplir en medio de los múltiples cambios sociales. Así lo expone Justus, en su exaltación a la labor de difusión de la cultura femenina que se realizaba por mujeres medellinenses para 1928, al considerar que del salón donde se adelantaba esta tarea de instrucción no se han excluían:

[...] las consideraciones y estudios fundamentales sobre el rol, cada día más elevado, que corresponde desempeñar a nuestras mujeres en el desenvolvimiento futuro de la vida nacional sin menoscabo de su feminidad, y sin que dejen de ser nuestras queridas y buenas mujeres, de encanto y ternura acendrados, sin que sufra su condición sagrada de centro del hogar y de inimitable madre de sus hijos<sup>216</sup>.

En *Cromos* también se pueden encontrar opiniones similares, como la de Sanín Cano en un discurso dictado en 1927, quien consideraba que la mejora de la educación femenina se debía de hacer sin que las mujeres perdieran o debilitaran sus “bellas cualidades”, que incluían un delicioso candor, cuidar la vida del hogar y su amor por el hombre<sup>217</sup>. O el aporte realizado bajo el seudónimo de Lady Green por una mujer, que discutía sobre la encuesta de femenina de la revista *Universidad* en el año 1921, en el cual se mencionaba que la intención de las mujeres era levantar y crear un nuevo mundo moral gracias a la instrucción y el desarrollo de sus capacidades intelectuales, el cual sería:

Mundo ideal en el que la mujer colombiana sea religiosa por ideación propia, y no por atavismo o por costumbre; soñadora y alegre, por comprensión amplia de la vida, ruidosa multiforme, policroma; virtuosa, por elevación mental, por esfuerzo razonado y ardiente, por tenaz impulsión hacia cumbres de altruismo, y sacerdotisa augusta de la belleza trascendente, no por infantil deslumbramiento de una emotividad rudimentaria, sino por el desarrollo armonioso y completo de su cerebro, su corazón y sus sentidos<sup>218</sup>.

La mejora de la educación femenina se convirtió entonces en uno de los temas más importantes para analizar y constantemente se exaltaron las iniciativas surgidas en aras de este fin. Por ejemplo, se encuentran artículos dedicados a la Escuela Social Femenina creada por las damas católicas de Bogotá<sup>219</sup>, a la labor de difusión de la cultura femenina adelantada por la iniciativa de

---

<sup>216</sup> Justus, “Cultura femenina - Una gran labor”, *Letras y Encajes*, Año III, N°25 (agosto de 1928): 405-406.

<sup>217</sup> “Crónicas de cromos. De todo y de todas partes: los ideales de la mujer y el discurso de Sanín Cano”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXIV, N°566 (julio 16 de 1927).

<sup>218</sup> Lady Green, “La encuesta femenina”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°270 (agosto 18 de 1921): 84.

<sup>219</sup> Damas Católicas de Bogota, “Instituto de Cultura Femenina”, *Letras y Encajes*, Año III, N° 5 (junio de 1929): 569-570.

Doña Emilia Lopera Berrio con sus conferencias<sup>220</sup> o El Gimnasio Femenino como iniciativa de un grupo de inconformes con los arcaicos métodos educativos<sup>221</sup>. La premisa en todos estos casos era: “[...] edúquese mejor a la mujer y podemos estar seguros de que una sólida y bien dirigida instrucción, hará que no abusemos de los derechos que reclamamos se nos concedan. pues sabremos reconocer nuestro puesto y nuestra misión sin falsas utopías.”<sup>222</sup>, tal y como concluyo Teresa Santamaría en su “Contestación a la encuesta de ‘Universidad’” para *Letras y Encajes*.

Esta mejora buscaba la inclusión de principios científicos y racionales en la educación en de las mujeres, en concordancia se encuentran discursos que refieren a saberes específicos de tipo científico y racional. Renata abogó por los estudios especiales de pedagogía<sup>223</sup> y las damas católicas de Bogotá encontraron necesario que se hiciera estudio del método aconsejado por la ciencia para buscar solución a los problemas sociales<sup>224</sup>. Tener en cuenta estos conocimientos mejoraría las capacidades femeninas para cumplir sus tareas en la vida familiar y social.

Adicionalmente, se difundieron por medio de las revistas nociones higiénicas y de puericultura, siendo la forma predilecta para comunicar esta información la publicación de fragmentos de libros escritos por profesionales médicos sobre el cuidado de los niños. Ejemplos de ello son la reseña de Abel Marín en *Cromos* sobre el libro “La madre y su primer bebé” escrito por el doctor Bejarano<sup>225</sup> o la réplica que hacía la señora Lía Restrepo de Vélez de fragmentos de los textos “Libro de la maternidad” del Dr. Jorge Bejarano<sup>226</sup> y “Cuidado y alimentación de los niños” del Dr. L. Emmet Holt<sup>227</sup> en la sección “Los niños” de *Letras y Encajes*.

El tipo de contenidos con principios científicos y racionales que se incluía en la educación integral femenina revelan como esta priorizó, de acuerdo con las intenciones de mantener dignidad, moralidad, feminidad y consciencia del rol social, formar a las mujeres en sus responsabilidades familiares. Así lo señalaba la señora María Suárez de Coronado en su discurso ofrecido en el banquete de la “All Americas Woman’s Conference” en 1925:

---

<sup>220</sup> Justus, “Cultura femenina - Una gran labor”, *Letras y Encajes*, Año III, N°25 (agosto de 1928): 405-406.

<sup>221</sup> “El gimnasio femenino”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVIII, N°688 (noviembre 16 de 1929).

<sup>222</sup> Teresa Santamaría, “Contestación a la encuesta de ‘Universidad’”, *Letras y Encajes*, Año III, N°20 (septiembre de 1928): 346.

<sup>223</sup> Renata, “Nuestra verdadera misión”, *Letras y Encajes*, Año I, N°3 (octubre de 1926): 33.

<sup>224</sup> Damas Católicas de Bogotá, “Instituto de Cultura Femenina”, *Letras y Encajes*, Año III, N°35 (junio de 1929): 569-570.

<sup>225</sup> Abel Marín, “Mamá y bebés”, *Cromos: revista semanal ilustrada* VIII, N°177 (agosto 30 de 1919): 136-137.

<sup>226</sup> Lía Restrepo de Vélez, “Los niños”, *Letras y Encajes*, Año I, N°2 (septiembre de 1926): 28; Lía Restrepo de Vélez, “Los niños: La instrucción del niño”, *Letras y Encajes*, Año I, N°3 (octubre de 1926): 44.

<sup>227</sup> Lía Restrepo de Vélez, “Los niños”, *Letras y Encajes*, Año I, N°4 (noviembre de 1926): 60; Lía Restrepo de Vélez, “Los niños: aseo de los niños”, *Letras y Encajes*, Año II, N°15 (octubre de 1927): 252.

El ideal de la mujer, digna de la enorme responsabilidad de formar y dirigir una familia, sólo se alcanzará, repito, cuando los encargados de prepararla, tengan en cuenta que debe dársele una educación integral especialísima, que la haga dueña de un organismo equilibrado, rico en fuerzas y capaz de reaccionar ampliamente contra el dolor, la fatiga y los mil contragolpes a que su situación en la familia la expone<sup>228</sup>.

Bajo estas condiciones la educación se convertía en una nueva tecnología mediante la cual se obtenían “cuerpos dóciles” y en aquel dispositivo de poder-saber encargado de lograr esto sin acudir a la sumisión violenta. La promoción de la educación femenina integral femenina, basada en la ciencia y la razón pero que no olvidará las labores de madre y esposa, se puede leer como un cambio en las formas de disciplinamiento de los cuerpos femeninos que produce entidades útiles económicamente y obedientes políticamente<sup>229</sup>.

Debido a la influencia de la modernización, la maternidad se transformó en una misión ciudadana que más que ser un don natural requería de una formación acorde. Por lo cual, el cuerpo femenino por medio de la educación fue preparado y adaptado a la lógica urbana, es decir, es disciplinado en función de la construcción de un “cuerpo civil”. Por lo tanto, mediante la educación el cuerpo femenino se convirtió en vehículo de significaciones cívicas, por lo cual la mujer fue calificada como soporte del progreso nacional en su labor de formación de futuros ciudadanos y cuidado de la familia nuclear<sup>230</sup>.

Zandra Pedraza en su artículo “La “educación de las mujeres”: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia” reúne algunas de las ideas aquí planteadas. La autora señala que la nueva educación femenina buscó fortalecer la enseñanza de aquellos conocimientos que también se pretendían en el ejercicio de gobierno de la Nación moderna, ya fueran higiene, pedagogía, administración o ingeniería<sup>231</sup>. De acuerdo con esto: “La mujer moderna debía ser católica y moral pero ante todo eficiente y seguir los principios de la racionalidad sugerida por sus tutores masculinos”<sup>232</sup>.

Otro eje de la reconfiguración de los roles tradicionales fue la adición de las preocupaciones estéticas y la belleza a los deberes femeninos dentro del hogar y en la sociedad. El presentarse y vestirse a la moda, según el buen gusto y la elegancia, además de ser parte de la identidad visual de la mujer moderna, tuvo la intención de lograr que la mujer cumpliera con una de las facetas que

---

<sup>228</sup> María Suárez de Coronado, “Discurso”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XX, N°459 (junio 6 de 1925): 1-2

<sup>229</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 134-135.

<sup>230</sup> Espinal, “Una Historia del Cuerpo en la ciudad de Medellín”, 118-119.

<sup>231</sup> Pedraza Gómez, “La ‘educación de las mujeres’”, 79.

<sup>232</sup> Pedraza Gómez, “La ‘educación de las mujeres’”, 79.

hacían parte de su labor de esposa, gustar a su marido y ejercer su poder de seducción sobre él, y fue importante a la hora de calificar cuanto respeto, honra y dignidad le correspondía.

Las mujeres debían de tener en cuenta las preferencias estéticas de sus maridos y saberse vestir según los gustos de este, lo cual les permitía mantener el poder de seducción sobre ellos, evitando que buscaran compañía fuera del hogar. Además, posibilitaba que fueran consideradas con respeto y sus compañeros masculinos no se avergonzaran de su imagen pública<sup>233</sup>. En el número de febrero de 1927 de *Letras y Encajes* se encuentra un pequeño fragmento titulado “Consejos” que hace referencia a esto y además vincula las preocupaciones estéticas tanto con deberes morales como con deberes domésticos que correspondían a las mujeres:

Para ser agradables y amadas, es preciso no descuidar la estética que apasiona al esposo, tanto como la bondad, «Sed virtuosas para ser amadas» dicen los moralistas, a las mujeres. Y la experiencia añade bajito a su oído «Sed también, inteligentes y hermosas»

Cuando la mujer no se ocupa de los detalles de su casa, y la armonía de la familia no es perfecta, por mucho que se quiera disimular, el abandono y el malestar se notan muy fácilmente<sup>234</sup>.

Actos como el autocuidado, las prácticas vestimentarias y cosméticas funcionaron como parte del performance de género que creó el efecto de una sustancia o identidad de género estable, la cual es fabricada y preservada mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. Como se señaló anteriormente, la identidad de género construida entre 1916 y 1929 en Medellín fue más compleja y requería de la repetición de un mayor número de actos performativos para que la mujer siguiera siendo un sujeto social comprensible dentro del sistema patriarcal<sup>235</sup>.

En consecuencia, la belleza fue incluida entre las obligaciones y deberes femeninos en el hogar y la sociedad, por lo cual seguir las prácticas estéticas era igual a performar los actos necesarios para que la mujer fuera reconocida socialmente como sujeto inteligible. A su vez, el establecimiento de estos deberes estéticos como parte de lo naturalmente femenino, ocultó la génesis política de la identidad de género y los actos performativos. Hacer de la belleza una esencia femenina, es decir, una sustancia de género, disimuló que el acceso al lenguaje, la ciencia y la cultura que le otorgó el sistema a la mujer y su entrada a la esfera pública seguían sujetos tanto a la mirada y autoridad masculina como a la matriz heterosexual obligatoria<sup>236</sup>.

---

<sup>233</sup> Condesa D’Avigne, “Saberse vestir”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°24 (julio 1 de 1916): 384.

<sup>234</sup> “Consejos”, *Letras y Encajes*, Año I, N°7 (febrero de 1927): IX.

<sup>235</sup> Butler, *El género en disputa*, 266-267.

<sup>236</sup> Butler, *El género en disputa*, 267.

Por lo tanto, la responsabilidad de saberse vestir acompañaba a la mujer en el cumplimiento del papel de compañeras en las luchas masculinas, las mujeres debían escoger sus trajes con cuidado y prestarle atención a su apariencia para así no deshonrarse a sí mismas, a sus compañeros y a las luchas sociales. Madame Valmore señalaba esto en 1921:

Pero ahora es más necesario que nunca que las damas tengan el mayor cuidado al escoger sus trajes para hacer honor a su papel majestuoso y dulce de compañeras, inspiradoras de los más altos ideales, de los mayores desvelos y luchas masculinas, para no deshonrar su posición que puede comprometerse fácilmente por esa gran libertad, esa especie de curioso bolcheviquismo, que hoy revuelve y baraja los matices, las telas, los cortes y las fantasías, con cuyos ofrecimientos peligrosos, como el de andar sin medias, podría una dama perder la estima de la sociedad<sup>237</sup>.

La belleza entonces hace parte de un grupo de elementos que intervinieron en la reconfiguración de los roles tradiciones femeninos. Por ende, se hizo parte de la educación femenina de las primeras décadas del siglo XX, como señala Zandra Pedraza<sup>238</sup>, y se relacionaba constantemente con los conocimientos de higiene, salud y correcto cuidado. El artículo “Un error trascendental: saber coser demasiado bien y no saber guisar ni bien ni mal” de G. Martínez Sierra, así lo evidencia:

Si quieren ustedes ser amas de casa moderna, paguen ustedes costurera y vayan ustedes a la compra. El pasarse la vida sentadas y cosiendo es malsano; el salir a la calle y respirar el viento fresco de la mañana es sanísimo. Si se pasan ustedes el día cosiendo, serán ustedes viejas a los treinta y cinco años; engordarán ustedes, cosa que les causa tan saludable horror, y les sentarán a ustedes muy mal los trajes a la moda francesa. Si se ocupan ustedes de la comida, como el menú será científico y sabrán ustedes lo que deben comer, tendrán ustedes el cutis limpio y terso como un espejo, sin una arruga, sin un grano, sin una mancha, y a los cuarenta y cinco irán ustedes airosas como un junco, despertando pasiones inmortales<sup>239</sup>.

En este fragmento se revela como el mostrarse como mujeres modernas, bellas y a la moda, estaba vinculado con prácticas de higiene y actividad física, pero también con conocimientos científicos aplicados a las labores domésticas y la alimentación, beneficiando así tanto a sus hijos y sus esposos, como a ellas mismas.

Esto demuestra la importancia que tenía que la mujer tuviera la capacidad de vigilar su propio cuerpo y el de sus hijos para garantizar la inserción del proyecto moderno, lo que expone como el ejercicio de poder sobre el cuerpo es ejercido por diversos actores y de manera multiforme, apoyándose incluso en aquellos que normalmente no ostentan mecanismos de poder

---

<sup>237</sup> Madame Valmore, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°286 (diciembre 3 de 1921): 352.

<sup>238</sup> Pedraza Gómez, “La ‘educación de las mujeres’”, 81-82.

<sup>239</sup> G. Martínez Sierra, “Un error trascendental: saber coser demasiado bien y no saber guisar ni bien ni mal”, *Letras y Encajes*, Año II, N°20 (marzo de 1928): 325.

institucional<sup>240</sup>. A su vez permite reconocer que el cuidado personal y la belleza se convirtieron en labores de la gestión doméstica eficiente, estableciéndose como otra forma de disciplinamiento corporal que producía “cuerpos dóciles” y que hacía de la mujer un sujeto útil política y económicamente<sup>241</sup>.

No obstante, cabe recordar los preceptos católicos y conservadores que iban en contra de la vanidad, implícita en las prácticas vestimentarias, y que otorgaban a la belleza física un halo de fatalidad e inmoralidad. En este contexto, las mujeres presentaron repuestas estratégicas mediante las secciones de moda, en las cuales se oponían a la etiqueta de inmoral puesta sobre estas prácticas vestimentarias y de cuidado personal. Dichas respuestas relacionaron la belleza física con capacidades y cualidades femeninas valoradas en otras esferas de la vida, y esperadas de la educación descrita en párrafos anteriores, como la disciplina, el esfuerzo, la higiene y la salud, la moral y la civilidad.

La existencia de respuestas estratégicas femeninas ante actores sociales que buscaban la censura de ciertas prácticas demuestra el acceso a la educación fue fundamental y produjo una paradoja. Aunque la educación posibilitó el disciplinamiento en función de la creación de “cuerpos dóciles” y de un “cuerpo civil”, y formó para la sujeción a un performance de género específico, también facilitó la agencia femenina al permitir que se dieran pequeñas variaciones que desestabilizaron los significados instituidos<sup>242</sup>. El acceso al lenguaje, la ciencia y la cultura que les otorgó el sistema a las mujeres por medio de la educación se convirtió en una herramienta para cuestionar su condición, reclamar derechos políticos e intervenir en la transformación de los imaginarios y prácticas<sup>243</sup>.

Por lo tanto, a pesar de que el sistema pretendía la profesionalización del hogar y las labores domésticas, la instrucción para ser las compañeras capaces e inteligentes del hombre en la formación de la nación ofreció a las mujeres un capital simbólico y unas herramientas intelectuales que superaron el ámbito privado. De tal manera, la educación generó un excedente de significación que permitió a las mujeres agenciar su propia imagen en medio de la lucha representacional por el

---

<sup>240</sup> Espinal, “Una Historia del Cuerpo en la ciudad de Medellín”, 124-125; Foucault, *Vigilar y castigar*, 32-33.

<sup>241</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino en el cine silente y publicaciones periódicas durante el periodo de 1886-1930”, 114-115.

<sup>242</sup> Butler, *El género en disputa*, 281-283.

<sup>243</sup> Mejía Chaverra, “Entre el ángel del hogar y la matrona paisa”, 40; Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962”, XVI.

establecimiento de un ideal femenino, tal y como lo demuestra la capacidad de generar respuestas estratégicas que defienden el avance las prácticas de belleza modernas<sup>244</sup>.

Todo lo anterior revela que, la reconfiguración de las expectativas tradicionales a través de la educación implicó el cambio de costumbres en aras de integrar los elementos modernos, ya fueran moda, higiene, mejoramiento intelectual, conocimiento científico u otros, en el ámbito femenino. Sin embargo, el llevar a cabo esta tarea necesito de bases que cimentaran ese proceso en la regulación del comportamiento femenino, para que así se cumpliera el disciplinamiento corporal y la sujeción al performance de género. Por lo cual los elementos morales y la diferenciación de género propios del *Manual* de Carreño, señalados en el capítulo anterior, lo convierten en el texto predilecto para la formación femenina, al buscar que las mujeres mantuvieran su dignidad y moral al integrarse en el proyecto moderno.

### **2.2.2. *Compendio del Manual de Urbanidad de Carreño: un texto para la formación femenina.***

Las dos versiones del texto de urbanidad de Carreño tal y como analiza María Fernanda Lander cuentan con un fuerte carácter catequista que se revela en su estructura reglamentaria dividida en capsulas de información. Cada sección es segmenta en capítulos, cada capítulo en artículos (ver figura 24) y cada artículo en capsulas con numeración romana, tal y como se incluye en cada una de las citas textuales. La organización interna del manual fragmenta el comportamiento en partes mínimas y se organiza en una jerarquía de deberes que abarca todas las esferas de la vida para establecer un marco normativo. De esta manera plantea una “anatomía política del detalle”, al dictar reglas minuciosas para cada parte del cuerpo y esfera de la vida<sup>245</sup>.

Dicha estructura, utilizada a lo largo de todo el texto, favorece la mnemotecnia del receptor<sup>246</sup> para el aprendizaje de las normas de urbanidad y buenas costumbres. Gracias a esta característica, el texto de Carreño conto con éxito y continuo uso en el ámbito educativo, lo cual tiene valor en el análisis de las representaciones femeninas al considerar la acentuada inclusión del *Compendio* y de la urbanidad en la formación de las mujeres.

---

<sup>244</sup> Mejía Chaverra, “Entre el ángel del hogar y la matrona paisa”, 20-23; Restrepo Sanín, “Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962”, XXIV, 52-53.

<sup>245</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 133-135.

<sup>246</sup> Lander, “El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño”, 88.

ÍNDICE	
DEBERES MORALES DEL HOMBRE	
CAPÍTULO PRIMERO	
DE LOS DEBERES PARA CON DIOS.....	5
CAPÍTULO II	
DE LOS DEBERES PARA CON LA SOCIEDAD	
§ I. — Deberes para con nuestros padres.....	10
§ II. — Deberes para con la patria.....	15
§ III. — Deberes para con nuestros semejantes.....	17
CAPÍTULO III	
DE LOS DEBERES PARA CON NOSOTROS MISMOS.....	21
URBANIDAD	
CAPÍTULO PRIMERO	
PRINCIPIOS GENERALES.....	25
CAPÍTULO II	
DEL ASEO	
Artículo I. — Del aseo en nuestra persona.....	31
Artículo II. — Del aseo en nuestros vestidos.....	35
Artículo III. — Del aseo en nuestra habitación.....	36
Artículo IV. — Del aseo para con los demás.....	37
CAPÍTULO III	
DEL MODO DE CONDUCTARNOS DENTRO DE LA CASA	
Artículo I. — Del método, considerado como parte de buena educación.....	41

96 ÍNDICE	
Artículo II. — Del acto de acostarnos, y de nuestros deberes durante la noche.....	44
Artículo III. — Del acto de levantarnos.....	46
Artículo IV. — Del vestido que debemos usar dentro de la casa.....	48
Artículo V. — Del modo de conducirnos con nuestra familia.....	49
Artículo VI. — Del modo de conducirnos con nuestros vecinos.....	51
CAPÍTULO IV	
DEL MODO DE CONDUCTARNOS EN DIFERENTES LUGARES FUERA DE NUESTRA CASA	
Artículo I. — Del modo de conducirnos en la calle.....	53
Artículo II. — Del modo de conducirnos en el templo.....	56
Artículo III. — Del modo de conducirnos en las casas de educación.....	59
CAPÍTULO V	
DEL MODO DE CONDUCTARNOS EN SOCIEDAD	
Artículo I. — De la conversación.....	62
Artículo II. — De las visitas.....	67
Artículo III. — De la mesa.....	72
§ I. — De la mesa en general.....	72
§ II. — Del modo de trinchar y del servicio en la mesa.....	79
Artículo IV. — Del juego.....	82
CAPÍTULO VI	
DIFERENTES APLICACIONES DE LA URBANIDAD	
Artículo I. — De la correspondencia epistolar.....	84
Artículo II. — Reglas diversas.....	88

**Figura 24.** Índice *Compendio del Manual de Urbanidad y Buenas maneras* (192-). **Fuente:** Manuel Antonio Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras de Manuel Antonio Carreño arreglado por el mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos y adoptado en las escuelas públicas de Buenos Aires* (París: Garnier Hermanos, s.f.): 95-96. Fondo Haydée Eastman, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto (Medellín).

Su éxito y continuo uso en la educación femenina se identifica en documentación del ministerio de educación tanto del siglo XIX como del siglo XX, por lo cual María Isabel Afanador Contreras y Juan Fernando Báez Monsalve lo señalan en su artículo: “[...] el Decreto 1575 de 1929 ordenaba que, para los colegios de secundaria femeninos, las alumnas debían poseer conocimientos sólidos en urbanidad e instrucción cívica.”<sup>247</sup>. Según palabras del autor venezolano, que justificaban que la norma fuera principalmente aplicada a la educación femenina, en la mujer se encontraba por excelencia tanto la virtud como la moral, desde donde emana la urbanidad como cualidad social. No obstante, la mujer no era privilegiada al ostentar estas cualidades, sino que, en consecuencia, tenía un gran compromiso moral y social, por lo cual:

XVII. [...] si aparecen en ella con mayor brillo y realce los dotes de una buena educación, de la misma manera resaltan en todos sus actos, como la más leve mancha en el cristal, hasta aquellos defectos insignificantes que en el hombre pudieran alguna vez pasar inadvertidos<sup>248</sup>.

Es por esto por lo que, de manera similar a los autores de *Cromos* y *Letras y Encajes* que encontraban en la mejora de la educación femenina la clave para que la mujer no se alejará de su dignidad, moral y feminidad, Carreño señalaba que la educación de estas debe de basarse en los conocimientos útiles a las cualidades otorgadas al alma femenina por el Creador, es decir, aquellas naturalizadas para el género femenino. Por lo tanto, dictamina que:

<sup>247</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 67.

<sup>248</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 29.

XVIII. Piensen, pues, las jóvenes que se educan, que su alma, templada por el Criador para la virtud, debe nutrirse únicamente con los conocimientos útiles que sirven a ésta de precioso ornamento; que su corazón, nacido para hacer la felicidad de los hombres, debe caminar a su noble destino por la senda de la religión y del honor; que en las gracias, que todo pueden embellecerlo y todo pueden malograrlo, tan sólo deben buscar aquellos atractivos que se hermanan bien con el pudor y la inocencia<sup>249</sup>.

De tal manera, el *Compendio* se convirtió en un texto clave en medio de la transformación de la educación de las mujeres discutida en los discursos expuestos en el aparte anterior. La explícita diferenciación de género que se señaló en el primer capítulo evidencia la severidad de la norma al aplicarse a las mujeres, lo que señala la gran necesidad de regular del comportamiento femenino que existía en el periodo de transición dado entre 1916 y 1929, el cual pretendía integrar desde ciertas esferas de la vida a la mujer en el proyecto moderno. A su vez, la reglamentación tanto en espacios privados como públicos refiere a la reconfiguración de expectativas tradicionales, que ubican a la mujer en el centro del hogar, y a la inserción de expectativas modernas, que incluyen las implicaciones del ingreso de la mujer a la esfera pública.

Por otra parte, el discurso de Carreño utiliza un lenguaje masculino universal que no busca presentarse impersonal, se habla de un “nosotros” – referido a los hombres – frente a unas “ellas”, utilizado al señalar los comportamientos que deben tener las mujeres. El uso de la primera persona en plural, indica la inclusión del autor entre los receptores de las normas, dejando implícito el cumplimiento y práctica de estas en su propia participación de la vida social, lo cual le otorga autoridad para dictarlas<sup>250</sup>.

Este elemento posiciona a las mujeres que nombra en tercera persona, como otro diferenciado y como objetos de observación, dando como resultado que estas tuvieran que identificarse y buscar su lugar en medio del marco lingüístico del manual, el cual también las hace las principales receptoras de lo dictaminado. En concordancia, el análisis en clave de diferenciación de género y representaciones femeninas en el texto evidencia que el lenguaje masculino universal da validación a la autoridad masculina para legislar sobre la conducta de ambos sexos, pero sobre todo sobre la conducta femenina<sup>251</sup>.

La masculinidad se revela como sinónimo de rectitud pública y el hombre es quien, gracias a su racionalidad y experiencia en el ámbito público, podía dictaminar las conductas correctas e

---

<sup>249</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 29.

<sup>250</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 70-77.

<sup>251</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 70-71.

incorrectas en la vida social para las mujeres, que en este periodo de transición comenzaban a ingresar a dicho ámbito. Es por eso por lo que el manual responde a aquella responsabilidad social que se considera entre las implicaciones de la participación femenina en esa faceta de la vida. También, en el texto de Carreño, los hombres se posicionan como jueces de la virtud femenina, elemento que se identificó de igual forma en las condiciones de valoración de los discursos feministas y en las discusiones acerca de la mejora de la educación femenina<sup>252</sup>.

El texto de Carreño en su rol de texto predilecto para la educación femenina y mediante su estructura y lenguaje cumplía la función de dispositivo disciplinario, a partir de prácticas discursivas que rectificaban el cuerpo para la “docilidad-utilidad” capitalista, es decir, disciplina el cuerpo individual en aras de conseguir la disciplina del cuerpo social<sup>253</sup>. El cuerpo femenino se convirtió en el lugar donde se inscribía la norma de manera predilecta y con mayor severidad, ya que en este recaía el honor de la familia y de la nación<sup>254</sup>. Por lo tanto, el disciplinamiento del cuerpo femenino realizado por el manual tenía como objetivo la realización del proceso civilizatorio, que como ya se exploró requiere de la transformación de las presiones externas en hábitos internos<sup>255</sup>.

En conclusión, el *Compendio* se presenta como un texto para la instrucción femenina debido a sus contenidos y a los elementos implícitos y explícitos que lo componen. En primera instancia, los manuales de urbanidad, y el de Carreño no es la excepción, se fundamentan en el respeto de las jerarquías y las categorías sociales, naturales y divinas, por lo cual fue colaborador en la tarea de la inclusión de las expectativas modernas y la reestructuración de las expectativas tradicionales en la construcción de un ideal femenino entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín, ya que en este proceso no se transformaron significativamente aquellas jerarquías y categorías. El texto dictamina que:

XIII. Según esto, los padres y los hijos, los obispos y los demás sacerdotes, los magistrados y los particulares, los ancianos y los jóvenes, las señoras y las señoritas, la mujer y el hombre, el jefe y el subalterno, y en general, todas las personas entre las cuales existen desigualdades legítimas y racionales, exigen de nosotros actos diversos de civilidad que se indicarán más

---

<sup>252</sup> Juan Fernando Báez Monsalve, “Educar para la civilización: Configuración de los géneros en los ‘manuales de urbanidad’ publicados en Colombia. Siglos XIX-XX” (III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: “Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales”, III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: “Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales”, La Plata, FAHCE-UNLP, 2013): 5, [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3447/ev.3447.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3447/ev.3447.pdf); Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 77.

<sup>253</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 133-135.

<sup>254</sup> Afanador Contreras y Báez Monsalve, “Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX”, 67-68

<sup>255</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 449.

adelante, basados todos en los dictados de justicia y de la sana razón, y en las prácticas que rigen entre gentes cultas y bien educadas<sup>256</sup>.

En segunda instancia, en su control estricto del comportamiento femenino y en el control del espacio del hogar, consideraba a las mujeres como una base moral de la sociedad y a las tareas domésticas como un deber social realizado de manera racional, científica y eficiente. Las mujeres como futuras madres y amas de casa se encontraban encargadas de la educación y el ejemplo moral para los hijos y de la correcta organización y funcionamiento del hogar, elementos que se reflejarían posteriormente en la vida social nacional<sup>257</sup>.

En tercera instancia la severidad de la norma y la reglamentación del comportamiento en sociedad, indican que el conocimiento en urbanidad y buenas costumbres fueron herramientas tanto de preservación de la dignidad, honra y respeto como de distinción y civilización que permitieron a la mujer hacer un performance de feminidad burguesa<sup>258</sup>. En concordancia, el manual se erige como una de las representaciones discursivas mediante las cuales las mujeres entre 1916 y 1929 interiorizaron el mayor número de actos performativos que se exigían al sujeto femenino moderno para ser comprensible tras la transformas de las condiciones de vida.

Este capítulo describe el proceso de persistencia de imaginarios y prácticas tradicionales y la inserción, aprendizaje y negociación de ideas modernas entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín, gracias al análisis de diferentes fuentes discursivas que contribuyeron a la la construcción y expresión del ideal. El primer subtítulo aborda de qué manera se integran, negocian y aprenden las nuevas expectativas de la modernidad. El segundo subtítulo plantea que hay un proceso de reconfiguración de las expectativas de género tradicionales, que se dio gracias a la formación femenina. De tal manera, Las representaciones discursivas permitieron explicar cómo se legitimó y dio autoridad al nuevo grupo de actos performativos que hicieron inteligible el sujeto femenino moderno. Adicionalmente, el análisis de aspectos como semiótica, lenguaje y estructura permitió comprender la función de cada uno de los discursos en la construcción del ideal y acercó a las posiciones particulares de los diferentes actores sociales frente a cada una de las líneas temáticas generales identificadas.

---

<sup>256</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 29.

<sup>257</sup> Carreño, *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras*, 11-16.

<sup>258</sup> Lander, "El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño", 93.

### 3. Capítulo III. Moldes en negativos: las representaciones visuales de la feminidad construidas en los retratos de estudio.

Existen dentro de las revistas analizadas un conjunto de fotografías de señoras y señoritas las cuales en el caso de *Cromos* pertenecen a mujeres de distintas localidades del territorio nacional, mientras que, en *Letras y Encajes* son en su gran mayoría mujeres originarias de la ciudad de Medellín. La identificación de las fotografías de damas medellinenses en *Cromos* y la selección de fotografías en *Letras y Encajes* que retratan mujeres de forma individual, conlleva a encontrarse con un corpus de retratos de estudio femeninos producidos en su gran mayoría por el estudio Fotografía Rodríguez.

Maribel Tabares Arboleda en su tesis de maestría establece cuatro etapas temporales en las que cuales se dio el establecimiento y desarrollo del estudio fotográfico, que existió desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX. El estudio Fotografía Rodríguez inició tras la fundación, en junio de 1891, del establecimiento “Fotografía y pintura Rodríguez & Jaramillo”, por los hermanos Horacio Marino Rodríguez y Luis Melitón Rodríguez con apoyo del socio capitalista Alberto Jaramillo. El estudio sobrevivió a la disolución de dicha firma comercial y continuó en operación durante otras tres etapas constitutivas<sup>259</sup>.

La segunda etapa delimitada va de 1896 a 1899, siendo esta en la que Horacio Rodríguez se desempeñó como director y fotógrafo principal; la tercera etapa va de 1901 a 1920, y en ella tanto Horacio como Luis Melitón Rodríguez trabajaron conjuntamente como socios y fotógrafos; y la última va de 1923 a 1938, y se caracteriza por ser Luis Melitón Rodríguez, en reemplazo de su hermano, el director y fotógrafo principal y la inclusión que hizo de sus hijos en el negocio familiar. Posteriormente, tras el establecimiento final de la firma como “Fotografía Melitón Rodríguez e Hijos” el estudio funcionó continuamente hasta aproximadamente 1995<sup>260</sup>.

La temporalidad de este trabajo, 1916-1929, se ubica en medio de la tercera y cuarta etapa anteriormente descritas, lo cual indica que los retratos femeninos originarios del estudio se hicieron durante los años en que la dirección y el rol de fotógrafo principal ya eran desempeñados por Luis Melitón Rodríguez, y en los que sus hermanas Amelia, también fotógrafa, y Rafaela trabajaron

---

<sup>259</sup> Maribel Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez. Grabados, pinceles, luces y sombras para crear una estética en el retrato fotográfico femenino de estudio. Medellín, 1890-1930.” (Tesis de Maestría, Universidad EAFIT, 2020): 87-88, <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/6e4dbe1f-e7fb-4ed7-a493-911e9aef2473/content>.

<sup>260</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 89-93.

como ayudantes en el estudio, siendo reemplazadas posteriormente en estas tareas por los hijos de Luis Melitón<sup>261</sup>.

En el corpus de fotografías identificadas dentro de las revistas también se encuentran retratos realizados por Benjamín De la Calle, y firmadas por fotografía Obando o Jorge Obando. De la Calle se estableció en la ciudad de Medellín en 1899 y fue nombrado fotógrafo de la gobernación en 1910, mientras que los hermanos Jorge Obando y Félix Obando se dedicaron a la fotografía a partir de 1923, tanto en el almacén “Gabinete Artístico” de Jorge Obando como en el taller fotográfico “Foto Obando” de Félix Obando C.<sup>262</sup>.

Entre las 36 fotografías, 18 extraídas de *Cromos* y 18 de *Letras y Encajes*, se seleccionaron 10 para un análisis profundo, las cuales fueron producidas tanto por Fotografía Rodríguez como por los hermanos Obando. Tomando como punto de partida las metodologías de Roland Barthes y Erwin Panofsky, el análisis tiene en cuenta aspectos externos (autor, año, lugar de publicación, persona fotografiada e información disponible de esa persona), del medio (material, formato y técnica), elementos visibles (nivel pre-iconográfico y denotativo) y códigos visuales (iconográfico y connotativo). De esta manera, a través de la descripción densa, se pretende desentrañar la jerarquía estratificada de estructuras significativas que le dan sentido social al hecho físico que la fotografía captura. Más allá de describir lo visualmente observable se busca determinar si los retratos son un conjunto de gestos deliberados que responden a códigos socialmente establecidos<sup>263</sup>. Por lo tanto, se interpretan las fuentes (nivel iconológico) y se descubre como estas representaciones visuales se convierten en parte del entramado que construye imaginarios sobre la forma ideal de feminidad en la ciudad de Medellín de 1916 a 1929.

Diversos autores plantean que la fotografía es un producto material que puede ser objeto de un análisis histórico en tanto existe como una representación que comunica condiciones socioculturales, ideologías, imaginarios colectivos, procesos técnicos y de pensamiento, entre otros<sup>264</sup>. En concordancia con lo anterior:

---

<sup>261</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 91.

<sup>262</sup> Miguel Escobar Calle, “Apuntes para una Cronología de la fotografía en Antioquia”, *Archivos Fotográficos. Memoria Visual de Antioquia y el País* (2009): 6-12, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstreams/4bc17f1a-9d48-4f82-a8ae-c848ffa71a0a/download>.

<sup>263</sup> Geertz, *La interpretación de las culturas*, 21-24.

<sup>264</sup> Juanita Solano Roa, “Introduction”, en *Negative Originals. Race and early photography in Colombia*. (Durham: Duke University Press, 2025):1-4; Cielo Patricia Puello Sarabia, “Fotografía y exclusión social: Auto-representaciones de la élite cartagenera en el periodo 1900-19301”, *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n.º 7 (2008): 11-12, [https://revistas.uniatlantico.edu.co/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/475](https://revistas.uniatlantico.edu.co/index.php/cuadernos_literatura/article/view/475); Cruz, “Discursos

[...] la fotografía es concebida como un mensaje de se articula a partir de la expresión y el contenido. El primero refiere a la técnica y la estética en cuanto a encuadramiento, iluminación, definición de la imagen, contraste o color. El segundo aspecto está determinado por el conjunto de personas, objetos, lugares y vivencias que componen la fotografía<sup>265</sup>.

Por lo tanto, este capítulo, de acuerdo con lo identificado en el análisis de las fotografías, se divide en dos subtítulos, de los cuales el primero se dedica a la explicación de la expresión, definida como unos códigos técnicos y la estética que buscan y logran dichos códigos, y el segundo se dedica a la interpretación del contenido, definido como un conjunto de códigos estéticos y corporales que se evidencian en los elementos compositivos del retrato.

### **3.1. Realidad perfeccionada: códigos técnicos presentes en los retratos femeninos.**

Como se ha señalado en varias ocasiones a lo largo de la investigación, existe en el contexto local y nacional dentro de la temporalidad elegida una autoridad y validez otorgada por el conocimiento de los modelos extranjeros. En el caso de la fotografía ello se expresa, por un lado, en el uso de instrumentos y técnicas de origen europeo y norteamericano, lo cual derivaba en el reconocimiento del trabajo realizado en los establecimientos como productos de alta calidad e incluso de valor artístico, social y cultural<sup>266</sup>.

Los hermanos Rodríguez se apropiaron de ciertas formas del hacer fotográfico europeo gracias a su formación autodidacta por medio de textos franceses publicados en las dos últimas décadas del siglo XIX. Entre estos se encontraban *L'art en photographie*, publicado en 1898 por Frederic Dillaye; *Les ateliers photographiques de l'Europe*, de 1885 y escrito por H. Baden Pritchard; *La photographie et la chimie de la lumière*, publicado en 1878 por H. Vogel; y *Dictionnaire pratique de chimie photographique*, de 1892 y escrito por M. H. Fourtier. De allí aprendieron no solo técnicas fotográficas, sino también detalles y estilos relacionados con los retratos de estudio<sup>267</sup>.

Además, el valor y calidad que se otorgaba al trabajo realizado en el estudio Fotografía Rodríguez estaba vinculado al uso de materiales importados desde Francia, Inglaterra y Estados Unidos. El soporte original de las fotografías identificadas en las revistas, que también se

---

y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino en el cine silente y publicaciones periódicas durante el periodo de 1886-1930”, 17.

<sup>265</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 82.

<sup>266</sup> Solano Roa, “Introduction”, 7-31; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 100.

<sup>267</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 99.

encuentran resguardadas en el Archivo Fotográfico de la Biblioteca Publica Piloto son placas de Vidrio Gelatino-Bromuro, generalmente en formato de Álbum (13x18 cm). Estas placas, según la investigación ya citada de Maribel Tabares eran provenientes de A. Lumière & Ses Fils, Eastman Kodak Company, Ilford Film y Jdrag. En la prensa, los hermanos Rodríguez apelaban a estos elementos, así como a la similitud con los productos extranjeros para promocionar el estudio fotográfico y sustentar la calidad de su trabajo<sup>268</sup>.

En el caso de los hermanos Jorge y Félix Obando, no se encuentran investigaciones que aborden a profundidad el origen de sus conocimientos técnicos o de los materiales utilizados para sus fotografías. Sin embargo, se reconoce que la relevancia de Jorge Obando como fotógrafo dentro de la ciudad está ligada a “la adquisición de la cámara Cirkut Eastman Kodak, presuntamente comprada a un alemán que además le enseñó a manejar el aparato”<sup>269</sup> y a como esta nueva tecnología permitió hacer vistas continuas de hasta 360 grados, con lo cual se lograban fotografías panorámicas<sup>270</sup>. Ello lleva a pensar de algún modo en un contacto con técnicas, materiales y tecnologías europeas y norteamericanas.

Cabe pensar en cómo el lugar de origen de las fotografías elegidas implica un uso particular de las técnicas y tecnologías disponibles y como en cada uno de los casos se opta por la búsqueda de estéticas disimiles en el quehacer fotográfico. En Fotografía Rodríguez se pretendía acercar la fotografía a las bellas artes tradicionales, derivando así en un pictorialismo evidente<sup>271</sup>. Los hermanos Obando preferían el realismo, retratando escenas públicas y recurriendo en menor medida al retrato de estudio, pero priorizando en este tal realismo que les era característico en contraste con el pictorialismo de los Rodríguez<sup>272</sup>.

Por lo tanto, se describirá a continuación como eran utilizados los códigos técnicos para lograr retratar a los sujetos a partir de cada una de las estéticas características, entendiendo además cómo se cargan dichos códigos de significado para la construcción de las fotografías como representaciones de la feminidad ideal entre 1916 y 1929 en la ciudad de Medellín. En el análisis de las 10 fotografías, seleccionadas se encontró que dos de los aspectos técnicos más importantes

---

<sup>268</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 99-103.

<sup>269</sup> Juanita Solano Roa, “Fotoramas: Jorge Obando y la fotografía panorámica de los años treinta en Colombia”, *Historia y Sociedad*, n.º 43 (2022): 80-81, <https://doi.org/10.15446/hys.n43.99707>.

<sup>270</sup> Solano Roa, “Fotoramas”, 80-81.

<sup>271</sup> Solano Roa, “Introduction”, 32.

<sup>272</sup> Solano Roa, “Fotoramas”, 71-72.

en relación con su papel de representación de la feminidad ideal fueron el uso de la iluminación y las posibles intervenciones técnicas presentes.

### 3.1.1. La búsqueda del pictorialismo o realismo en los retratos de estudio: la importancia de la iluminación.

El estilo de fotografía de los hermanos Rodríguez, tal y como ya se señaló, fue producto del estudio de fotógrafos y manuales de fotografía extranjeros, específicamente del estilo francés para retratar. Sus fotografías eran producidas con intención artística, por lo cual hacían uso de estrategias que las inscribían en la corriente del pictorialismo, el cual buscaba elevar la fotografía al nivel de las bellas artes y la distanciaba de su mero uso documental<sup>273</sup>. El pictorialismo fue una corriente fotográfica pictórica (High Art Photography) que surgió en Inglaterra hacia 1850 como respuesta a cualquier aspecto de la modernización que se percibiera como abaratamiento de la vida, pudiéndose definir como una sensibilidad compartida que reflejaba la crisis ideológica dentro de la modernidad. Las imágenes del pictorialismo eran cuidadosamente producidas y a través de meticulosas reglas de composición, armonía y equilibrio pretendían lograr un “efecto pictórico”<sup>274</sup>.

Los recursos técnicos utilizados para lograr este objetivo estaban relacionados en gran medida con el uso de la iluminación en los retratos. La importancia que cobraba el manejo de luces y sombras en el trabajo de los Rodríguez, y la correspondencia de este con técnicas y teorías de fotógrafos como A. Latour o Frédéric Dillaye, queda expresada en el texto *Dieciocho lecciones sobre fotografía* escrito por Horacio Melitón Rodríguez en 1897. Allí en “Lección III. Arreglo del modelo” el fotógrafo recomienda lo siguiente:

El alumbrado más conveniente para la mayor parte de los retratos es el de la luz difusa del sol con una inclinación de 45° aproximadamente, en todos sentidos, ya sea por la derecha o por la izquierda del modelo, de modo que la configuración anatómica de la cara se acuse perfectamente pero sin exageración, evitándose los contrastes de luz y sombra que siempre producen efectos desastrosos.

En las galerías de los fotógrafos de profesión se logra una buena luz, construyéndolas de manera que los rayos directos del sol no penetren a ninguna hora del día.

**Regla general:** se conoce cuándo un retrato está bien alumbrado en que las pequeñas luces de los ojos son exactamente iguales. se evitan las sombras fuertes colocando un reflector oscuro

---

<sup>273</sup> Solano Roa, “Introduction”, 32.

<sup>274</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 83, 104; William Russell Young, “The soft-focus lens and Anglo-American pictorialism” (PhD Thesis, University of St Andrews, 2008): 253, <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/505..>

del lado de la luz: el uso del reflector blanco para amortiguar las sombras, no produce buenos resultados<sup>275</sup>.

En concordancia, en las fotografías de este estudio se puede observar el uso de telones y cortinas denominados “persianas de pantalla” a la par que el uso del reflector mencionado<sup>276</sup>. Además, la especialidad en el manejo de luces y sombras de los hermanos Rodríguez se expresó, para los años interés, en la producción de retratos a la *Rembrandt* o con iluminación elegante, la cual se utilizaba con el objetivo de otorgar a la imagen estatus artístico<sup>277</sup>. Los retratos que usaban esta técnica del manejo de la luz eran principalmente aquellos con encuadres de medio cuerpo, busto o cabeza<sup>278</sup>. Sin embargo, entre las imágenes seleccionadas se encuentra que este tipo de iluminación se usa en el retrato de María Olozaga Restrepo, el cual tiene un encuadre de medio cuerpo (figura 25), y también en el retrato de Carolina Fernández de Monteill, en encuadre de cuerpo entero originalmente y reproducido en encuadre americano (figura 26).



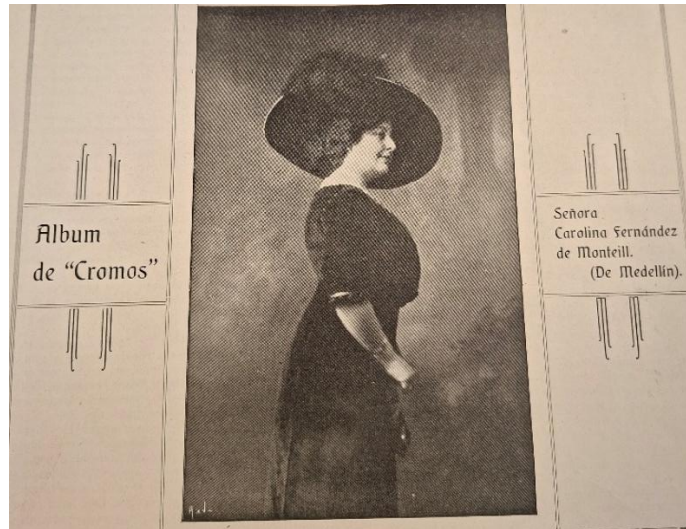
**Figura 25.** Señorita María Olózaga R. (1915). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Bellezas Nacionales”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°10 (marzo 18 de 1916): 147.

<sup>275</sup> Horacio M. Rodríguez y Melitón Rodríguez, *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja*. (Medellín: Fondo editorial universidad EAFIT, 2011): 24.

<sup>276</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 104-105.

<sup>277</sup> Rodríguez y Rodríguez, *Lecciones sobre fotografía*, 24.

<sup>278</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 108-109.



**Figura 26.** Señora Carolina Fernández de Monteill (1913). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* III, N°57 (marzo 10 de 1917): 11.

En la fotografía de Carolina Fernández de Monteill la luz surge del lateral, resaltando la silueta y el contorno del rostro. Esto genera profundidad y crea sombras suaves en la mejilla visible y el mentón, otorgando consecuentemente tridimensionalidad al sujeto. El juego de luces y sombras en conjunto con el contraste de tonos que se genera entre traje, accesorios, cabello, piel y telón de fondo permite que se logre aquello priorizado por la corriente francesa en los retratos de estudio, es decir, poner de centro al sujeto y en este caso poner de centro su rostro mostrado de perfil (ver figura 26).

Esta centralidad del rostro que logra la fotografía a través del manejo de las luces y las sombras, recuerda como, dentro de las consideraciones sobre la belleza de la mujer moderna encontradas entre 1916 y 1929, el rostro tiene un papel importante, específicamente un rostro bien cuidado y sin imperfecciones, como signo de belleza y elegancia femenina. Véanse los ejemplos ya dados en el capítulo I (figuras 15 y 16), pero también el fragmento “Las muecas y la belleza del rostro” encontrado en las páginas publicitarias de la revista *Cromos*:

Escuchemos unos instantes lo que nos dice el doctor J. K. Wedson, de Londres, para conservar la noble armonía de las líneas del rostro. Sus recomendaciones en extremo ventajosas por lo económicas, constituyen una especie de código que puede resumirse en esta forma:

1° Haced que trabajen todos los días los músculos del rostro por medio de muecas y visajes, y no vaciléis en entregaros a este ejercicio, ya sea en el tranvía o en el ferrocarril.

2° Sonreíd con frecuencia.

3° La belleza de los ojos no puede adquirirse más que por medio de un ejercicio adecuado. Practicad el guiño y otros movimientos análogos.

4º Masticad a menudo "chewingum" para afirmar las líneas del perfil.

Esta gimnasia facial, además de económica, no deja de ser original, [...]. Una colaboradora de una revista femenina parisiense ha ido a preguntárselo al doctor Thooris, de la Academia de Medicina, especializado en las cuestiones de morfología.

– Nunca se recomendará bastante a las mujeres –ha dicho el eminente galeno– que practiquen la gimnasia facial, que no sólo les conservará la tonicidad de los rasgos, sino que además les ayudará a combatir la pesadez de la piel, que es la que forma las arrugas. [...]

¡A hacer muecas, pues!<sup>279</sup>

Por otro lado, en el caso del retrato de María Olózaga la luz cae desde el costado superior izquierdo, otorgando brillo a su frente, nariz y hombros, creando además un efecto de claroscuro gracias al contraste que se genera entre el fondo negruzco y los tonos claros del vestido, la piel de la dama y las flores que sostiene. Este uso de la iluminación elegante, no solo pone de foco central a María, sino que también realza particularmente la blancura de vestido y de la piel, lo cual combinado con el brillo y el efecto de difusión de la luz otorgan un aire etéreo y angelical al sujeto retratado (ver figura 25).

El efecto de difusión de la luz, observado a partir de la falta de líneas rígidas en la transición entre el sujeto y el fondo oscuro en la figura 25, se logra gracias a la técnica del *soft focus*. Este efecto se popularizó durante las primeras décadas del siglo XX y se lograba gracias al uso de lentes difusores. Fue clave para la estética pictorialista de los hermanos Rodríguez y, como señala Juanita Solano Roa, en el estudio se utilizaba este recurso técnico con fines no solo estéticos sino también morales, pues con él se buscaba representar a la mujer como sujeto sumiso, pasivo, moral y extremadamente femenino, reforzando de tal manera los roles de género de la élite de la época<sup>280</sup>.

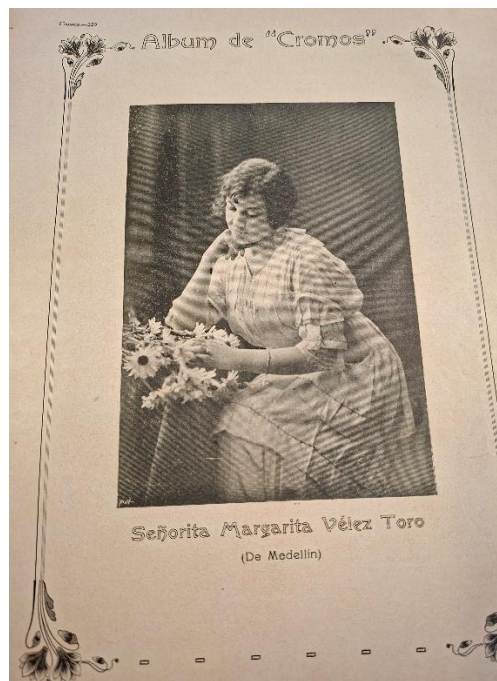
William Russell Young, en su tesis de doctorado sobre el uso de los lentes de *soft focus* dentro del pictorialismo angloamericano, describe las propiedades únicas que otorga el uso de dichas lentes, en comparación con una lente tradicional. Estas propiedades son: 1) resalta el brillo, 2) la profundidad de campo aparente se expande considerablemente, 3) los detalles se reducen, 4) la difusión es uniforme en todo el campo útil, 5) las áreas desenfocadas se muestran de forma agradable y posiblemente 6) el nivel de destello es elevado<sup>281</sup>.

<sup>279</sup> "Las muecas y la belleza del rostro", *Cromos: revista semanal ilustrada* XXVI, N°628 (septiembre 29 de 1928).

<sup>280</sup> Solano Roa, "Introduction", 33.

<sup>281</sup> Young, "The soft-focus lens and Anglo-American pictorialism", 135. [Traducción propia]

Un ejemplo más claro del uso de esta técnica se encuentra en el retrato de Margarita Vélez Toro. Allí el *soft focus* se utiliza para favorecer las texturas de la tela y las flores por encima de la nitidez absoluta, por lo tanto, su emparejamiento a una iluminación difusa y suave, logra que la fotografía adquiriera cualidades artísticas que recuerden a un lienzo y, en el caso del sujeto, que se suavicen los rasgos, se resalte la delicadeza y se dé un aire etéreo. Además, la fotografía de esta mujer acerca a otra forma de manejo lumínico por parte de Fotografía Rodríguez, ya que la luz del retrato es de origen lateral, posiblemente provenía de una fuente amplia y se usó una “persiana de pantalla” como tela de difusión, para conseguir así un menor contraste en entre luces y sombras y crear tal efecto suave y etéreo (ver figura 27).



**Figura 27.** Señorita Margarita Vélez Toro (1916). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°39 (octubre 14 de 1916): 229.

El manejo de las luces y las sombras del estudio Fotografía Rodríguez en los casos anteriores, especialmente en el de María Olózaga y Margarita Vélez, a partir de las técnicas descritas producen representaciones visuales donde se realzan cualidades relacionadas con la feminidad ideal, las cuales se pueden encontrar también consignadas en representaciones discursivas. Realza la delicadeza y la blancura de las facciones, dotando, por lo tanto, a los sujetos retratados de cualidades morales, pureza, dulzura, entre otros. Estas características se pueden ver también descritas como características femeninas deseadas en los discursos, así lo comenta Lady Green en 1921:

Únicamente quiero advertiros, para terminar, que las construcciones encantadoras, que anhelamos nosotras levantar, y que ofrecéis no romper, encarnan todo ese nuevo mundo moral que las actuales generaciones femeninas deben crear. Mundo ideal en el que la mujer colombiana sea religiosa por ideación propia, y no por atavismo o por costumbre; soñadora y alegre, por comprensión amplia de la vida, ruidosa multiforme, policroma; virtuosa, por elevación mental, por esfuerzo razonado y ardiente, por tenaz impulsión hacia cumbres de altruismo, y sacerdotisa augusta de la belleza trascendente, no por infantil deslumbramiento de una emotividad rudimentaria, sino por el desarrollo armonioso y completo de su cerebro, su corazón y sus sentidos<sup>282</sup>.

De esta manera, el manejo de las luces y las sombras en los retratos se convierte en parte del hacer, o el performance, que produce la ilusión de una identidad interna de género. Como se puede observar en los ejemplos descritos la técnica del *Rembrandt* o el *soft focus* se convierten en acciones técnicas que producen un efecto de “mujer” al dotar las representaciones y las mujeres en ellas de cualidades femeninas según los cánones de la época<sup>283</sup>.

En el caso de los hermanos Obando sus técnicas y fotografías tendían más hacia la búsqueda del realismo, ello evidenciado principalmente en su marcado interés por retratar sucesos públicos y masivos. Por ello sus retratos de estudio, producidos por Jorge Obando a principios de su carrera como fotógrafo y por Félix Obando de manera paralela que la fotografía de eventos públicos, aunque compartían características en términos técnicos con los retratos de Fotografía Rodríguez, se distanciaban del pictorialismo y se decantaban por el realismo. Sin embargo, el análisis de los retratos de estudio demuestra que su realismo no impedía que las fotografías se cargarán de signos que representaban estatus, elegancia o feminidad o que usaran en la composición de la fotografía iluminación a la *Rembrandt* y claroscuros, al igual que en el estudio de los hermanos Rodríguez y especialmente para retratar mujer de la elite medellinense<sup>284</sup>.

Se tienen entonces dos fotografías para analizar en este sentido, la fotografía de Rosita Marquez Madriñan, elegida reina de los estudiantes de Medellín en 1925 (figura 28), y María Muñoz, casada con Eduardo Gutiérrez (figura 29). En ambos casos el manejo de las luces y sombras señala hacia la utilización de luz directa, que define claramente la anatomía de las retratadas, las texturas y pliegues de las telas y los objetos, así como muestra sombras suaves, que se distancian del marcado claroscuro presente en las primeras fotografías analizadas. Esto se hace posible con

---

<sup>282</sup> Lady Green, “La encuesta femenina”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°270 (agosto 18 de 1921): 84.

<sup>283</sup> Butler, *El género en disputa*, 84-85.

<sup>284</sup> Solano Roa, “Fotoramas”, 71-72.

mayor facilidad mediante la implementación de luz artificial en el estudio, lo cual permite también la inclusión de fuentes de luz secundarias<sup>285</sup>.

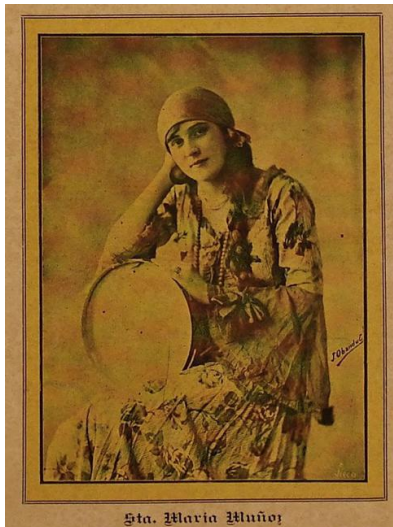
En el caso del retrato de Rosita Marquez Madriñan la luz proviene de un ángulo frontal lateral, y permite observar los detalles materiales como los pliegues, la textura del vestido, el telón de fondo o los motivos tallados en la silla de madera. Las sombras producidas son de tonos grises, como se puede evidenciar en el lado derecho tanto del rostro como del vestido, estas sombras logran la percepción de tridimensionalidad y hacen clara la posición de torsión del cuerpo. Es así como el manejo de las luces y las sombras en esta fotografía plasman la realidad material que la compone y evidencia la tridimensionalidad de la postura del sujeto en la composición (ver figura 28).



**Figura 28.** Señorita doña Rosita Marquez Madriñan (1925). **Fuente:** Fotografía Obando C., *Cromos: revista semanal ilustrada* XX, N°476 (octubre 3 de 1925): 278.

De forma similar, en el retrato de María Muñoz la luz ilumina a la mujer desde el costado superior izquierdo, esta dirección proyecta sombras al lado opuesto que dan tridimensionalidad y separan al sujeto del fondo plano, definiendo a la vez la anatomía del rostro y de las manos. La luz en esta fotografía también busca realzar las texturas de los accesorios que porta María, las diferentes telas que componen el traje y de su piel. La nitidez lograda en la definición anatómica y de las texturas garantizaba que la fotografía no perdiera detalle al ser reproducida, como portada de *Letras y Encajes*, mediante la técnica de fotograbado (ver figura 29).

<sup>285</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 110, 132.



**Figura 29.** *Sta. María Muñoz* (1928). **Fuente:** Jorge Obando, *Letras y Encajes*, Año II, N°24 (julio de 1928): portada.

El realce de los trajes y las posturas que se logró en los modelos de estas dos fotografías, a partir del manejo de la iluminación y la nitidez que esta aporta, es más que un recurso estético. Similar a como la técnica del *soft focus* se usaba con fines morales y de representación de cualidades y roles de género, el realce de trajes y posturas se convirtió en un elemento fundamental para la representación de identidades de clase, género y estatus social. Estos elementos, como parte de la puesta en escena cuidadosamente construida del retrato de estudio, permitían a los sujetos negociar su lugar en la jerarquía moderna<sup>286</sup>. Tanto la luz dirigida como el uso de reflectores para suavizar sombras se convierten en herramientas para recomponer la fisionomía femenina, logrando que esta responda con las exigencias del ornato social del momento específico y haciendo del cuerpo representado un cuerpo útil y correspondiente con los discursos de civilización y progreso<sup>287</sup>.

Es así como las diferentes técnicas y formas de manejo de la iluminación en las fotografías se convierten en aspectos importantes en la construcción de las representaciones visuales de la feminidad ideal, ya sea porque cumpla la función de centrar elementos que se cargan de significado y tienen el objetivo de representar identidades de clase y de género, o bien, por la intención de generar efectos visuales con fines morales y estéticos, que se relacionan a la representación de cualidades y roles de género específicos. Sin embargo, el manejo lumínico realizado por los

<sup>286</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 81.

<sup>287</sup> Foucault, *Vigilar y castigar*, 28.

fotógrafos se nutre de otros códigos técnicos que ahondan el papel de los retratos de estudio como representaciones visuales de la feminidad ideal.

### 3.1.2. La intervención técnica: tecnología del perfeccionamiento y la distinción.

Las intervenciones técnicas en la fotografía de principios del siglo XX fueron tanto correcciones estéticas como herramientas destinadas a “perfeccionar” la realidad, creando una imagen ideal de los sujetos, y a validar estatus sociales. Las principales intervenciones técnicas por describir en este apartado son el retoque de los negativos y el fotograbado, las cuales se seleccionan debido a que operan como códigos técnicos, que hacen de los retratos de estudio representaciones visuales de la feminidad idealizada.

El retoque de la piel fue una de las prácticas más recurrentes, especialmente en estudios de élite como el de los Hermanos Rodríguez en Medellín, y buscaba eliminar defectos como arrugas, pecas, poros abiertos, cicatrices, entre otras. Se realizaba mediante el uso de barnices (como el *mattolain*) y lápices especiales sobre el negativo, lo cual lograba la representación de elementos deseados como una textura de piel suave o un tono de piel pálido y uniforme<sup>288</sup>. Contaba de tal manera con los mismos fines que los productos cosméticos y las prácticas de higiene promovidas dentro de las revistas.

Fragmentos como “La importancia de la piel”, publicado en *Letras y Encajes*, revelan la centralidad de este órgano y su cuidado ante los defectos que le afligen, los cuales deben de ser evitados mediante productos cosméticos y prácticas de higiene y salud adecuadas<sup>289</sup>. Señala cuales son aquellos defectos y como su corrección es prioridad en tanto la piel es un elemento sumamente relevante para la belleza y seducción femenina:

La enfermedad que más aflige a la mujer. es la que le ataca a la epidermis. La piel es uno de los mayores elementos de belleza y seducción, pero es también de facilísima alteración. Hay varias enfermedades que perjudican la piel y que las marcan para toda la vida, a las cuales años atrás no se conocían remedios tan eficaces como en nuestros tiempos, en que gracias a Dios esas dolencias no dejan sus horribles huellas. Hay también enfermedades de menos importancia, pero que de ninguna manera debemos descuidar porque ellas son la destrucción de la belleza. Son manchas de la piel, espinillas, granos, etc.<sup>290</sup>.

En este sentido, el retoque de la piel en los negativos se convirtió en una intervención técnica esencial para el perfeccionamiento de la realidad y la representación visual de

---

<sup>288</sup> Solano Roa, “Introduction”, 32-33; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 122-124.

<sup>289</sup> “La importancia de la piel”, *Letras y Encajes*, Año I, N°9 (abril de 1927): XVI.

<sup>290</sup> “La importancia de la piel”, *Letras y Encajes*, Año I, N°9 (abril de 1927): XVI.

características físicas que contaban con gran valor estético en la identidad visual de la mujer moderna ideal. El retoque de la piel en las fotografías se suma entonces al gran grupo de nuevos actos performativos harían comprensible al sujeto femenino moderno, expresando en la representación visual los imaginarios y prácticas relacionados con la higiene, la belleza y la salud, y siendo muestra de la estilización repetida del cuerpo que produce el género<sup>291</sup>.

Si bien no se tuvo acceso a los negativos originales de cada una de las fotografías para confirmar si se realizaron retoques en la piel de las mujeres retratadas, debido a la popularidad y uso extendido de la técnica se asume su posible uso en los retratos de estudio analizados. Esta suposición se sustenta además en las cualidades que ostenta la piel de cada una de las mujeres, que se corresponden con aquello buscado por el retoque, es decir, que no se noten arrugas, pecas, poros abiertos, cicatrices, entre otras y que la piel se vea con una textura suave y un tono de piel uniforme. Se nota principalmente en retratos como el de María Olózaga (ver figura 25) o en de Alicia Jaramillo de Hernández (ver figura 30), los cuales cuentan con encuadres que permiten observar más detenidamente el rostro.



**Figura 30.** Sra. Doña Alicia Jaramillo de Hernández (1929): **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año III, N°35 (junio de 1929): portada.

Por otro lado, la intervención del negativo para la corrección de las sombras cumplía la función de perfeccionar la piel y eliminar arrugas producidas por sombras bruscas, pero también para eliminar sombras no deseadas en la composición lumínica del retrato en un momento

<sup>291</sup> Butler, *El género en disputa*, 98.

posterior<sup>292</sup>. Un posible uso de la corrección de sombras se supone en fotografías donde estas son pocas o muy suaves como en las fotografías de los hermanos Obando (ver figuras 28 y 29). Adicionalmente, se contempla el reencuadre (o recorte) como otra forma de retoque del negativo, en el cual se eliminaban elementos visibles en el negativo, como dispositivos de iluminación, anotaciones manuscritas del fotógrafo o soportes físicos<sup>293</sup>. El único ejemplo que se tiene de un reencuadre es en la reproducción de la fotografía de Carolina Fernández de Monteill para el “Álbum de ‘Cromos’”, ya que originalmente esta era una fotografía de cuerpo entero y se publica como una fotografía de encuadre americano (ver figura 26).

En segunda instancia, se encuentra otro tipo de intervención técnica por la cual pasan las fotografías seleccionadas, es el fotograbado. Esta técnica fue predominantemente durante gran parte del siglo XX para la ilustración periodística en Colombia, es decir, para la copia de imágenes en la prensa. El fotograbado define como la representación de un dibujo o fotografía a través de líneas, puntos o tildes negras trazadas sobre papel blanco, obteniendo sus mejores resultados al realizar copias directas de originales<sup>294</sup>.

La industria del fotograbado se consolidó en el transcurso de las dos primeras décadas del siglo XX, reemplazando al grabado en madera debido a su capacidad para reproducir imágenes con mayor rapidez y fidelidad técnica. Para 1919 se creó la empresa Vieco y Cía., por los hermanos Luis Eduardo y Roberto Vieco, la cual realizó casi todas las ilustraciones de libros y revistas antioqueñas en las décadas de 1920 y 1930, incluida *Letras y Encajes*<sup>295</sup>. Ello se evidencia en la firma encontrada en gran parte de las fotografías de la revista, de lo cual se muestran algunos ejemplos en las siguientes imágenes de la figura 31.



**Figura 31.** Firma de la empresa Vieco y Cía. (1927-1929). **Fuentes:** Foto Americana, *Letras y Encajes*, Año II, N°13 (agosto de 1927): portada; Jorge Obando, *Letras y Encajes*, Año II, N°24 (julio de 1928): portada; Jorge Obando, *Letras y Encajes*, Año III, N°30 (enero de 1929): portada.

<sup>292</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 121.

<sup>293</sup> Solano Roa, “Introduction”, 44.

<sup>294</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 137.

<sup>295</sup> Elkín Hernando Úsuga Guisao, “Panorama del grabado en Antioquia: antecedentes y desarrollo” (Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia, 2005): 24, 144-145, <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/11a7d8e8-eee7-49a5-a2d9-d7f0c74a4f88>.

Todas las fotografías aquí analizadas, al ser accedidas por su publicación en las revistas, son por lo tanto fotograbados, ya sean de Vieco y Cía. O del fotograbador de la revista *Cromos*, el maestro Núñez, de quien recibió clases de fotograbado Roberto Vieco, padre de los fundadores de la empresa antioqueña. Además, las fotografías provenientes de la revista *Letras y Encajes* son fotograbados a color, dichos fotograbados en específico se hacían máximo a dos tintas debido a la dificultad de lograr la tricromía (uso de tres colores) hasta entra la década de los 30<sup>296</sup>. Así lo explica Elkín Hernando Úsuga Guisao:

En algunas de las revistas que por estos años, década de los 20, se publicaban en Medellín, ilustraban a veces con fotograbados resueltos en colores diferentes al negro (azul, amarillo, rojo, verde, etc.) pero siempre a una sola tinta, o máximo dos, con una plancha grabada y otra con la que se aplicaban colores planos (opacos o transparentes) no en tricromía, es decir, no se hacía la mezcla de los colores primarios para lograr los secundarios y terciarios<sup>297</sup>.

Se puede observar el uso de este tipo de fotograbado en las portadas de ambas revistas, del grupo de las diez fotografías seleccionadas para un análisis profundo se encuentra en los retratos de Alicia Jaramillo de Hernández (figura 30), María Muñoz (figura 29) y Angela Restrepo Delgado (figura 32), todos de *Letras y Encajes*.

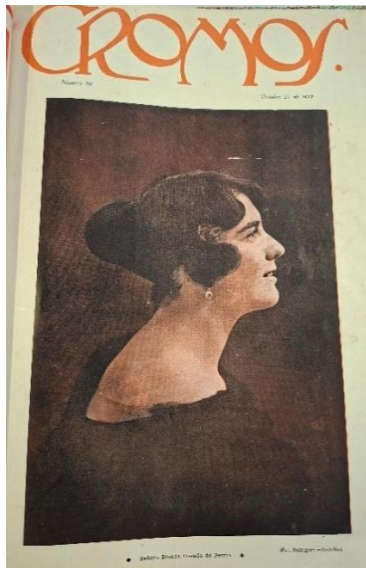


**Figura 32.** Señorita Angela Restrepo Delgado (1929). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año IV, N°40 (noviembre de 1929): portada.

<sup>296</sup> Úsuga Guisao, “Panorama del grabado en Antioquia”, 144-147.

<sup>297</sup> Úsuga Guisao, “Panorama del grabado en Antioquia”, 147.

En la revista *Cromos*, por el contrario, no se utiliza el fotograbado a color en los retratos específicamente seleccionados. Sin embargo, se puede observar en otros retratos igualmente reproducidos en las portadas de la revista (figura 33 y 34).



**Figura 33.** Señorita Blanca Posada de Berrio (1917). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°89 (octubre 27 de 1917): portada.



**Figura 34.** Señora Doña Leonor D'Alemán Vásquez de Restrepo Correa (1925). **Fuente:** *Cromos: revista semanal ilustrada* XX, N°462 (junio 27 de 1925): portada.

Más allá de un avance técnico para la reproducción de imágenes en medios impresos el fotograbado se convirtió en un código técnico de la distinción, en tanto fue una herramienta utilizada para materializar el prestigio y la relación con el proyecto moderno y de progreso

civilizador. El fotograbado se utilizó para equiparar las publicaciones periódicas nacionales y locales a las publicaciones periódicas extranjeras, de tal manera sirvió como otro medio mediante el cual se alineó el gusto de las elites con los adelantos artísticos de centros urbanos como París y Nueva York<sup>298</sup>.

Adicionalmente, el fotograbado sirvió para reproducir los retratos de personalidades notables de las ciudades principales. Incluso en la contraportada de la revista *Cromos* esto se hace explícito: “CROMOS publica la más completa galería de personajes nacionales de prestigio reconocido”<sup>299</sup>. De esta manera el corpus de fotografías publicado en las revistas se convirtió en galería del prestigio, donde se representaba la nación oficial a partir de la selección consciente de las personas y eventos dignos de ser mostrados y por tanto guardados para la posteridad<sup>300</sup>.

En consecuencia, la publicación de retratos de estudio femeninos en la portada y otras secciones de la revista, como por ejemplo “Bellezas nacionales” o “Álbum de ‘Cromos’”, sirvió como mecanismo de afirmación de clase, al acompañarse los retratos con el nombre completo de la mujer, con sus dos apellidos e incluso los apellidos de su esposo, como prueba de tradición familiar, linaje e importancia en el panorama nacional<sup>301</sup>. Como ejemplo tómese el caso de la publicación del retrato de María Olózaga, quien fue la primera encargada de la sección de modas de *Letras y Encajes* y se casó en 1916 con Gabriel Posada Villa químico, empresario y político colombiano fundador de “Posada & Tobón”, posterior Postobón<sup>302</sup>.

La nación oficial representada por medio de los retratos de estos sujetos estaba marcada por la adopción de una modernidad cosmopolita que los distinguía del pasado rural. Las fotografías presentan sujetos modernos y “civilizados”, con una estética y valores específicos que se establecen como modelos aspiracionales. A partir de la representación visual de los consignado en los discursos anteriormente analizados, como las cualidades físicas propias de la identidad visual y estética de la mujer moderna o los comportamientos y virtudes morales propios de la feminidad,

---

<sup>298</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 140-141.

<sup>299</sup> Miguel Santiago Valencia y Abelardo Arboleda, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°3 (enero 29 de 1916): contraportada.

<sup>300</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 128-132; Puello Sarabia, “Fotografía y exclusión social”, 18; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez”, 139-141.

<sup>301</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 128-132.

<sup>302</sup> Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 167.

los retratos femeninos publicados gracias a la técnica del fotograbado fueron representaciones del ideal femenino, las cuales pretendieron homogenizar los imaginarios sobre la feminidad<sup>303</sup>.

Allí se equiparaba la belleza de la mujer colombiana con el ideal de la mujer blanca europea o norteamericana y se resaltaban cualidades como dulzura, feminidad, docilidad, cosmopolitismo, elegancia, serenidad, entre otras<sup>304</sup>. Además, el establecimiento de los sujetos retratados como modelos aspiracionales se encuentra sustentado en la identidad de las mujeres de las cuales se seleccionaron fotografías, entre ellas se encuentran reinas de los estudiantes y de belleza como Rosita Marquez Madriñan y Aura Guterrez, actrices de la película “Bajo el cielo antioqueño” como Amalia Velez y Alicia Jaramillo de Hernández y escritoras y traductoras para *Letras y Encajes* como María Olózaga, Aura Gutiérrez y Amalia Velez<sup>305</sup>.

El retoque de los negativos y la técnica de fotograbado fueron procesos técnicos que materializaron el proceso civilizatorio. El retoque eliminó cualidades físicas consideradas vulgares y relacionadas con las clases populares y por lo tanto demuestra el desplazamiento del umbral de lo que es tolerable de ver en público. Además, en conjunto con el fotograbado y las condiciones de reproducción de las fotografías manifiesta la búsqueda de homogeneizar el ideal femenino bajo cualidades relacionadas con unas identidades de clase y raza específicas. En concordancia, reforzaron la lógica de imitación y diferenciación que se convirtió en el centro del proceso civilizatorio latinoamericano, con la copia de modelos extranjeros y el distanciamiento de las costumbres populares<sup>306</sup>.

El retoque de los negativos y el fotograbado fueron entonces elementos técnicos que, debido a su uso y función, se terminaron cargando de significado y se convirtieron en tecnologías al servicio del perfeccionamiento y la distinción. Por lo tanto, se conciben como códigos técnicos que revelan aspectos importantes de la construcción de las representaciones visuales analizadas y de su tarea como representaciones de la feminidad ideal. El estudio de estos elementos también remite a

---

<sup>303</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 140-142; Luz Mariela Gómez y María Clara Salive, “Maneras de verse, de estar y de socializar en la Bogotá de 1920 a 1960, a través del vestido”, *Nexus*, n.º 12 (2012): 191-192, <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/779>.; Puello Sarabia, “Fotografía y exclusión social”, 24.

<sup>304</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 133.

<sup>305</sup> Amalia V. de Mesa Nichols, “De actualidad”, *Letras y Encajes*, Año III, N°37 (agosto de 1929): 601-602; Arturo Acevedo Vallarino, dir., *Bajo el cielo antioqueño* (Medellín: Compañía Filmadora de Medellín, 1925), 124 min., créditos recuperados de: <https://patrimoniofilmico.org.co/wp-content/uploads/2017/07/bajo-cielo-ant.pdf>; Cruz Bermeo, *Medellín, medio siglo de moda*, 167-207.

<sup>306</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 104-105.

pensar en cómo se utilizan para ayudar a establecer códigos estéticos y corporales que definen a la feminidad ideal que se quiere representar y que se encuentran dentro de los retratos femeninos.

### **3.2. Elementos de la feminidad ideal: códigos estéticos y corporales dentro de los retratos femeninos.**

Existe un conjunto de elementos que pueden ser identificados con mayor facilidad dentro de la fotografía en el nivel pre-iconográfico o denotativo del análisis, entre estos se encuentran pose, expresión, traje, accesorios, telón de fondo y objetos presentes. Estos elementos transmiten un conjunto de significados que deben de ser analizados en el nivel iconográfico o connotativo, para así entender de qué manera se configuran como códigos visuales, en este caso como se convierten en códigos tanto estéticos como corporales, usados para comunicar diferentes mensajes. Se transmiten cualidades, valores, actitudes, condiciones socioculturales, preferencias estéticas y corporales, entre otros.

En adición, estos mensajes se expresan en medio de un contexto histórico y un conjunto de fenómenos y realidades externas al medio y a la imagen, que hacen de las fotografías representaciones de imaginarios y prácticas relacionadas con la feminidad, las cuales también intervienen, gracias a su difusión, en la construcción de dichos imaginarios y prácticas. Tener en cuenta estas consideraciones y realizar un análisis en dichos términos es hacer un estudio de las imágenes a nivel iconológico.

Roland Barthes identifica en su ensayo “El mensaje fotográfico” seis procedimientos técnicos y estéticos que permiten la transmisión de significados simbólicos en la fotografía, estos procedimientos son: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis. En el subtítulo anterior se abordaron tanto fotogenia como esteticismo, es decir, la imagen embellecida por técnicas de iluminación, retoque y reproducción y los procedimientos mediante los cuales la fotografía se significa como arte. En este subtítulo se abordan la pose, los objetos y la sintaxis como procedimientos de connotación, entendiendo de la mano de Barthes que los objetos colocados en la escena se eligen y remiten saberes compartidos, la pose es significativa de valores y la sintaxis permite que la composición se lea como discurso coherente debido a la relación de todos los elementos<sup>307</sup>.

---

<sup>307</sup> Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 16-21

Es entonces, que en este subtítulo se consideran aquellos elementos que remiten más directamente a la construcción de un imaginario sobre la feminidad ideal, al ser los elementos visibles mediante los cuales se performa la identidad de género femenina de la época. En este sentido se busca abordar aquellos denominados códigos estéticos y corporales, que incluyen aspectos como la construcción de escena que se realiza en el retrato, gracias al uso de diferentes objetos y fondos, el vestido, pose y expresión de las señoras y señoritas, los cuales transmiten cualidades y una identidad visual correspondientes a aquellos imaginarios y prácticas que van construyendo el ideal femenino en la ciudad de Medellín de 1916 a 1929.

### **3.2.1. Del *Attrezzo* y la centralidad del sujeto: la construcción de escena en el retrato.**

El conjunto de objetos que se utilizan para componer la escena del retrato de estudio es denominado técnicamente como *Attrezzo*, palabra italiana que significa conjunto de objetos de un escenario teatral. Este recurso se puede observar en las fotografías analizadas, ya sea mediante una composición de escena más elaborada que incluya objetos como flores, instrumentos, tapetes, mobiliario o balaustradas, ya sea mediante el uso común de telones de fondo. El *Attrezzo* en la construcción de escena del retrato tiene la función de configurar una representación específica de la persona fotografiada, de ese modo cada objeto incluido funciona como un signo que transmite un mensaje específico dentro la representación. Este era un recurso usado frecuentemente en el estudio Fotografía Rodríguez, lo cual se sustenta no solo desde análisis del material fotográfico sino también de documentación<sup>308</sup>.

Siguiendo la propuesta metodológica de Barthes, la fotografía de estudio puede ser analizada como un teatro donde los objetos, como decorado y fondo, son transmisores habituales de asociaciones de ideas o auténticos símbolos en sí mismos, cada objeto es un signo, completo y discontinuo, que remiten significados claros y conocidos<sup>309</sup>. De manera similar, para Panofsky los objetos funcionan como imágenes o alegorías, los cuales encarnan un modelo cultural y se convierten en muestra de la mentalidad o personalidad de un tiempo histórico o clase social<sup>310</sup>. En este sentido, fotógrafo y cliente negocian el equipamiento bajo el cual se respaldan nociones de

---

<sup>308</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 111-121.

<sup>309</sup> Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, 18-19.

<sup>310</sup> Panofsky, *El significado en las artes visuales*, 47-49.

dignidad, estatus y belleza en la composición del retrato, por lo cual Susan Sotang sostiene que el acto de fotografiar nunca es neutral y es acechado por los imperativos del gusto y la conciencia:

Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos<sup>311</sup>.

El objeto de uso más frecuente identificado dentro de las representaciones femeninas, tanto de las 10 seleccionadas como del corpus completo de retratos encontrados en las revistas, fueron las flores. Estas se pueden observar en las fotografías de Margarita Vélez Toro (figura 27), María Olózaga (figura 25) y Amalia Vélez (figura 35).



**Figura 35.** *Sta. Amalia Vélez (1928).* Fuente: Fotografía Rodríguez, *Letras y Encajes*, Año II, N°21 (abril de 1928): 345.

En el retrato de Margarita Vélez Toro las flores que se incluyen son margaritas (ver figura 36), lo cual se puede interpretar como un juego visual en relación con el nombre de la retratada, y simbolizan, debido a su color blanco, cualidades como la virtud, la frescura, juventud y soltería. Este último elemento es confirmado por el título que acompaña a su nombre en el pie de la fotografía. María Olozaga, por su lado, sostiene unas rosas blancas o de color claro (ver figura 37), las cuales también remiten a la juventud, frescura, virtud y pureza. Adicionalmente, el contacto con

<sup>311</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía* (México D.F.: Santillana, 2006): 19-20.

este signo señala la conexión entre mujer y naturaleza, que remite a atributos como belleza, sensibilidad y delicadeza<sup>312</sup>.

La aparición de flores en retrato de Amalia Vélez presenta una sutil diferencia frente a los ejemplos anteriores, ello ligado a que este retrato es un retrato de novia. Allí las flores vienen en formato de gran arreglo floral, ubicado en una cesta tejida con un gran moño blanco (ver figura 35), lo cual además de representar virtud, pureza, delicadeza, belleza y sensibilidad, permite representar abundancia y fertilidad. Esto va acorde al evento que iba llevarse a cabo, es decir el enlace matrimonial entre la señorita y Salvador Mesa Nichols<sup>313</sup>.



**Figura 36.** Detalle de las margaritas del retrato de Margarita Vélez Toro (1916). Fuente: Fotografía Rodríguez, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°39 (octubre 14 de 1916): 229.



**Figura 37.** Detalle de rosas del retrato de María Olozaga R. (1915). Fuente: Fotografía Rodríguez, “Bellezas Nacionales”, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°10 (marzo 18 de 1916): 147.

En términos generales, el uso de flores en el retrato femenino de estudio fue frecuente en tanto estas se comportan como signo que codifica la feminidad, simbolizando pureza, virtud, belleza, sensibilidad, delicadeza, entre otras. Lo expresado en su uso también contará con pequeñas variaciones dependiendo del estado civil de la mujer retratada, comunicando la juventud, frescura

<sup>312</sup> Solano Roa, “Introduction”, 33; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 184.

<sup>313</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 184.

e incluso soltería en el caso de los retratos de señoritas o abundancia y fertilidad en el caso de retratos de novias. Sin embargo, estas variaciones no modifican que las flores fueran el principal objeto utilizado para codificar roles y cualidades femeninos<sup>314</sup>.

Según la bibliografía, otros objetos también fueron utilizados para esta codificación de género en las fotografías, como espejos y tocadores los cuales construyen la feminidad desde su vinculación con la vanidad y el autocuidado<sup>315</sup>. A pesar de ello es dicente que no se hayan encontrado en el corpus de fotos ejemplos de ellos, no hay que olvidar el rechazo que se hacía de la vanidad desde ciertos sectores de la sociedad y la correspondiente preferencia por la belleza espiritual o natural<sup>316</sup>.

Los elementos relacionados a la belleza encontrada a partir de la vanidad y la coquetería fueron rechazados en múltiples ocasiones. En *Cromos*, G. Pérez Sarmiento escribió en 1923 acerca del abandono de la costumbre de usar mantilla y describió a la moda como uno de los medios de Satanás: “La moda, debéis saberlo, con sus constantes innovaciones, modernismos y extravagancias, muchas veces reñidas con el buen gusto, es uno de los medios más eficaces de que se vale Satanás, en nuestro siglo, para apartar a las mujeres del camino del recato, la modestia y la virtud.”<sup>317</sup>.

El elemento que acercaba a aquella belleza natural y espiritual femenina era en cambio las flores, por ello existen múltiples ejemplos de su aparición en los retratos de estudio femeninos, más allá de los ya descritos, como la fotografía de Josefina Muñoz Piedrahita, tomada por Benjamin de la Calle (figura 38), o la de Luz Villegas Q., de la que se desconoce su fotógrafo (figura 39). Esto demuestra el triunfo, o mayor aceptación, de una forma de representación de la feminidad en medio de la lucha representacional y, en consecuencia, el uso de flores como elemento predilecto para la creación de una composición de escena se convirtió en una forma de estilización repetida o acto performativo que ayudaba a configurar la sustancia del género femenino a partir de cualidades como la belleza, la sensibilidad, la delicadeza y la conexión con lo natural<sup>318</sup>.

---

<sup>314</sup> Solano Roa, “Introduction”, 33; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 184.

<sup>315</sup> Puello Sarabia, “Fotografía y exclusión social”, 23-26; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 115.

<sup>316</sup> Cubillos Vergara, “Vestirse bien no es suficiente atractivo”, 16-18.

<sup>317</sup> G. Pérez Sarmiento, “La muerte de la mantilla”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XV, N°348 (abril 7 de 1923): 183.

<sup>318</sup> Butler, *El género en disputa*, 84-85, 98.



**Figura 38.** Señorita Josefina Muñoz Piedrahita (1917). **Fuente:** Benjamin de la Calle, “Álbum de ‘Cromos’”, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°96 (diciembre 15 de 1917): 364.



**Figura 39.** Señorita doña Luz Villegas Q. (1921). **Fuente:** *Cromos: revista semanal ilustrada* XII, N°287 (diciembre 10 de 1921): 355.

Por otra parte, se identifica el uso de otros objetos dentro de las fotografías analizadas. Entre estas el retrato de María Ochoa Velilla tiene el *Attrezzo* más complejo utilizado entre todas las imaginas analizadas. En esta fotografía se puede observar una balaustrada de piedra, flores y hojas en la parte superior e inferior de la columna más gruesa de la balaustrada, ubicada a la izquierda, objetos en el suelo, se suponen piedras, unos binoculares de teatro en la mano izquierda de María, una flor a la derecha de su abrigo y un fondo que representa un ecosistema marino (ver figura 40).



**Figura 40.** Señorita María Ochoa Velilla (1916). **Fuente:** Fotografía Rodríguez, *Cromos: revista semanal ilustrada* I, N°2 (enero 22 de 1916): 19.

En esta elaborada composición cada elemento transmite un mensaje específico, es así como la balaustrada de piedra es un vínculo con la arquitectura europea, y por lo tanto símbolo de orden y civilización; los binoculares son símbolo de ocio y un código que remite a la observación, lo cual presenta a la mujer como parte de la alta sociedad; las flores en la balaustrada y en el abrigo son el elemento natural que suaviza la rigidez de la estructura de piedra, otorgando además frescura y vinculan la feminidad; el telón de fondo que muestra un ambiente marino es signo de conexión con el exterior y cosmopolitismo, es un ambiente distanciado del entorno montañoso de la ciudad de Medellín; por último, las piedras son utilizadas para dar continuidad al espacio y a la composición (ver figura 40)<sup>319</sup>.

En general, aquí el *attrezzo* buscaba proyectar una imagen de refinamiento y cosmopolitismo alineada con las pretensiones de la época. La composición vincula al sujeto a un espacio alejado a la realidad local y la relaciona con un contexto europeo, a su vez presenta símbolos de estatus y civilización, relacionándola con la posibilidad de participar de un ocio refinado y de buen gusto, como lo es el teatro. Y como detalle final, no deja de vincular a la mujer con un signo de feminidad al incluir las flores en la composición. Este retrato codifica

<sup>319</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 128-130.

paralelamente, y de forma más explícita, al sujeto en términos de género y de adscripción social y prestigio<sup>320</sup>.

La mujer cosmopolita que se representa en el retrato de María Ochoa Velilla, se representaba paralelamente en los discursos, ello claramente a partir de las pequeñas particularidades que la caracterizan con el paso del tiempo, a lo largo de la temporalidad. G. Pérez Sarmiento también describió la aparición de aquella mujer cosmopolita dentro de su artículo que critica el abandono de las costumbres vestimentarias: “Esta mujer, en tanto que se derriban caserones coloniales y patriarcales viviendas, en nombre de la civilización, se cosmopolitiza, trocándose en ese sér inquieto e intelectualmente curioso que es el habitante de las grandes ciudades.”<sup>321</sup>.

Otros retratos donde se hace uso de objetos son el de Rosita Marquez de Madriñan y María Muñoz. En el primero, Rosita está sentada en una silla de estilo historicista la cual cumple la función de trono simbólico, afirmando así su nombramiento como reina de los estudiantes de Medellín (ver figura 28). En el segundo, María apoya su mano izquierda y sujeta con su mano derecha una pandereta de gran tamaño, la cual sirve como marco interno que suaviza las líneas rectas de la pose, adicionalmente, este tipo de objetos circulares era un recurso estético frecuente en el Art Decó para incluir figuras geométricas puras dentro de la composición (ver figura 29)<sup>322</sup>.

Finalmente, cabe realzar un último aspecto relevante dentro de la construcción de escena de los retratos de estudio, es decir, analizar el uso y función del telón de fondo. Horacio M. Rodríguez en su libro *Lecciones de fotografía* consignaba lo siguiente:

El fondo de los retratos es de grande importancia: debe ser claro, casi blanco, para los retratos de busto que se han de viñetear (desvanecer); fondo oscuro con viene para vestidos blancos; oscuro a un lado y claro al otro forma un bellissimo contraste con la luz y la sombra del modelo, que acentúa el relieve del retrato<sup>323</sup>.

En el caso de las fotografías analizadas se encuentran dos tipos de telón de fondo, uno que representa ambientes de exterior, como en el caso María Ochoa Velilla (figura 40) y Carolina

---

<sup>320</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 128-130; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 112-113.

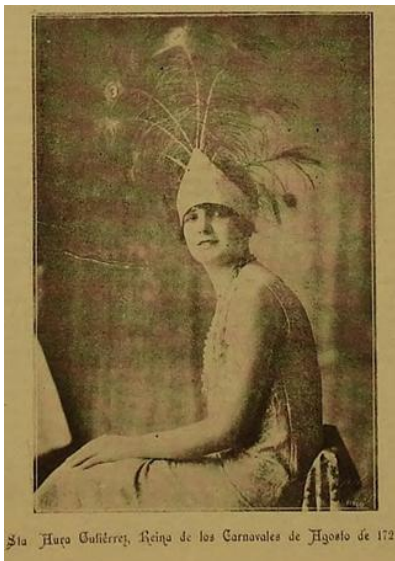
<sup>321</sup> G. Pérez Sarmiento, “La muerte de la mantilla”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XV, N°348 (abril 7 de 1923): 183.

<sup>322</sup> Gómez y Salive, “Maneras de verse, de estar y de socializar en la Bogotá de 1920 a 1960, a través del vestido”, 191; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 47.

<sup>323</sup> Rodríguez y Rodríguez, *Lecciones sobre fotografía*, 25.

Fernández de Monteill (Figura 26), y otro neutro, ya sea porque es de un color uniforme o porque presenta un efecto de difuminado, como en el caso del resto de retratos.

El primero, como se observó en el análisis del retrato de María Ochoa, vincula al sujeto con una exterioridad que se relaciona a la distinción, ya sea porque muestre espacios alejados de la ciudad y por lo tanto comunique cosmopolitismo (figura 40), o porque muestre espacios naturales controlados como jardines, en el caso de Carolina Fernández de Monteill, que se relacionen con el ocio y el orden (figura 26)<sup>324</sup>. El segundo tipo de telón de fondo, por otro lado, otorga centralidad al sujeto en cada uno de los casos, realzando las facciones y cualidades de las mujeres y haciendo de esta el icono absoluto y dándole mayor carga simbólica dentro de la composición. Obsérvese esto en ejemplos claros, como son el retrato de Angela Restrepo Delgado (figura 32), Alicia Jaramillo de Hernández (figura 30) y Aura Gutiérrez (figura 41)<sup>325</sup>.



**Figura 41.** Sta. Aura Gutiérrez, Reina de los carnavales de agosto de 1927 (1927). **Fuente:** *Letras y Encajes*, Año II, N°13 (agosto de 1927): 200.

La centralidad del sujeto, que hace de la mujer icono absoluto y le otorga mayor carga simbólica dentro de la composición, lleva a preguntarse por como códigos visuales inscritos en la corporalidad de este cobran sentido<sup>326</sup>. Es entonces que nace la pregunta por la carga simbólica de la pose, la expresión y el vestido en los retratos de estudio femenino, así como que revelan estos elementos acerca de la construcción de imaginarios sobre la feminidad. Abordar el vestido y lo

<sup>324</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 128-130.

<sup>325</sup> Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 120-121.

<sup>326</sup> Puello Sarabia, “Fotografía y exclusión social”, 20.

corporal permite vincular más directamente representaciones visuales y representaciones discursivas, en tanto estos temas que se abordan frecuentemente dentro de los discursos analizados.

### **3.2.2. La transición en la identidad visual de la mujer moderna: vestido, pose y expresión como signos.**

Hans Belting establece que el estudio de la imagen no puede limitarse al artefacto, sino que se sitúa en la intersección de tres elementos inseparables: el medio (soporte), la imagen y el cuerpo. Es en este sentido que la imagen, como resultado de una simbolización personal y colectiva, se hace visible gracias a su soporte físico y técnico, se circunscribe en el cuerpo y transforma la percepción corporal a través del acto de observación<sup>327</sup>. Estos planteamientos son relevantes para el desarrollo de este apartado en tanto se continúa con el análisis de aquella simbolización personal y colectiva de la que es resultado la imagen, pero también se consideran los códigos principalmente relacionados con el cuerpo y que, por lo tanto, tienen incidencia dentro de la percepción corporal relacionada con la feminidad ideal en Medellín a lo largo del periodo que va de 1916 a 1929.

La relación entre medio, imagen y cuerpo que plantea Belting para el análisis de la imagen es palpable en códigos técnicos desarrollados en el apartado anterior, específicamente en el retoque del negativo para perfeccionar la piel y en el uso de la iluminación para dar centralidad al rostro del sujeto fotografiado. Por otro lado, tener en cuenta elementos visuales como el vestido, pose y expresión de la persona retratada nutre el vínculo entre las categorías de imagen y cuerpo, en tanto permiten observar el paso del tiempo y el respectivo cambio en la percepción corporal.

Vestido, pose y expresión son elementos centrales en el performance de género y la estilización repetida del cuerpo que es observable en los retratos de estudio femeninos convirtiéndose en elementos a través de los cuales el sujeto femenino moderno se hace comprensible socialmente con el transcurso del tiempo. Adicionalmente, son en estrategias de supervivencia cultural que humanizan al sujeto dentro del marco binario de género que presenta la matriz heterosexual obligatoria<sup>328</sup>. Por otro lado, cada uno de estos elementos se transforman en signos que denotan categoría, edad y pertenencia, haciendo así de corporalidad un vehículo de lazos sociales<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup> Belting, *Antropología de la imagen*, 13-18.

<sup>328</sup> Butler, *El género en disputa*, 98.

<sup>329</sup> Corbin et al., eds., *Historia del cuerpo. (II)*, vol. 2, 16.

Es así como las fotografías a partir de estos tres componentes se convierten en representaciones de la transición que se da en la identidad visual de la mujer moderna. Existen dos momentos identificados dentro de las fotografías disponibles, el primero que va de 1916 a 1922 aproximadamente, en el cual vestimenta, poses y expresiones tienden a ser similares entre sí, y el segundo, identificado a partir del cambio significativo en estos, que va alrededor de 1924 a 1929. A lo largo del desarrollo de estos dos momentos no solo varían aquellos elementos visibles, sino que también varía conjuntamente el mensaje que se transmite a partir de ellos.

Alison Lurie plantea que la moda y la vestimenta funcionan como un discurso visual que comunica múltiples aspectos entre los que se incluyen identidad, estatus, edad, género, ideología y contexto histórico<sup>330</sup>. Es por ello por lo que en las fotografías se presenta como un aparato semiótico que denota y connota la posición de los sujetos en la jerarquía social, así como la pertenencia a uno de los dos momentos identificados y las percepciones corporales relacionadas con estos<sup>331</sup>. En términos generales, la vestimenta en las fotografías muestra, más allá de la diferencia entre un espacio temporal y otro, unos elementos que son comunes a lo largo del periodo que va de 1916 a 1929. Uno de estos es la correspondencia con modelos extranjeros, o características de ellos, lo cual se evidencia a partir de un paralelo que es posible trazar entre las fotografías de moda encontradas en la sección de “Elegancias” de la revista *Cromos* y algunas de las fotografías analizadas.

En el caso del retrato de Margarita Veléz Toro, se encuentra similitudes entre su vestido (ver figura 27) y la “bata color rosa” de la casa Goraertz de París, de la cual se reproduce su fotografía en octubre de 1916 (ver figura 42). En adición, se encuentra publicada en noviembre de 1917 una fotografía que presenta un mantelete y mango de sibelina, creaciones de la casa Maillen de París (ver figura 43), en la cual se ve reflejada una similitud con el traje y accesorios que porta María Ochoa Velilla (ver figura 40). Si bien se encuentran pequeñas diferencias en los materiales y algunos aspectos de las siluetas, existe una gran similitud entre los trajes y accesorios utilizados por estas dos mujeres en sus respectivos retratos y los que usan las maniquís en las fotografías del estudio Manuel en *Cromos*.

El vestido que se encuentra similar al utilizado por Margarita Vélez es descrito por Francette, la bata es un tipo de traje de gran sencillez que fue popularizado para el uso en el hogar

---

<sup>330</sup> Lurie, *El lenguaje de la moda*, 21.

<sup>331</sup> Raúl Domínguez Rendón, *Vestidos, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930* (Medellín: Editorial ITM, 2004): 95-101.

y se usaba principalmente en colores claros, decorándose con cintas y encajes. La autora describe este estilo como aquel que combina coquetería y elegancia con sencillez, delicadeza y frescura<sup>332</sup>. La bata rosa de la fotografía (figura 42) es “[...] de crespón de China color rosa, con pequeños volantes rodeados de cintas cometa del mismo color. Un capuchón cae sobre la espalda retenido por pequeños grupos de flores bordadas de seda roja y rosa vivo o follaje verde, lo cual produce un conjunto algo frágil, pero arrebatador.”<sup>333</sup>.



**Figura 42.** Bata color rosa. Creación de la casa Goraertz, de París (1916). **Fuente:** Fotografía Manuel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°40 (octubre 21 de 1916): 256.

La descripción de este vestido realizada por la autora de “Elegancias” reafirma algunas cualidades que se buscaban realzar a partir del manejo de la iluminación y de la inclusión de las flores en la composición del retrato de Margarita Vélez. Es así como el vestido hace parte de un conjunto que busca representar suavidad, sencillez, frescura y delicadeza. Además, este vestido remite a un ambiente íntimo en su uso, por lo cual esto acompaña el mensaje que busca transmitir la pose y la expresión de la retratada. La mujer se encuentra sentada, con la cabeza gacha apoyada en su mano izquierda, observando las flores y tocándolas delicadamente con su mano derecha y sonríe, por lo cual comunica modestia, intimidad, delicadeza y, en su relación con las flores, belleza y feminidad<sup>334</sup>.

<sup>332</sup> Francette, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°40 (octubre 21 de 1916): 256.

<sup>333</sup> Francette, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* II, N°40 (octubre 21 de 1916): 256.

<sup>334</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 145; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 124.

Por otro lado, Jacqueline escasamente describe el modelo con piel de sibelina que se muestra en la figura 43, esto es debido a que es el ejemplo de buen gusto que se compara a los otros modelos mostrados en este número, que consideran de escasa belleza al ser productos de la necesidad que generó la carestía de la lana<sup>335</sup>. En este caso que el traje comparable al de María Ochoa de Velilla sea de origen francés, un ejemplo buen gusto y elegancia, y haga uso de pieles relacionadas con el lujo, reafirma la idea de refinamiento y cosmopolitismo, ayudando así a la composición de la imagen que se hace por medio del *Attrezzo*.



**Figura 43.** Mantelete y mango de sibelina. De la casa Maillen, de París (1917). **Fuente:** Fotografía Manuel, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°92 (noviembre 17 de 1917): 304.

Estos dos ejemplos, pertenecen a aquel primer periodo temporal identificado, en este los trajes realzan valores como la elegancia, la fragilidad y el buen gusto, siendo a la vez muestra de ese momento de transición en el que se empieza a acortar las faldas, a optar por siluetas sueltas que realcen flexibilidad y a abogar por la búsqueda de coquetería. En este primer momento las poses y las expresiones representan elementos como la distinción y el refinamiento, como en el caso de María Ochoa Velilla (figura 40) y Carolina Fernández de Monteill (figura 26), a partir de la verticalidad del sujeto de pie y la seriedad, o modestia, sencillez, intimidad, sensibilidad,

<sup>335</sup> Jacqueline, “Elegancias”, *Cromos: revista semanal ilustrada* IV, N°92 (noviembre 17 de 1917): 304.

introspección y docilidad, como en caso de Margarita Vélez Toro (figura 27) y María Olózaga Restrepo (figura 25), gracias a la mirada gacha y la sonrisa tímida<sup>336</sup>.

Por otra parte, es más difícil establecer una similitud tan precisa en el caso de los vestidos presentes en las fotografías del segundo espacio temporal y los modelos de la sección “Elegancias”. Sin embargo, se encuentran puntos en común ya sea a partir de las siluetas, los estampados o los accesorios. Por ejemplo, en la fotografía que se presenta un sombrero de la Casa Jane Blanchot en 1924 se puede observar parte del vestido de la maniquí, el cual tiene un estampado de motivos geométricos (ver figura 44) similar al estampado geométrico del vestido de Rosita Marquez Madriñan fotografía en 1925 (figura 28).



**Figura 44.** Sombrero de la Casa Jane Blanchot, de París (1924). **Fuente:** “Elegancias de París. Elegancias de Nueva York”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVII, N°402 (abril 26 de 1924): 292.

En cuanto a las siluetas, se encuentran muchos ejemplos de vestidos con siluetas semejantes a las de los trajes utilizados por Angela Restrepo Delgado, Aura Gutiérrez y María Muñoz. Se rescata el modelo presentado en el número 414 de *Cromos*, este modelo presenta una falda y un estampado floral en la parte superior (ver figura 45) similares a los presentes en el traje de María Muñoz (figura 29). Adicionalmente la silueta general del traje de dos piezas y la forma del sombrero se asemejan a los utilizados por Angela Restrepo Delgado en tonos oscuros (figura 32).

<sup>336</sup> Solano Roa, “Introduction”, 16; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 184.



**Figura 45.** Últimos modelos de sombreros y trajes para señora, de los más notables modistos parisenses y neoyorkinos (1924). **Fuente:** “Elegancias de París. Elegancias de Nueva York”, *Cromos: revista semanal ilustrada* XVIII, N°414 (julio 19 de 1924): 64.

Además, el uso de accesorios es correspondiente con las tendencias parisinas narradas por las autoras de *Letras y Encajes* en varios momentos<sup>337</sup>, de ello se puede tomar de muestra como los sombreros utilizados por las damas en las fotografías y como cada uno de estos estilos es mencionado en “La tirana del siglo XX” de junio de 1927:

Respecto a la forma, nunca se había visto tanta variedad; las hay para todos los gustos y para todas las caras. Tenemos la boina graciosa y tentadora. los turbantes aparentadores y elegantes, para las caras grandes y de facciones regulares: la "cloche" o sombrero de ala bajada que a todas sienta bien se esté o nó en "beauté". como dicen las francesas y por último las capelinas. de doce a quince centímetros que se usan exclusivamente para la tarde para recepciones y para matrimonios<sup>338</sup>.

En este segundo momento temporal, el vestido se convierte en un signo de modernidad y de la moda urbana, ya que las tendencias de los años 20's que estas mujeres adaptan revelan el auge del dinamismo, la actividad física, la participación en la esfera pública y una percepción sobre la corporalidad femenina, acorde a las condiciones de vida moderna, que pone en el centro la delgadez, flexibilidad y juventud como signos de bienestar y salud<sup>339</sup>, elementos que son propios de la adaptación del proyecto moderno en las ciudades principales.

Esto se ve reforzado por las poses y las expresiones que adoptan las señoras y señoritas al ser fotografiadas. A través de poses que generaban líneas rectas y diagonales bien demarcadas,

<sup>337</sup> Colette, “La tirana del siglo XX: Ultimos ecos de Paris”, *Letras y Encajes*, Año I, N°4 (noviembre de 1926): 58.

<sup>338</sup> Luisa Ángel de Henao Mejía y Clara Moreno, “La tirana del siglo XX”, *Letras y Encajes*, Año I, N°11 (junio de 1927): 179.

<sup>339</sup> Cobo Mejía y Acuña Rodríguez, “Belleza, moda y elegancia en Colombia”, 110-111.

como las visibles en la posición que adopta Rosita Marquez Madriñan en su asiento (figura 28), en la forma de acomodar los brazos de María Muñoz (figura 29) o en la rectitud adoptada por Amalia Vélez y Angela Restrepo Delgado al posar de pie (figuras 32 y 35), en la composición se sugería dinamismo, consciencia del rol público, seguridad, autonomía, juventud y modernidad<sup>340</sup>.

La expresión frecuentemente incluye la mirada directa a la cámara y representaba a la mujer moderna, autónoma y seductora, a menudo vinculada al sistema de estrellas de cine<sup>341</sup>. Incluso en el caso de Alicia Jaramillo de Hernández (ver figura 30) que no mira a la cámara se denota una diferencia frente a las fotografías del primer momento, donde la mirada gacha codificaba sumisión, abnegación, obediencia y modestia<sup>342</sup>, pues su retrato adquiere un matiz cinematográfico en el que la expresión es comparable con la mirada de la estrella de cine silente que se muestra expresiva, melancólica e inalcanzable<sup>343</sup>.

El proceso de transición en la identidad visual de la mujer moderna que se observa a través del análisis de elementos como el vestido, la pose y la expresión en las representaciones visuales también habla de la construcción del “cuerpo civil”. Esta construcción está destinada a adaptar el cuerpo individual a las lógicas de la urbe moderna, por lo cual lo convierte en el escenario donde se materializa la modernidad cultural y política en la ciudad. Estas fotografías demuestran el éxito en este grupo de mujeres de elite de las pedagogías de normalización, que buscan adaptar la apariencia del cuerpo femenino a las exigencias del ornato de la ciudad<sup>344</sup>.

Por otra parte, un elemento común a ambos momentos temporales, que va más allá de la imitación de los modelos extranjeros, es como el porte de prendas que aparecen tanto en las fotografías extranjeras de la revista *Cromos* como en las narraciones de las secciones de moda de *Letras* y *Encajes*, hace del vestido un signo de distinción de clase, ya que demuestra el conocimiento de los estándares del buen gusto, la belleza y la elegancia provenientes del extranjero, y, en consecuencia, la posibilidad de copia de manera aceptable<sup>345</sup>.

---

<sup>340</sup> Giraldo Botero, “Estudios y análisis de los signos de feminidad presentados por las ilustraciones de la revista *Letras* y *Encajes*”, 9; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 202-220.

<sup>341</sup> Gisela Paola Kaczan, “Estampas del deseo y del desear: imágenes de moda en Argentina en las primeras décadas de 1900”, *cadernos pagu*, n.º 41 (2013): 143, <https://doi.org/10.1590/S0104-83332013000200011>; Reyes Sarmiento, “Imágenes de mujer”, 92.

<sup>342</sup> Solano Roa, “Introduction”, 16; Tabares Arboleda, “Los hermanos Rodríguez Márquez.”, 184.

<sup>343</sup> Cruz, “Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino”, 196; Kaczan, “Estampas del deseo y del desear”, 147.

<sup>344</sup> Espinal, “Una Historia del Cuerpo en la ciudad de Medellín”, 126.

<sup>345</sup> Domínguez Rendón, *Vestidos, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*, 103.

No es solo la posibilidad de copia lo que demuestran las fotografías y la vestimenta portada en ellas, pues no hay que olvidar la identidad de las mujeres fotografiadas. Algunas de ellas además de ser mujeres de elite se convirtieron en iconos del buen gusto, elegancia y belleza en el contexto local en su papel de actrices, reinas de belleza y, aún más importante, escritoras de la sección de modas o traductoras de la realidad extranjera y cronistas de las problemáticas femeninas de la ciudad en la revista *Letras y Encajes*, como en el caso de María Olózaga, Aura Gutiérrez y Amalia Veléz de Mesa Nichols.

Adicionalmente, los vestidos, poses y expresiones demarcaron la diferencia de edad y la posición social de las mujeres. Esto visible en cómo los vestidos de las señoritas, jóvenes y solteras, tenían siluetas y colores relacionados con modelos juveniles o como sus poses y expresiones transmitían pureza y frescura, para el primer momento, o dinamismo, para el segundo momento, cualidades relacionadas con la juventud<sup>346</sup>. En el caso de las señoras, mujeres casadas o a punto de casarse, en ambos momentos se puede identificar que utilizaban trajes y mostraban poses y expresiones que comunicaban mayor refinamiento, elegancia, orden, estabilidad y modestia<sup>347</sup>.

En términos generales, los códigos corporales y estéticos eran parte directa del performance de género que es posible reconocer en los retratos femeninos, mientras que los códigos técnicos se convirtieron en un quehacer que ayudo a representar distintos actos performativos que hicieron comprensible la sustancia de género en construcción. Por lo tanto, desde el lenguaje visual las fotografías demuestran la construcción y transformación de la identidad visual de la mujer moderna y acercan aquellos valores asociados con la feminidad, haciendo eco del proceso de construcción de un ideal femenino.

Este ideal se transmite y refuerza a través del valor aspiracional que se otorga a las mujeres retratadas y de la homogenización de los imaginarios de la feminidad que se hace en la selección de quienes se muestran en las páginas y portadas de cada una de las revistas. A su vez, cada uno de estos retratos interactúan con el contexto histórico y las representaciones discursivas acerca de la feminidad ideal, lo que los posiciona como una muestra visual de lo allí planteado, pero también como parte esencial en la construcción de imaginarios, prácticas y percepciones acerca de la feminidad y la corporalidad.

---

<sup>346</sup> Domínguez Rendón, *Vestidos, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*, 135-138.

<sup>347</sup> Tabares Arboleda, "Los hermanos Rodríguez Márquez.", 185-186.

#### 4. Conclusiones

El análisis destinado a revelar cómo se construye el ideal de mujer por medio de algunas representaciones visuales y discursivas difundidas entre 1916 y 1929 en Medellín, acerca a un periodo temporal marcado por cambios sociales, culturales, económicos y políticos en todas las escalas geográficas. De esta manera, los catorce años considerados en la temporalidad de esta investigación se configuraron como una etapa de transición en la realidad nacional y local, la cual fue marcada por la intención de transformar imaginarios y prácticas, pero también por la importancia otorgada a la permanencia de la religión católica, la moralidad y las buenas costumbres. En este sentido, los imaginarios y practicas relacionados con el género femenino no fueron ajenos a la ola de transformaciones, por lo cual, el acceso a las fuentes muestra la construcción de representaciones que pretendían mediar en la adaptación femenina a las nuevas condiciones sociales y culturales.

Es así como, las fuentes primarias estudiadas se posicionaron durante la época como medios fundamentales para la construcción, difusión y legitimación de imaginarios y prácticas, formando parte de una lucha representacional que se centraba en estrategias simbólicas para determinar posiciones y relaciones, construyendo a la par identidades. Es entonces, que tanto entre los artículos y fotografías de *Cromos* y *Letras y Encajes* como en las reglas de urbanidad del *Compendio* se encontraron representaciones producidas por múltiples actores sociales, con distintas intenciones comunicativas y que utilizaron diferentes herramientas narrativas y técnicas para el análisis, reflejo, construcción y enseñanza de prácticas e imaginarios mediante los discursos y los retratos.

Dentro de la lucha representacional que determino identidades de género, como se analizó principalmente, raza y clase se logran evidenciar puntos en común y conflicto que permitieron reconstruir de qué manera se estableció paulatinamente la identidad visual, social y cultural de la mujer moderna. Esta lucha se produjo principalmente entre las páginas de las revistas y secciones femeninas, las cuales diferenciaron por género los temas y, por lo tanto, los distintos discursos derivados del proyecto moderno. Los temas femeninos se limitaron a familia, salud, religión, cocina, moda, belleza y cultura (arte, literatura, historia) y a partir de estos ejes fue que se organizó la difusión de imaginarios y prácticas.

Entre 1916 y 1929, la intención de determinar un ideal femenino implicó simultáneamente la búsqueda de establecer la identidad de género moderna y la negociación del lugar de las costumbres y los valores tradicionales. Es entonces que, como se analizó sobre todo en el segundo

capítulo, a partir de los discursos se evidencia la inserción y aprendizaje de nuevas expectativas de género relacionadas con la modernidad y la reconfiguración de los roles sociales y las costumbres tradicionales para adaptarse a las condiciones de vida y exigencias del proyecto modernizador en la ciudad. Ello se hace claro igualmente en las representaciones visuales, descritas en el tercer capítulo, que evidencian una transición de los signos que denotan feminidad y del tipo de valores y cualidades asociados con esta.

El cuidado físico, la salud, la higiene y las prácticas de belleza, así como el valor que se dio a la autonomía y la participación en el espacio público son algunas de las expectativas modernas que se fueron integrando y aprendiendo a partir de los discursos, y que se vieron expresadas y difundidas gracias a unos signos corporales y estéticos, relacionados con modelos aspiracionales femeninos, en los retratos de estudio publicados dentro de las revistas. Por otra parte, la transformación de la educación para contar con capacidades, preocupaciones y conocimientos acordes a la vida moderna en el desempeño de los roles de madre y esposa, fue el principal medio para reconfigurar las costumbres tradicionales sin que se perdieran la moral, dignidad, sensibilidad, pureza y delicadeza considerados como valores propiamente femeninos tanto por los discursos como por las fotografías.

En las revistas, se identificó la participación de las mujeres de elite gracias al acceso al lenguaje, la ciencia y la cultura que posibilitó las transformaciones en las condiciones de vida. Por ende, se generó un excedente de significación que permitió a un grupo específico de mujeres agenciar su propia identidad en medio del establecimiento del ideal femenino. De ahí que existieran participaciones y respuestas estratégicas, con coartada moral y racional, para defender el avance de ciertas prácticas e imaginarios modernos, como la belleza y la moda, la higiene, la participación pública, política y laboral y la mejora en la educación femenina. El excedente de significación y la capacidad de agencia trasgredieron la normalidad de la jerarquía patriarcal y la matriz de heterosexualidad obligatoria, por lo que se buscó mantenerlas a partir de la redefinición de la sustancia de género establecida con anterioridad.

De ahí que cada una de las expectativas descritas a lo largo de la investigación, las cuales ayudaron a construir el ideal femenino, se convirtieran en parte de una compleja red de actos performativos que se estableció para las mujeres a principios del siglo XX en la ciudad de Medellín, con el objetivo de configurar la sustancia de género de la mujer moderna, es decir, de establecer un nuevo conjunto de actos y cualidades que pudieran ser considerados como naturalmente

femeninos. Así, el grupo de expectativas fue parte de lo que construyó social y culturalmente el género y lograron que la nueva identidad de mujer moderna fuera comprensible socialmente, aún tras los cambios que esta implicaba. Fue de esa manera que se mantuvo la normalidad de la jerarquía patriarcal, la matriz de heterosexualidad obligatoria y la subordinación femenina.

Por otra parte, el performance de género se nutrió del control corporal que hacía de la mujer un sujeto útil social, económica y políticamente. Con la modernidad, varios de los discursos usaron un lenguaje que los convirtió en dispositivos disciplinarios, como se analiza para el *Compendio* a lo largo de los primeros dos capítulos, que tenían la intención de moldear el cuerpo femenino para la “docilidad-utilidad” capitalista. Esto fue sumamente importante, pues la mujer era calificada como soporte del progreso nacional y, en consecuencia, el disciplinamiento del cuerpo individual femenino se hizo necesario para la creación de un cuerpo civil y la expansión de las “pedagogías de normalización” que adaptaron los cuerpos a la modernización.

Este panorama evidencia, a pesar de la capacidad de agencia, unas condiciones de violencia simbólica y unas relaciones de poder implícitas en el establecimiento de prácticas e imaginarios y en la construcción de representaciones. Esto se hacía tangible en aspectos, desarrollados a lo largo del segundo capítulo, como el uso de un lenguaje masculino en el *Compendio*, el cual ponía a las mujeres en el lugar de un otro, pretendiendo a pesar de esto que siguieran más estrictamente la norma; en el peligro que presento para varios de los autores de *Cromos* la masculinización de las mujeres por su acceso al espacio público y a ciertos derechos políticos; en que se les exigiera a las mujeres unas cualidades físicas y una presencia estética específica para merecer respeto y honra en la sociedad; o en la constante vigilancia moral de los comportamientos femeninos.

Además, existió en el centro del proceso de construcción, difusión y legitimación de imaginarios y prácticas la intención de homogeneizarlos en función de un único deber ser femenino. Gracias a esto, las representaciones analizadas se convirtieron en una herramienta de jerarquización social, pues aquellos aspectos posicionados como parte del ideal ayudaron a naturalizar la superioridad de las elites de la ciudad. Las características físicas y comportamentales preferidas y difundidas se correspondieron con modelos extranjeros, principalmente europeos, que fueron profundamente marcados por la jerarquía socio-racial heredada desde tiempos coloniales, por lo cual en su gran mayoría fueron racistas y excluyentes frente a las clases populares.

Como resultado, cada una de las publicaciones periódicas aquí analizadas se identificaron con un público lector específico, y se convirtieron en un medio para reforzar dichas jerarquías

sociales. Los contenidos desarrollados a lo largo de los tres capítulos, revelan como las revistas se posicionaron como mecanismos de distinción cultural y negociación simbólica para las elites, debido a la transmisión de prácticas culturales que las separaban de los sectores populares y de ciertos grupos raciales. Gracias al conocimiento y a la capacidad de transmisión y aprendizaje de las prácticas, imaginarios y representaciones relacionados con la modernización, la civilización y el progreso las elites locales se posicionaron a sí mismas con la clase social destinada a ser guía moral y racional en la transformación social y cultural de la ciudad.

Teniendo lo anterior como base fue que se realizó la labor de enseñanza, difusión y legitimación de los modelos de comportamiento y belleza femeninos. Por un lado, los modelos de comportamiento y costumbres fueron principalmente difundidos por medio del *Compendio* y múltiples secciones de las revistas, como las crónicas, las secciones de moda, las páginas publicitarias, entre otras. Por otro lado, los modelos estéticos se encontraron sobre todo diseminados entre las secciones de modas, las publicidades de productos cosméticos y de higiene o las secciones de crónica gráfica y fotografía.

En conjunto, estos modelos contaron con una representación visual en los retratos de estudio femeninos publicados en secciones y portadas de las revistas, tal y como se abordó a lo largo del tercer capítulo. La publicación en *Cromos* y *Letras y Encajes* de los retratos convirtió a las mujeres allí mostradas en muestra de la nación oficial, lo cual logro que estos retratos fueran una de las formas más efectivas de establecer modelos aspiracionales que homogeneizaron los imaginarios sobre la feminidad. Estos modelos aspiracionales buscaban presentar a la mujer colombiana ideal como aquella que se viera como la mujer blanca europea o norteamericana y contará con cualidades como dulzura, feminidad, docilidad, cosmopolitismo, elegancia, serenidad, entre otras.

Debido a ello, es posible afirmar que la construcción del ideal implicó una lógica de imitación y diferenciación. En primera instancia, la imitación quedó expresada en el afán por la copia de modelos extranjeros, ya fueran europeos o norteamericanos en términos de comportamiento, estética, discursos o costumbres. Esto se puede observar en la importancia que cobró la urbanidad como forma de inserción en el proceso civilizatorio, en la necesidad de adaptar las nociones de higiene y los discursos científicos provenientes de estas geografías o en la copia de discursos, tendencias y prácticas de belleza de urbes como París o Nueva York. En segunda instancia, la diferenciación se mostró en la separación de las elites con respecto a los sectores

populares y ciertos grupos raciales, producida por el mayor y más fácil el acceso a los imaginarios y prácticas que se querían imitar, y en la consecuente autoridad para participar en la enseñanza y negociación de estos.

En conclusión, el ideal femenino se basó en un conjunto de nuevas expectativas modernas y la reconfiguración de algunas de las expectativas tradiciones, las cuales tenían la intención de homogenizar las prácticas e imaginarios relacionados con la feminidad. Las expectativas se derivaron de la lógica imitación, de modelos extranjeros de civilización, y de diferenciación, de la elite local de otros grupos sociales y raciales. Las representaciones muestran que este conjunto de expectativas formó parte de la mayor cantidad de actos performativos, indispensables para que la identidad de mujer moderna fuera comprensible socialmente, y tuvo como objetivo en muchos casos el disciplinamiento del cuerpo individual femenino para producir un cuerpo civil moderno.

En el proceso de establecimiento del ideal, existió participación de múltiples actores, incluidas las mujeres, lo cual implicó una lucha representacional que resultó en representaciones que expresaban diferentes opiniones respecto a temas como la educación femenina, la moda, la inserción de las mujeres en espacios públicos, entre otros. En esta lucha, la participación femenina generó paradojas y la transgresión de la matriz heterosexual obligatoria y la jerarquía patriarcal, sin embargo, estas transgresiones fueron reabsorbidas por el sistema e incluidas como nuevos actos performativos, lo cual produjo una nueva sustancia de género, que ocultó la génesis política del ideal y mantuvo la subordinación femenina.

Las características descritas del complejo proceso de construcción y establecimiento de un ideal femenino fueron identificadas gracias a la indagación de fuentes visuales, en el primer y tercer capítulo, y discursivas, en el primer y segundo capítulo, tomando como base el análisis estructural del discurso y un análisis visual que tomó elementos de la semiótica estructuralista, la historia del arte tradicional y la antropología de la imagen. Estas metodologías permitieron que se integrara y aplicara al entendimiento del fenómeno el marco teórico construido a partir de corrientes como los estudios culturales, de género y de la moda, el cual desarrolló los conceptos de cuerpo, género, representación, proceso civilizatorio y moda a partir de los planteamientos de diversos autores vinculados a varias disciplinas como la historia, la antropología y la sociología. Sin embargo, quedan abiertas preguntas sobre las particularidades de este fenómeno en el caso de otros grupos femeninos, como clases populares y diferentes identidades raciales, que requieren el análisis de un grupo de fuentes históricas más diversas.

## Referencias

### Fuentes primarias

Carreño, Manuel Antonio. *Compendio del Manual de Urbanidad y buenas Maneras de Manuel Antonio Carreño arreglado por el mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos y adoptado en las escuelas públicas de Buenos Aires*. París: Garnier Hermanos, s.f. Fondo Haydée Eastman, Sala Antioquia, Biblioteca Pública Piloto, Medellín.

Colección Historias, mujeres y género, Biblioteca Digital Feminista Ofelia Uribe de Acosta BDF, Repositorio Institucional, Universidad Nacional de Colombia. Colección Patrimonio Documental, Biblioteca Carlos Gaviria Díaz, Universidad de Antioquia, Medellín. *Letras y Encajes* (1926-1929), números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 15, 16, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 40.

Sala de Patrimonio Documental, Centro Cultural Biblioteca LEV, Universidad EAFIT, Medellín. *Cromos: revista semanal ilustrada* (1916-1929), volúmenes I, II, III, IV, V, VII, VIII, X, XII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVIII.

### Bibliografía

Acevedo Vallarino, Arturo, Dir. *Bajo el cielo antioqueño*. Medellín: Compañía Filmadora de Medellín, 1925. 124 min. Créditos recuperados de: <https://patrimoniofilmico.org.co/wp-content/uploads/2017/07/bajo-cielo-ant.pdf>.

Afanador Contreras, María Isabel, y Juan Fernando Báez Monsalve. «Manuales de urbanidad en la Colombia del siglo XIX: Modernidad, pedagogía y cuerpo». *Historia y MEMORIA*, n.º 11 (2015): 57-82. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2027-51372015000200003&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2027-51372015000200003&lng=en&tlng=es) .

Alcibíades, Mirla. «Un manual de urbanidad para los hispanoamericanos». *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 31 (2012): 165-85. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/856> .

Báez Monsalve, Juan Fernando. «Educar para la civilización: Configuración de los géneros en los ‘manuales de urbanidad’ publicados en Colombia. Siglos XIX-XX». Conference paper presented in III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: “Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales”. *III Jornadas CINIG de Estudios de Género y Feminismos: “Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales”*, 2013. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3447/ev.3447.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3447/ev.3447.pdf).

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Barthes, Roland. *Sistema de la moda*. Traducido por Joan Vinyoli. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Botero Herrera, Fernando. «El espejismo de la modernidad en Medellín: 1890-1950». *Lecturas de Economía*, n.º 39 (1993): 11-57. <https://doi.org/10.17533/udea.le.n39a5076>.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Carbonó López, Laura. «El poder de la moda. Sastres en Medellín (1900-1930)». *Quirón. Revista de estudiantes de Historia*, n.º Especial (2017): 76-89. <http://revistafche.medellin.unal.edu.co/ojs/index.php/quiron/article/view/331>.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Cobo Mejía, Elisa Andrea, y Olga Yanet Acuña Rodríguez. «Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la revista Cromos, 1916-1929». *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n.º 70 (2019): 87-120. <https://doi.org/10.35830/treh.vi70.771>.
- Corbin, Alain, Georges Vigarello, y Jean-Jacques Courtine, eds. *Historia del cuerpo. (II) De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Vol. 2, traducido por Paloma Gómez, María José Hernández, y Alicia Martorell. Madrid: Taurus, 2005.
- Croci, Paula, y Alejandra Vitale, eds. *Los cuerpos dóciles: hacia un tratado sobre la moda*. 3º. Buenos Aires: La Marca Editora, 2011.
- Cruz Bermeo, William. *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019.
- Cruz, John J. «Discursos y tensiones sociales en Colombia sobre la moralidad, modernización y “deber ser” femenino en el cine silente y publicaciones periódicas durante el periodo de 1886-1930». PhD Thesis, The Ohio State University, 2018. <https://search.proquest.com/openview/86422b6a1e9129ae182f794716497d11/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>.

- Cruz-Bermeo, William. «*Elegancias and the Parisian Dream: Fashioning Latin American Elites in Early 20th Century Paris*». *Fashion Theory* 29, n.º 6 (2025): 781-812. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2025.2509389>.
- Cubillos Vergara, María Carolina. «Vestirse bien no es suficiente atractivo». *Revista Universidad EAFIT# DescubreyCrea* 43, n.º 145 (2007): 9-20. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/777>.
- Domínguez Rendón, Raúl. *Vestidos, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*. Medellín: Editorial ITM, 2004.
- Escobar Calle, Miguel. «Apuntes para una Cronología de la fotografía en Antioquia». *Archivos Fotográficos. Memoria Visual de Antioquia y el País*, 2009. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstreams/4bc17f1a-9d48-4f82-a8ae-c848ffa71a0a/download>.
- Escobar Vélez, Mariana. «La mujer colombiana entre la tradición y la modernidad (1914-1945): una mirada a la transformación de los roles femeninos a través de las hijas de María y las hijas de Eva.» Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2023. <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/11161>.
- Espinal Pérez, Cruz Elena. «Una Historia del Cuerpo en la ciudad de Medellín. 1950». *Co-herencia* 3, n.º 4 (2006): 115-35. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/co-herencia/article/view/566>.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989.
- García, Alejandro Néstor. «Distinción social y proceso civilizador en Norbert Elias». En *Distinción social y moda*, editado por Ana Marta González y Alejandro Néstor García. Pamplona: Eunsa, 2007.
- García Barrientos, Federico. *Lujo, confort y consumo. Medellín 1900-1930 (la Revolución Burguesa en Antioquia)*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2019. <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/4885>.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Giraldo Botero, Elizabeth. «Estudios y análisis de los signos de feminidad presentados por las ilustraciones de la revista Letras y Encajes». Trabajo de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2017. <https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/3775>.

- Gómez, Luz Mariela, y María Clara Salive. «Maneras de verse, de estar y de socializar en la Bogotá de 1920 a 1960, a través del vestido». *Nexus*, n.º 12 (2012). <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/779>.
- Guereña, Jean-Louis. «Urbanidad, higiene e higienismo». *Areas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, n.º 20 (2000): 61-72.
- Hoyos Madrid, Leifer. «El paso de un pueblo a una metrópoli: moda y modernidad en la Medellín de 1900 a 1930». *Revista Sigma*, n.º 18 (2019): 92-105.
- Irwin, Robert Mckee, y Mónica Szurmuk, eds. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México D.F.: Siglo XXI; Instituto Mora, 2009.
- Kaczan, Gisela Paola. «Estampas del deseo y del desear: imágenes de moda en Argentina en las primeras décadas de 1900». *cadernos pagu*, n.º 41 (2013): 121-57. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332013000200011>.
- Kawamura, Yuniya. *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford: Berg, 2005.
- Lander, María Fernanda. «El Manual de urbanidad y buenas maneras de Manuel Antonio Carreño: Reglas para la construcción del ciudadano ideal». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 6, n.º 1 (2002): 83-96. <https://dx.doi.org/10.1353/hcs.2011.0350>.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. Traducido por Joan Vinyoli. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- López Rico, Natalia. «Los orígenes de un best seller: publicación, circulación y recepción de la urbanidad de Carreño en América Latina». *Historia (Santiago)* 50, n.º 2 (2017): 641-62. <http://dx.doi.org/10.4067/s0717-71942017000200641>.
- Lurie, Alison. *El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Marín Colorado, Paula Andrea. «Diversificación del público lector en Bogotá (1910-1924). Un análisis de las revistas ilustradas El Gráfico y Cromos». *Historia y MEMORIA*, n.º 13 (2016): 185-214. <http://dx.doi.org/10.19053/20275137.5204>.

- Mejía Chaverra, Diana Carolina. «Entre el ángel del hogar y la matrona paisa: discursos de disciplinamiento y subjetivación femenina en la Medellín moderna». Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia, 2017.  
<https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/971cdedd-5db5-4b7f-8589-3f493ead42e4>.
- Muñoz Monsalve, Mónica Marcela. «El ciudadano en los manuales de historia, instrucción cívica y urbanidad, 1910-1948». *Historia y sociedad*, n.º 24 (2013): 215-40.  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/39775>.
- Ortega Olivares, Mario. «El método estructuralista de Lévi-Strauss. Y el mito de las Tlaciques chupamolleras». *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento* 1, n.º 1 (2013): 77-92. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457645123007>.
- Palacios, Marco, y Frank Safford. *Historia de Colombia. País fragmentado, sociedad dividida*. Bogotá: Universidad de los Andes. Facultad de Administración; Ediciones Uniandes, 2012.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Pedraza Gómez, Zandra. «La “educación de las mujeres”: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia». *Revista de estudios sociales*, n.º 41 (2011): 72-83.  
<http://journals.openedition.org/revestudsoc/677>.
- Pedraza Gómez, Zandra. «La educación del cuerpo y la vida.» En *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX*. Bogotá: Taurus, 2011.
- Puello Sarabia, Cielo Patricia. «Fotografía y exclusión social: Auto-representaciones de la élite cartagenera en el periodo 1900-19301». *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, n.º 7 (2008): 9-38.  
[https://revistas.uniatlantico.edu.co/index.php/cuadernos\\_literatura/article/view/475](https://revistas.uniatlantico.edu.co/index.php/cuadernos_literatura/article/view/475).
- Ramos-López, Ángela, y Maria Isabel Zapata-Villamil. «Mujeres modernas. El lucir y el comunicar en la Colombia del siglo XX». *Oralidad-es* 6 (2020): 1-18.  
<https://doi.org/10.53534/oralidad-es.v6a4>.
- Reina Rodríguez, Carlos Arturo. «Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX». *Ciudad Paz-ando* 7, n.º 2 (2014): 30-49.  
<https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2014.2.a02>.

- Restrepo Sanín, Juliana. «Mujeres, prensa escrita y representaciones sociales de género en Medellín entre 1926 y 1962». Tesis de Maestría, 2011. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/9694>.
- Reyes Sarmiento, Claudia Angélica. «Imágenes de mujer: Representaciones de lo femenino en la década de los treinta». *Nexus*, n.º 17 (2015): 80-93. <https://doi.org/10.25100/nc.v1i17.700>.
- Rodríguez, Horacio M., y Melitón Rodríguez. *Lecciones sobre fotografía y cuaderno de caja*. Medellín: Fondo editorial universidad EAFIT, 2011.
- Simmel, Georg. «Filosofía de la moda». En *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1934.
- Solano Roa, Juanita. «Fotoramas: Jorge Obando y la fotografía panorámica de los años treinta en Colombia». *Historia y Sociedad*, n.º 43 (2022): 69-91. <https://doi.org/10.15446/hys.n43.99707>.
- Solano Roa, Juanita. «Introduction». En *Negative Originals. Race and early photography in Colombia*. Durham: Duke University Press, 2025.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México D.F.: Santillana, 2006.
- Tabares Arboleda, Maribel. «Los hermanos Rodríguez Márquez. Grabados, pinceles, luces y sombras para crear una estética en el retrato fotográfico femenino de estudio. Medellín, 1890-1930.» Tesis de Maestría, Universidad EAFIT, 2020. <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/6e4dbe1f-e7fb-4ed7-a493-911e9aef2473/content>.
- Uribe Sarmiento, John Jairo, y Jeimy Johana Acosta Fandiño. «Entre ser y parecer: Estética, placer y capitalismo en los manuales de urbanidad». *Revista Educación física y deporte* 32, n.º 2 (2013): 1397-408. <https://doi.org/10.17533/udea.efyd.17890>.
- Urteaga Olano, Eguzki. «El pensamiento de Norbert Elias: proceso de civilización y configuración social». *Barataria: revista castellano-manchega de ciencias sociales*, n.º 16 (2013): 15-31. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i16.3>.
- Úsuga Guisao, Elkín Hernando. «Panorama del grabado en Antioquia: antecedentes y desarrollo». Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia, 2005. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/11a7d8e8-eee7-49a5-a2d9-d7f0c74a4f88>.

- Valencia Solarte, Daniel. «Usos, costumbres e imaginarios en la élite de Medellín: 1903-1930». Trabajo de grado, Universidad de Antioquia, 2019. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/5658920c-a863-41d8-8610-af5af570745c>.
- Victoriano, Felipe, y Claudia Darrigrandi. «Representación». En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, editado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin. México D.F.: Siglo XXI Editores; Instituto Mora, 2009.
- Vigarello, Georges. *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*. Traducido por Rosendo Ferrán. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Vigarello, Georges, Corbin Alain, y Jean-Jacques Courtine, eds. *Historia del cuerpo. (I) Del Renacimiento al Siglo de las Luces*. Vol. 1, traducido por Núria Petit y Mónica Rubio. Madrid: Taurus, 2005.
- Young, William Russell. «The soft-focus lens and Anglo-American pictorialism». PhD Thesis, University of St Andrews, 2008. <https://research-repository.st-andrews.ac.uk/handle/10023/505>.