



Moda y Cuerpo Femenino en la Bogotá de 1886 – 1930

La transformación del cuerpo a través del vestido de la mujer en la oligarquía bogotana.

Estudiante: Angela Ramos López.

Tutora: María Isabel Zapata Villamil.

Trabajo de Tesis para optar por el título de Maestría en Historia.

Pontificia Universidad Javeriana Bogotá

Agosto 1, 2019

Dedicatoria

Dedicado a mi ángel de la guarda, mi padrino, *Theodore Vera Silva* quien murió el 3 de octubre de 2017. Él me enseñó el valor de la dedicación, la humildad y el amor por el estudio.

Dedicado a la mejor madre que una hija pueda tener, su amor y entrega, *Elisa López Pulido*.

Dedicado a mi padre, *Efraín Ramos Orjuela*, quien me enseñó el esfuerzo y la inteligencia para saber hacer las cosas en la vida.

Dedicado a mi compañero de vida, *Fernando Plested Salazar*, con quien he compartido 18 años de mi existencia y que ha sido el mejor.

Dedicado a mi tutora de tesis, *María Isabel Zapata Villamil*, a quien admiro profundamente y que gracias a la Historia y a la Moda hemos encontrado un punto de encuentro maravilloso.

Dedicado *al programa de Maestría en Historia de la Pontificia Universidad Javeriana* que me dio la oportunidad de estar, de ser y de encontrar a través de la Historia un camino nuevo que seguir en mi vida profesional.

Dedicado *a mis estudiantes del Politécnico Grancolombiano, al programa de Diseño de Moda*, a mi querido jefe *Luis Enrique Taboada Rojas*, quienes me llenan de amor y me enseñan a través de sus vidas.

Dedicado *a mis amigos fraternos*, a los que se me han ido, a los que hicieron y hacen parte de mi vida porque uno nunca llega solo a la meta.

Y finalmente, dedicado *a todas las mujeres* que han hecho del vestido su armadura y su creación de realidad.

Nota para el Lector

El presente documento investigativo está acompañado de imágenes y/o videos, ya que este trabajo de tesis tiene como prioridad exhibir y mostrar, no solo de manera descriptiva a las fuentes, sino que gráficamente esta investigación sea visible. Es por esta razón que se utiliza la herramienta del código QR a través de canales multimedia, con el fin de que usted como lector pueda ver a través de su teléfono móvil y/o tableta, conectarse con el corpus que se cita en el transcurso de la lectura, por ende, la herramienta QR le brinda a usted información adicional de cada una de las fuentes, y, por consiguiente, podrá conectarse con el origen de estas.

De igual manera quiero aclarar que uno de los objetivos de esta tesis, como proyecto de investigación que aún se mantiene en curso, pueda obtener recursos económicos a futuro y que así, pueda llegar a complementar iniciativas museológicas a partir de la herramienta conocida como realidad aumentada¹, así llegar a convertirse en una alternativa para acercar al público hacia el conocimiento desde un enfoque educativo y cultural.

¹ La realidad aumentada combina el mundo real con el mundo virtual, mediante un proceso informático que enriquece la experiencia visual y mejora la calidad de la comunicación. El objetivo de esta herramienta es añadir información visual a la realidad y crear todo tipo de experiencias interactivas (catálogos de productos en 3D, probadores de ropa virtual, video juegos, etc.). <http://realidadaumentada.info/tecnologia/>

Índice

<i>Introducción</i>	5
<i>Capítulo 1. La creación de la mujer burguesa en Bogotá.</i>	28
1.1. La construcción de identidad en la ciudad y sus individuos.	28
1.1.1. La educación de la mujer a mediados del siglo XIX y el siglo XX.	34
1.1.2. Hacia la modernización.	47
<i>Capítulo 2. El cuerpo y el vestido a finales del siglo XIX comienzos del XX en la ciudad de Bogotá y sus influencias.</i>	58
2.1. Moda, vestido y cuerpo.	58
2.2. El nacimiento de la Alta Costura.	61
2.3. La moda femenina en la ciudad a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.	64
2.3.1. Influencia del Prerrafaelismo, Estilo neoimperio y Orientalismo en Bogotá.	78
2.3.2. Conceptos: Sistemas de producción <i>Ready-To-Wear</i> y <i>Prêt-à-Pôrtter</i>	85
2.3.3. Hacia un nuevo cuerpo-vestido, hacia una nueva silueta femenina.	89
<i>Capítulo 3. Construcción de género de la mujer burguesa a través de la moda en Bogotá.</i> ..	100
3.1. Mujer en construcción.	100
3.2. Moda y género.	103
<i>Conclusiones</i>	115
<i>Bibliografía</i>	119
<i>Fuentes secundarias</i>	119
<i>Fuentes primarias</i>	124
<i>Fuentes electrónicas</i>	125
<i>Anexos</i>	126

Introducción

El diseño de moda en Colombia ha tenido una sola mirada con respecto al vestido. Al diseñador lo preparan para crear y ver al vestido como un producto de mercado, el cual se enfoca en un segmento de consumo o en un perfil de cliente con el objetivo de ganar dinero y de crear un concepto de marca. En cambio, en otras áreas de conocimiento como la sociología, la antropología, la semiótica, la psicología y la historia, entre otras, han tenido la oportunidad de investigar y profundizar en el vestido de manera distinta. Estas disciplinas académicas han estudiado los diferentes aspectos del individuo, de la sociedad y de una periodicidad a través de la historia del traje y su relación con el cuerpo. Aunque estas mismas disciplinas, no han estudiado a profundidad el vestido como objeto que transforma el cuerpo. Al vestido lo han connotado como algo que cubre, abriga, protege, embellece, banaliza, domina y exhibe el cuerpo, pero no ha sido expuesto ni analizado a partir de la vinculación que el cuerpo tiene con este objeto y como estos dos, tanto el cuerpo como el vestido en unanimidad, pueden llegar a crear una identidad de género.

Ahora bien, esta investigación tiene como propósito analizar la relación que existe entre el cuerpo, el vestido, la cultura y el género a partir de la historia cultural, al tener en cuenta la construcción del universo femenino desde los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que conducen a que el cuerpo de la mujer tenga una transformación, al igual que el vestir diario, teniendo en cuenta lo que sucede en el extranjero y como ello influye en la mujer burguesa en Bogotá. Por consiguiente, se toma en consideración a la cultura visual para desarrollar el ejercicio hermenéutico para poder interpretar la transformación de dicho cuerpo y así, poner de manifiesto

la construcción del imaginario femenino a través de la imagen, la cual se interpela como el resultado de la simbolización personal o colectiva.²

Al poner esto en consideración, se puede mencionar que el fenómeno de la identidad y la representación cultural se puede relacionar con el vestir el cuerpo en el mundo occidental. El vestido se convierte en un elemento que jerarquiza, delimita y crea una diferenciación dentro de la sociedad a partir de la Edad Media, donde existía una necesidad del individuo por pertenecer a un estamento, el cual creaba una distinción muy aparte del colectivo. Esta distinción fue creada en el momento en que las Leyes Suntuarias fueron dictadas por Enrique III en 1587, en las cuales se señalaba a las personas que no fuesen nobles y a quienes se les prohibía el uso de determinadas prendas.³ A su vez, estas leyes restringían a las personas de abajo quienes no podían vestirse mejor que las personas de arriba.

A partir del período del Quattrocento⁴, el cuerpo se moldea a medida que las siluetas se ajustan y crean líneas que hacen que tanto el vestido como el cuerpo se transformen de la mano, como en una conjunción casi milimétricamente medida. El vestido adquiere la función de adorno y exhibición convirtiéndose así, en el elemento más importante del sistema llamado modas durante

² Hans Belting, *Antropología de la Imagen*, Katz Editores, Buenos Aires, Argentina, p.p.14: “La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen”.

³ Margarita Rivière, *La Moda, ¿comunicación o incomunicación?*, Editorial Gustavo Gilli, S.A, Barcelona, 1977, p.p. 19: “...etapa aristocrática, que abarcaría, a grandes rasgos, desde la aparición de la institucionalización del cambio periódico de vestimenta hasta el momento de la Revolución Industrial y el aposentamiento de la burguesía en los puestos de mando de la sociedad”. “La materialización del monopolio de la moda en manos de esta élite aristócrata se pone, sobre todo, de manifiesto a lo largo de la Edad Media. La materialización del monopolio aparece claramente en las numerosas Leyes Suntuarias dictadas por los poderosos desde los más oscuros tiempos medievales”.

⁴ Noemi Collado Becerra, *Historia de la Moda, Siglo XI y Siglo XXI*, Editorial Dykinson, Madrid, p.p. 45: “Quattrocento y/o Bajo Renacimiento Italiano: siglo XV (1400 – 1499) se asimila el concepto del lujo al vestir. Aparecen tejidos más ricos, texturas nuevas y coloridos. Esta etapa coincide con el descubrimiento de nuevos mundos y su posterior colonización”.

⁵ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona: Editorial Anagrama, S.A. 1990, p.p. 42- 52.

el período renacentista y se consolida a finales del siglo XIX con la Alta Costura que nace de la mano del diseñador inglés, Charles Frederick Worth⁶ en 1858 cuando por primera vez inaugura su casa de Modas en la Rue de la Paix en París, Francia donde en la actualidad se concentra la Cámara Sindical de la Costura Parisiense.

Ahora bien, tanto la moda como el vestido y el cuerpo cumplen con la función de un orden social que se conecta por medio de la imitación⁷, herencia psicológica que hace parte del individuo y de su proceso evolutivo, que genera una identidad cultural propia y/o social⁸, que muta al depender de un contexto histórico específico. Al tener en cuenta este marco conceptual, la conexión que tiene el vestido con el cuerpo, con la sociedad y con el género, es el resultado de una relación que nace a partir de la cultura, de los movimientos sociales y colectivos del momento, espacio y lugar.

Esa relación con el cuerpo femenino no debe ser considerada solamente como una relación de consumo, de exhibición y/o de provocación, si no que debe ser considerada como una relación que evoluciona y transforma una cultura que hace parte también de los cambios políticos, económicos y sociales, al ser esto el punto de partida donde nace la pregunta de investigación de esta tesis y que a su vez, parte también de una inquietud personal como mujer e individuo y es, ¿cómo se transforma el cuerpo a través del vestido de la mujer burguesa entre 1886 y 1930 en la ciudad de Bogotá?, a su vez, surgen otras preguntas como, ¿cuáles son los factores que determinan esa transformación del cuerpo femenino?, ¿es acaso el proceso de industrialización y las influencias extranjeras que hacen parte de ese cambio en el cuerpo de la mujer burguesa y en su construcción de género?. Estas inquietudes surgen, a partir de la configuración que comienza a

⁶ Mairi Mackenzie, *Ismos para entender la moda*, Lengua Castellana, Turner, Madrid, 2010, p.p. 44.

⁷ Georg Simmel, *Filosofía de la moda*, Casimiro Libros, Madrid, España, Segunda Edición, 2015, p.p. 33.

⁸ John Carl Flügel, *La psicología del vestido*, 1937, España: Editorial Melusina, 2015, p.p. 248.

existir durante el apogeo de la mentalidad burguesa de acuerdo con José Luis Romero, en su libro *Latinoamérica: ciudades y las ideas*, en el cual menciona que entre 1880 hasta 1930⁹, fue una época que tuvo una definida fisonomía porque las clases dominantes de las ciudades que impusieron sus puntos de vista sobre el desarrollo de regiones y países poseyeron una mentalidad muy organizada y recreada por ideas elaboradas de la burguesía europea y que luego se vincularon también con una forma de mentalidad a partir de un cuadro de normas y valores, los cuales se resumían en la interpretación del pasado; un proyecto para el futuro, la gran burguesía industrial que ofrecía el apogeo de la mentalidad triunfadora¹⁰ que se vinculaba con la filosofía del progreso, que impregnó las formas predominantes de la mentalidad de las nuevas burguesías quienes eran las hijas del progreso,¹¹ y que por ende, durante la segunda mitad del siglo XIX el progreso se había comprometido con las sociedades industrializadas por medio del desarrollo de la conquista de la naturaleza para ponerla al servicio del hombre, de la producción de bienes, riquezas y bienestar.¹²

Es por estas preguntas, que considero pertinente desarrollar a través de esta tesis el sustentar al vestido no solamente como un elemento de moda per se, si no que el vestido comparte un vínculo con el cuerpo que lo porta, que denota al vestido como una extensión del yo burgués y no solo como una atadura social. Es, también, hacer una reflexión acerca del vestido el cual no es un objeto ajeno a su portador, sino que hace parte de él mismo. Por lo tanto, sustentar que la relación del vestido y el cuerpo con la moda no debe ser vista y estudiada solamente desde un

⁹ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Editorial Siglo Veintiuno Editores S.A., Primera Edición, México, junio de 1976, p.p. 307.

¹⁰ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas...* p.p. 308.

¹¹ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas...* p.p. 309-310.

¹² José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas...* p.p. 310.

concepto dual¹³, enfocada en la producción y el consumo capitalista, por el contrario, que pueda ser estudiada a partir de la relación cuerpo-vestido-cultura-género. Tomar al vestido como la pintura que da color al lienzo, en este caso al cuerpo y como este cuerpo y el vestido cumplen con un imaginario cultural y colectivo femenino de aquella evolución que va de ser una mujer privada del siglo XIX a ser una mujer pública en el siglo XX, a partir de los contextos socioculturales de la creación de la identidad durante la Hegemonía Conservadora.

Con base en esta contextualización, podemos decir que el vestido es un mecanismo contestatario que no se permea como un objeto de consumo en sí, sino que a su vez permite ser un objeto que junto con el cuerpo femenino pueden cambiar la cultura y la sociedad en esta transición de lo decimonónico a lo moderno.

De igual modo, el cuerpo además de concebirse como un centro de poder de las nuevas burguesías (que constituirían la oligarquía¹⁴) y de la formación ciudadana también cumple con un proceso de transformación a través del vestido, debido a que la silueta femenina evoluciona a partir de los acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales que dan a la luz una nueva mujer dentro de la construcción de un nuevo imaginario moderno. Ese imaginario moderno se concibe por medio de la formación ciudadana que hace parte de la estructura que compone la creación de un Estado-Nación que nace como un acto imaginado, simbólico y trascendente como lo menciona Benedict Anderson¹⁵ en donde el ámbito de la nación es el lugar en el cual todos

¹³ Joanne, Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica, Introducción*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Edición Castellano, Madrid, España, 2002, p.p. 14: “El estudio de la moda abarca el concepto dual de la moda como fenómeno cultural y como un aspecto de la fabricación cuyo énfasis recae en la tecnología de la producción”.

¹⁴ De acuerdo con Romero, «la mentalidad burguesa fue una ideología del éxito económico y del ascenso social, la cual dio origen a una aristocracia que a partir de esa ideología manifestaron una vocación oligárquica por medio la monopolización del poder político y el poder social, ejercido de manera difusa el segundo gracias a la fuerza que les daba dinero, y de manera concreta el primero mediante la ocupación de puestos clave o la participación en los consejos áulicos del poder». *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas...* p.p. 313.

¹⁵ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-968-16-3867-2

podemos sentirnos iguales únicamente, pero en donde también como individuos podremos tener algunas fronteras culturales que en este caso, estas fronteras culturales, estarán enmarcadas en la construcción de la identidad femenina que parte al analizar el cuerpo y el vestido como un solo, ya que estos dos objetos hacen parte del estudio de la representación e imagen social donde se construye la cultura de una sociedad con una perspectiva nacional, pero que a su vez, puede llegar a crear una construcción de identidad individual del humano per se que quizás no sea de manera homogénea, sino que por el contrario, también pueda ser esa identidad individual una creación heterogénea.

En este orden de ideas, el objetivo principal de esta investigación es analizar desde la historia cultural, la transformación del cuerpo de la mujer en la oligarquía bogotana a través del vestido entre 1886 y 1930, con el fin de explicar la relación que existe entre el vestido y el cuerpo femenino a partir de la cultura visual y la representación de la imagen con base en el concepto del sistema moda. Esto con el fin de analizar la relación que existe entre la identidad y la construcción de género desde los contextos socioculturales que influyeron en dicho universo femenino en la Bogotá de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX, así poder determinar los factores socioculturales y políticos que condujeron a dicha transformación que se genera y recopilar la información visual para interpretar la relación cuerpo-vestido-cultura-género.

La razón de ser de estos objetivos tiene que ver con el balance historiográfico que se elaboró al analizar los estudios que se han desarrollado a partir del cuerpo y el vestido, dichos estudios han dejado ver que los temas de la moda y el diseño están enfocados desde una estructura de consumo capitalista, de prácticas de vestir y de adorno, de posicionamiento, y no a partir de un enfoque de identidad que puede llegar afectar un espacio y un lugar determinados y, en su defecto, al género como tal, debido a que existe una dinámica entre el cuerpo y el vestido que construye un

entramado cultural y crea un universo femenino por medio de la moda como fenómeno cultural y social. Por lo tanto, los estudios encontrados para dicho balance historiográfico se establecieron en tres temáticas, que fueron: el cuerpo, la moda y el género.

En primer lugar, el tema del cuerpo, como se ha explorado en la publicación de *El cuerpo en Colombia – Estado del arte del cuerpo y la subjetividad* -, capítulo: *Tres claves para una perspectiva histórica del cuerpo* de Zandra Pedraza Gómez¹⁶, describe que el cuerpo hace parte del Estado, en donde el cuerpo se toma como objeto de poder¹⁷ que puede ser controlado, dominado y sometido. Pedraza cita lo que propone Foucault, la Biopolítica¹⁸, ya que, al cambiar de perspectivas políticas, se comienzan a crear leyes con base en la homogenización. Los individuos que constituyen una sociedad adquieren la disciplina que es impuesta por el Estado y que debe tener cada uno de ellos, para así poder crear una identidad regional y que no salga del contexto político, social y cultural, basados también en la institucionalidad del momento. A su vez, este cuerpo social está condicionado a una educación que se vincula con la formación ciudadana, que se establece desde el siglo XIX y va a hacer parte de una continuidad a principios del siglo XX. Esta educación se rige bajo las normas de urbanidad¹⁹ que se afianzan en la necesidad de representar una identidad que sería de una comunidad señorial²⁰ que se nutre en la privacidad del

¹⁶ Zandra Pedraza Gómez, «Tres claves para una perspectiva histórica del cuerpo» en *El Cuerpo en Colombia -Estado del arte cuerpo y subjetividad*, Nina Alejandra Cabra A, Manuel Roberto Escobar C, IDEP (Institución para la investigación educativa y el desarrollo pedagógico), (Bogotá: Universidad Central. Mayo 2014), p.p. 81-114.

¹⁷ Biopolítica: es un concepto que alude a la relación entre la política y la vida. El concepto cobró notoriedad a partir de su desarrollo en la obra de Michel Foucault, por esta razón se le suele considerar como el responsable de la introducción del neologismo en el mundo académico.

¹⁸ Bryan Turner, plantea que el cuerpo es un objeto de poder basado en los contextos sociales y culturales, donde también el cuerpo exterioriza y representa los distintos poderes de una sociedad. Y que la idea de **ser un cuerpo** hace parte de entender una dimensión social porque el cuerpo está presente de una manera inmediata y vívida. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. Fondo de cultura económica de México. 1984.

¹⁹ Patricia Londoño, «Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono: Catecismos cívicos y prácticos para un amable vivir», *Revista Credencia Historia*, Tomo 85, enero, 1997.

²⁰ Zandra Pedraza Gómez, «Tres claves para una perspectiva histórica del cuerpo» ... p.p. 98.

hogar y debe ser exhibida en el entorno social, junto con el ideario de asepsia²¹ y de pulcritud, observando así, la dominación total del cuerpo de las élites y a su vez, la dominación del cuerpo del pueblo en función de adoctrinamientos católicos y conservadores.

Es pertinente estudiar este texto con detenimiento ya que son muy pocas las publicaciones que se han realizado en Colombia entorno al cuerpo como centro de poder de la élite y de formación ciudadana a partir de la creación de Nación. Este texto enriquece la propuesta de investigación que se quiere desarrollar, a partir del análisis de como trasciende un cuerpo femenino durante la Hegemonía Conservadora y tomar en consideración los diferentes escenarios descritos en dicha publicación. Al mismo tiempo, a través de este texto, se encontró bibliografía que entabla una conversación con respecto a la teorización del cuerpo como vehículo político, en donde se encuentra la relación entre cuerpo sumiso – cuerpo dominado, entre otro tipo de relaciones. Aunque también cabe mencionar que existe un vacío en este texto, ya que no se vincula al vestido como un objeto que aporta a la identidad del individuo y que el vestido pueda ser un generador de la cultura visual.

En consonancia con estas ideas, se recalca que el vestido sólo hace parte de un ideario político, como quizás podría ser un ideario individual. Además, es de carácter relevante analizar al cuerpo y al vestido como dos objetos que se construyen juntos, a medida que también se va ensamblando la relación entre la imagen y la representación de cada individuo, porque los individuos no pueden ser solamente analizados a partir de un cuerpo desnudo. El individuo necesita de un cuerpo vestido para interpelarse en los distintos escenarios que lo rodean, ya que tanto el lenguaje del cuerpo (comunicación no verbal) sirve para expresarse a través de sus

²¹ Zandra Pedraza Gómez, «Tres claves para una perspectiva histórica del cuerpo» ... p.p. 101: “La higiene desarrolló, a partir del legado católico y cortesano, una semántica moral derivada de las prácticas sanitarias, la cual se traduce en la definición de valor para condenar las costumbres y actitudes que se alejan de la conquista de la salud”.

miembros, a su vez el cuerpo emplea la indumentaria en este caso el vestido para crear una representación de sí mismo y una imagen propia de su entorno.

Ahora bien, en segundo lugar, con respecto al tema de la moda, los textos encontrados para dicho estudio profundizan la relación existente entre el cuerpo y el vestido como un signo de identificación²², de comunicación²³ y de exhibición²⁴ solamente. Aunque son textos de base y de gran riqueza bibliográfica, el propósito de la investigación no desea quedarse en ese estudio básico de esas tres categorías en donde la moda y el vestido han sido clasificados de por vida, sino poder, en esta propuesta, relacionar a la moda por medio del vestido como un retrato social, un eje importante que hace parte de los cambios culturales y sociales de los individuos, en este caso particular, el de la mujer de la sociedad bogotana. Como lo menciona Santiago Castro-Gómez en su libro *Tejidos Oníricos*²⁵, la revolución del vestido en Europa y Norteamérica son las causantes de que la mujer costumbrista y pública se pudiera convertir en la mujer moderna y pública del siglo XX, ya que el vestido antes de esta revolución funcionaba como emblema de autoridad y no de liberación y que, gracias a esa liberación, la mujer apoyada por ciertos grupos oligarcas liberales del gobierno está excusada para su propia modernidad. Esto hace referencia a que la ciudad de Bogotá necesitaba transformarse y salir de las tradiciones decimonónicas a lo moderno, llegar a ser como la ciudad de Nueva York y que la mujer como individuo que hacía parte de la sociedad era un eje importante para llevar a cabo esa evolución. Es cierto que la moda hace parte de un sistema de consumo y producción masivo, pero hay que profundizar conceptos con respecto a

²² Rocío Arana Caballero, «El vestido como signo de identidad de la mujer», *Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Universidad Internacional de la Rioja, Argentina, N°14, 2015, p.p. 151-170.

²³ Natalia Yanina Rojas, «Moda y Comunicación», Tesis de Licenciatura en Publicidad, Taller Proyectual Guiado, Facultad de Ciencias de Comunicación, Argentina, diciembre 2005. p.p. 86.

²⁴ Fernando Augusto Pérez, «Develar el cuerpo. Influencia parisina en la Bogotá de finales del siglo XIX. Condiciones sobre las cuales el cuerpo – vestido se convierte en un objeto para la exhibición», Tesis de pregrado, Diseño Industrial, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007), p.p. 117.

²⁵ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá 1910-1930*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Julio 2009. p.p. 215.

como el vestido no pudo haber sido solamente una vía de manipulación para que las bogotanas de la alta sociedad llegaran a sentirse modernas o hacer que la ciudad progresara de alguna u otra manera. En este orden de ideas, el vestido no debe ser considerado como un objeto de consumo y persuasión capitalista solamente, hay que desentrañar y descubrir a estas mujeres que decidieron cambiar sus ropas, verse así mismas desde otra mirada, mucho más libre y lo más importante, la mirada desde ellas hacía ellas en ese período de transición.

Este proyecto de tesis también desea explorar las preguntas que se encuentran en el trabajo de Rocío Arana²⁶, quien se pregunta si ser mujer es seguir un canon establecido en el momento histórico presente para poder encontrar esa identidad femenina a través de lo que dicta lo social y lo cultural a través de la moda, lo cual indica llevar a cabo una profundización de elementos como la cultura visual, la representación, la imagen y la práctica que se desarrollaba en torno al imaginario femenino entre 1886 y 1930 a raíz de las nuevas tecnologías que dieron paso a que la mujer pudiera explorar y redescubrir el vestido como un objeto de expresión y recreación de su propio cuerpo.

Por otro lado, Natalia Yanina Rojas²⁷ asegura que el vestido puede ser considerado como un signo, que tiene la cualidad de expresar desde acontecimientos sociales, culturales e ideológicos (dado que es un elemento altamente permeable a los hechos sociales), hasta expresar la identidad que nos permite reconocer a los demás y nos incita a darnos a conocer. En este sentido ella afirma que el vestido pierde su valor – objeto, pierde su funcionalidad física, adquiriendo un valor fundamentalmente comunicativo, dejar de ser un simple objeto para convertirse en un signo, siendo

²⁶ Rocío Arana Caballero, «El vestido como signo de identidad de la mujer» ... p.p. 154 “El vestido era un arma de seducción y lo sigue siendo hoy: informal, estrafalario, sencillo o calculadamente posmoderno sigue adornando las no tan abundantes curvas femeninas al dictado de las mil y una modas” ... “¿Qué es ser mujer? ¿A qué aspira una mujer en cada etapa de la vida humana?”.

²⁷ Natalia Yanina Rojas, «Moda y Comunicación» ... p.p. 17.

esto una afirmación que puede ser veraz y coherente, pero que deja a un lado la visión del creador del vestido, por ende, del diseñador ya que el vestido no debe ser considerado solamente como un elemento de codificación a través de una mirada semiótica, sino que el vestido debe ser asumido como ese objeto que construye un imaginario individual y colectivo pues la mirada del diseñador de moda, por ejemplo, es un vacío constante en la mayoría de los textos estudiados para este balance. Quizás esto tiene que ver con que la moda, tanto en Colombia como en el mundo, se ha etiquetado de manera industrial y de consumo, más allá de estudiarse desde una perspectiva más intimista y estética. De otro lado, sustentar que el vestido únicamente es objeto de exhibición de acuerdo con la tesis de Fernando Augusto Pérez²⁸ hace ver que el vestido mismo se perciba solo como un agente externo, más no como un todo en la relación cuerpo-vestido-cultura-género, que es una de las razones por las cuales se planteó este proyecto de investigación.

A raíz de esta relación, entre el cuerpo, el vestido, la cultura y el género, los textos que se estudiaron para el tercer grupo los denominé como tema de género, los cuales resaltan los aspectos importantes de la mujer con respecto a su ideal ciudadano y su papel femenino durante la Hegemonía Conservadora. Sabemos que, a mediados del siglo XIX, la mujer se le consideraba *la reina del hogar* identificada con la figura de la Virgen María. Al convertir a la mujer en ángel, se le permite ocupar el trono de ese lugar a cambio de practicar virtudes como la castidad, la abnegación y la sumisión, siendo también la madre, por ende, su disfrute sexual era completamente nulo; solo debía tener sexo para la reproducción. Este ideario femenino se vio hasta mediados del siglo XX. A partir de la modernización, a pesar de que la mujer aún seguía asumiendo los deberes de la casa, se dio la oportunidad de que, por ejemplo, las mujeres pudieran vincularse a procesos

²⁸ Fernando Augusto Pérez, «Develar el cuerpo. Influencia parisina en la Bogotá de finales del siglo XIX. Condiciones sobre las cuales el cuerpo – vestido se convierte en un objeto para la exhibición» ... p.p. 63. “El vestido femenino sustenta la tesis del cuerpo como objeto para la exhibición, la deformación del cuerpo durante el uso del corsé y la percepción de la mujer al usar la crinolina, enfocada a la exhibición”.

sociales junto con la iglesia, educar a jóvenes desamparadas y a huérfanos, siendo esto una actividad que permitió a las mujeres pudientes a salir más de sus casas y trascender al espacio doméstico. Debido a lo que sucedía en Europa, con la Primera Guerra Mundial, se empezó a ver que las mujeres viajaban a otros países y veían como la mujer extranjera se liberaba y se independizaba completamente. Gracias a esos viajes, las actitudes de modestia y pudor fueron reemplazadas por la coquetería y así progresivamente, los cambios se fueron dando dentro del marco femenino de la mujer bogotana durante la Hegemonía Conservadora.

Este texto de Catalina Reyes Cárdenas nos hace ver que es necesario profundizar en los cambios culturales que las mismas mujeres estaban teniendo a raíz de esa revolución social, tanto extranjera como local, a partir de oponerse a un adoctrinamiento conservador y que, aunque a pesar de este, las mujeres no se limitaron, para así encontrarse desde un ejercicio liberador para encontrar la modernidad y que esa en esa modernidad, las mujeres quizás, hayan encontrado un inicio a sus libertades de género.

En líneas generales, se puede observar que no existe un valor histórico del vestido, ya que el vestido se le ve relegado a que es un objeto que cumple con una función tanto de cubrir como de ser el protagonista, a través de la moda, en ser el objeto de consumo y de industria. No obstante, este balance dejó ver que se necesita confrontar la teoría del vestido y el cuerpo y darles un valor historiográfico de acuerdo con el propósito de esta investigación y establecer que el cuerpo juega también, un papel muy importante a nivel performativo y representativo por medio de ese vestir, que moldea y que anima ese cuerpo, lo transforma y lo condiciona dependiendo del valor de quien lo porta. Como dijo Cristóbal Balenciaga: *Una mujer no tiene necesidad de ser perfecta, ni bella para llevar mis vestidos, el vestido lo hará por ella.*²⁹

²⁹ Noemi Collado Becerra, *Historia de la Moda. Siglo XI – Siglo XXI*. Dykinson, S.L. Melendez, Valdés, Madrid, p.p. 21.

Gracias al resultado del presente balance historiográfico, se estableció un marco teórico con base en cuatro ejes conceptuales que son necesarios para así apoyar la lectura interpretativa de dicho corpus. Por consiguiente, el marco teórico de este trabajo inicia con la definición de historia cultural la cual parte de la combinación entre los acontecimientos de la antropología y la historia para estudiar las tradiciones de la cultura popular o las interpretaciones culturales e históricas. La historia cultural se centra en los hechos históricos que suceden en los diversos grupos de la sociedad³⁰ donde existen analogías entre el pensamiento individual y del grupo. Este pensamiento se nutre de la influencia de los grupos a los que los individuos pertenecen, para generar así una identidad cultural.

La identidad cultural se manifiesta a partir de la cultura visual, como base principal de la construcción de identidad a través de la representación visual³¹ que constituye una serie de posiciones y discursos donde las actitudes, las creencias y los valores hacen parte de una significación cultural. La cultura visual emerge desde múltiples disciplinas de estudio tales como la semiología, la sociología, los estudios culturales y feministas y finalmente, desde la historia cultural del arte. Siendo esto un concepto importante en la construcción de imaginarios colectivos y de las sociedades creando una genealogía de la cultura visual³² que se convierte en un atributo de una sociedad específica o con base en un estrato de esta. Esta genealogía de la cultura visual se construye a partir de la creación de identidades que hace parte del estudio de las prácticas culturales de la mirada, donde Hernández³³ cita a Foster quien hace una diferenciación entre la vista y la visualidad, la primera de carácter físico y la segunda de un carácter que se define desde el acto

³⁰ Peter Burke, *Formas de Historia Cultural*, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000, p.p. 306.

³¹ Fernando Hernández, «¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?», *Educação & Realidade*, vol. 30, número 2, julio-diciembre, 2005, pp. 12-13. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227042017>

³² Fernando Hernández, «¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?» ... p.p. 13.

³³ Fernando Hernández, «¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?» ... p.p. 18.

social. Esta última, la visualidad como el sentido de lo que vemos, es la respuesta a la observación visual a un nivel más profundo y analítico, transformándose como el arte de ver. Teniendo en cuenta esta generalidad dentro del marco de la cultura visual y de la historia cultural, es pertinente explicar el significado de la imagen en las palabras de Hans Belting, quien establece la relación entre el medio, la imagen y el cuerpo. Belting plantea que las propias imágenes pueden considerarse como medios del conocimiento que de otra forma se manifiestan como textos.³⁴ La imagen reclama un nuevo contenido conceptual donde se establece que la imagen al carecer de un cuerpo requiere de un medio por el cual pueda corporizarse a través de un enfoque humano y un artefacto técnico en donde la imagen se pueda fundamentar antropológicamente mediante la escenificación en un medio de representación como lo es el acto de percepción simbólica.

En este orden de ideas, Belting afirma que la percepción que nosotros tenemos de las imágenes está sujeta al cambio cultural y que la imagen expresa un cambio en la experiencia del cuerpo, por lo que la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo.³⁵

Ahora bien, partiendo de este elemento como lo es la imagen dentro de la historia cultural y de la cultura visual es pertinente explicar el sistema moda, el segundo eje conceptual de este marco teórico. La moda es un sistema que forma parte de la cultura y refleja las transformaciones de una sociedad a través de una época. La moda es un vehículo por el cual se le propone y se le impone al individuo unos determinados valores que hacen que den como resultado una identidad cultural y social.³⁶ La moda en sí es un fenómeno social y generador por la constante y periódica variación del vestido. Es un sistema de cambio permanente que da como resultado una novedad;

³⁴ Hans Belting, *Antropología de la Imagen*, Katz Editores, Buenos Aires, Argentina, p.p. 321.

³⁵ Hans Belting, *Antropología de la Imagen...* p.p. 28-29.

³⁶ Macarena San Martín, *El todo-en-uno del diseñador de moda. Secretos y Directrices para una buena practica profesional*, Editorial Promopress, Barcelona, España, 2009, p.p. 9.

por ende, polifacética. Ligada al placer de ver, pero también al placer de ser visto, de exhibirse a la mirada de los demás. La moda no ha sido solamente un elemento de jerarquización, sino que, a su vez, ha sido una vía de individualización narcisista y, sobre todo, un instrumento del culto estético del Yo.³⁷

Por consiguiente, las normas y expectativas culturales se imponen en la presentación del Yo en la vida cotidiana³⁸ a través del vestido y del cuerpo, como un mecanismo individual en donde estos dos elementos se extienden a partir de un vínculo que construyen en conjunto creando una experiencia íntima como social. Esa experiencia, tanto íntima como social hace parte de una integración sinérgica en donde el sistema moda se hace presente en la codificación de comportamientos significativos que expresan los valores característicos de una época determinada³⁹: que a su vez plantea la relación que existe entre el individuo, el cuerpo, el vestido y la cultura del momento.

En la actualidad, el vestido no se da por una normatividad, sino por la total funcionalidad que una prenda nos da a la hora de vestirnos con esa segunda piel, como lo menciona Paolo Fabbri, quien asegura que el vestido es corporal, como lo cita a continuación: *La semántica contemporánea evoluciona en la dirección de una utilización de las metáforas como portadoras de esquemas corporales, esquemas fijos y sobre todo de esquemas en movimiento, es decir, esquematizaciones de experiencias en la que la experiencia no es sólo conceptual, y está vinculada a movimientos de orden corporal, perceptivo y estético.*⁴⁰ Es por esta razón que el vestido, además de ser un objeto, por ende, un signo, es también una segunda corporeidad ya que va en conjunción

³⁷ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas...* p.p. 41- 42.

³⁸ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 25: “Goffman (1971) ha descrito enérgicamente las formas en que las normas y expectativas culturales se imponen en la «presentación del yo en la vida cotidiana» en la medida en que los individuos intentan «salvar las apariencias» y buscan ser definidos por los demás como «normales»”.

³⁹ Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria...*, p.p. 11.

⁴⁰ Paolo Fabbri, *El Giro Semiótico*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000, p.p. 157.

con el movimiento del cuerpo y de su propia personalidad, creando así una experiencia en el ser humano que lo porta.

En concordancia con estos aspectos, en el texto de Lipovetsky describe a la moda como un elemento versátil que encuentra su lugar y su verdad en el existencia de las rivalidades de clase, en las luchas de competencia por el prestigio que se enfrentan a las diferentes capas y fracciones del cuerpo social⁴¹, donde el estudio del individuo no puede quedar relegado solamente a una diferenciación jerárquica o a un análisis de vanidad, sino también que el estudio de este individuo pueda ser analizado desde una realidad social e histórica en que la moda es protagonista. Por lo tanto, la moda al ser la protagonista de esa realidad social e histórica está ligada al género⁴² el cual es el tercer eje conceptual, que se define como la organización social de la diferencia sexual de acuerdo con Scott. El género se denota como el conocimiento que establece los significados de las diferencias corporales entre lo masculino y lo femenino, pero que también puede surgir a partir de la connotación jerárquica, entre lo dominante y lo subordinado que, dentro del marco de las nuevas burguesías, la mujer es un claro ejemplo de esta significación entre estas dicotomías. De acuerdo con Scott, el estudio de género ofrece una buena manera de pensar la historia sobre la forma en que se han constituido las jerarquías de la diferencia, tanto inclusiones como exclusiones. Siendo esto también un planteamiento para debatir acerca de la ideología de la domesticidad durante el siglo XIX y la historia de las reivindicaciones de las mujeres en cuanto al derecho control sobre sus cuerpos, los cuales fueron estudios aplicados durante la década de los años 80's por algunas feministas y que pueden ser incluidos a partir del objeto de estudio de este proyecto de investigación.

⁴¹ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas...* p.p. 10.

⁴² Joan Wallach Scott, *Género e Historia*, Universidad Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica de México, México, 2008, p.p. 20.

El cuarto y último eje conceptual de este marco teórico es el concepto de Nación que se establece a partir de la significación que le da el autor Benedict Anderson⁴³, en su libro *Comunidades Imaginadas*⁴⁴ en donde explica el concepto de naciones y el nacionalismo como artefactos o productos culturales que nacen a partir de la modernidad y que son creados como medios para fines políticos y económicos. Anderson sostiene que una nación nace de una comunidad construida solamente, es decir, imaginada por las personas que se perciben así mismas como parte de este grupo, el cual genera un modelo hegemónico de organización y control social. Siendo esto el resultado de una serie de estructuras por las cuales los individuos deben regirse a través de los estamentos y estructuras sociales, políticas, económicas y culturales de una sociedad que se diseña y se construye por medio del Estado. Esta construcción de Nación entorno al Estado se constituye en Colombia, a partir del proyecto de La Regeneración y las políticas de gobierno en la que este proyecto político establece y que fuera impulsado por el señor Rafael Núñez y el señor Miguel Antonio Caro a partir de la Constitución de 1886⁴⁵, en la que la sociedad empieza adoptar ciertos comportamientos regidos por la Iglesia Católica y el Estado⁴⁶, quienes hacen parte de la clase dirigente del país, son quienes realzan la importancia del buen comportamiento tanto en la vida pública como en la vida privada de cada uno de los individuos que conforman ese ideal de Estado-Nación, como lo describe Zandra Pedraza: *Este panorama se estableció, durante el siglo XIX, una relación particular entre la constitución del Estado nacional, la construcción de una*

⁴³ Benedict Anderson es conocido por su labor de investigación sobre temas como la evolución y auge de los nacionalismos y las relaciones internacionales. Además, es uno de los estudiosos más importantes sobre la historia de Indonesia.

⁴⁴ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-968-16-3867-2, p.p. 6 -7.

⁴⁵ Luis Fernando Quiroz Jiménez, «La Guerra de los Mil Días en tres relatos de Efe Gómez» ... p.p.128.

⁴⁶ Zandra Pedraza Gómez, «La educación del cuerpo y la vida privada» en *La historia de la vida privada en Colombia, 2 volúmenes*, Bogotá: Taurus, 2009. p.p. 121: “En este panorama se estableció, durante el siglo XIX, una relación particular entre la constitución del Estado nacional, la construcción de una identidad nacional sensible a ciertas diferencias y las experiencias corporales”.

*identidad nacional sensible a ciertas diferencias y las experiencias corporales. Estas se convirtieron en la oportunidad de exponer a grupos y a individuos a las situaciones capaces de forjar dicha identidad y de procurar un orden social en el que la identidad y la representación confluyeran en el cuerpo y lo definieran también como una característica específica de la condición humana moderna.*⁴⁷

En consonancia con estas ideas, este trabajo de tesis se ha propuesto como un análisis teórico hermenéutico, el cual se desarrolla a través del estudio de la cultura visual como construcción de género e identidad de la sociedad y del individuo, en este caso, la construcción de la imagen de la mujer burguesa y del entorno que ha creado su estructura mental como social, a partir del análisis del vestido como artefacto de significados culturales que se define a partir del cuerpo femenino, teniendo en cuenta la relación que existe entre lo representativo, el género y la imagen. Al respecto, la metodología utilizada para esta investigación se planteó a partir de la Descripción Densa (Thick Description)⁴⁸, que está sustentada mediante los estudios realizados por el antropólogo norteamericano Clifford Geertz⁴⁹, quien cuestionó que la cultura es el resultado del significado que las personas encuentran en sus vidas y como estos significados guían sus acciones.⁵⁰ Geertz afirma que el estudio de la cultura está basado en el análisis de la penetración en el cuerpo mismo del objeto, en cuanto a que como investigadores emprendemos este análisis

⁴⁷ Shirley Tatiana Pérez Robles, «Inmorales, injuriosos y subversivos: las letras durante la Hegemonía Conservadora 1886-1930»... p.p. 181-208: “La centralización del Estado y la creación de la idea nación católico-conservadora inició con el mandato de Rafael Núñez, quien llegó a la presidencia en el año 1880... Núñez entendió, al igual que otros intelectuales del momento, que la base para la unificación y para un proyecto de nación era la iglesia católica, por es una institución más fuerte y de mayor tradición en Colombia”.

⁴⁸ Clifford, Geertz, *La interpretación de las culturas, Introducción*, Editorial Gedisa, S.A. Barcelona, España, septiembre 2003. p.p. 9.

⁴⁹ Antropólogo Norteamericano, quien propone una metodología para la construcción de la antropología concebida como un acto interpretativo más allá de una construcción científica, donde la antropología la lleva al terreno de las humanidades. Donde la lectura del quehacer humano se desarrolla con base en el texto y de la acción simbólica.

⁵⁰ Clifford Geertz: Work and Legacy, Institute for Advance Study, <https://www.ias.edu/clifford-geertz-work-and-legacy>

con nuestras propias interpretaciones de lo que nuestros informantes son o piensan que son y luego las sistematizamos de acuerdo con una especulación elaborada en términos de estar “pensando y reflexionando” y también, estar “pensando los pensamientos”, de acuerdo con Gilbert Ryle y su definición de la descripción densa. Es por esta razón, que Geertz afirma que la cultura suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser uno por uno, un individuo. Pero, un individuo guiado por esquemas culturales, por sistemas de significación que son históricamente creadas en virtud de los cuales se forman, ordenan, se sustentan y dirigen sus vidas.

Ahora bien, al comprender la cultura de un pueblo, esto supone captar su carácter normal sin reducir su particularidad, ya que el ejercicio metodológico consiste en desentrañar las estructuras de significación, para así determinar su campo social y su alcance. La interpretación densa consiste en el trabajo de discernir y distinguir las estructuras de interpretación que intervienen en la situación⁵¹, ya que la conducta humana al ser vista como una acción simbólica pierde el sentido, la cuestión de saber si la cultura es una conducta estructurada o una estructura de la mente⁵² en cuanto a que en el caso de este trabajo de tesis, considera discernir y reinterpretar a través de la representación y la imagen (cultura visual), los significantes que conllevan a que la mujer se identifique con un vestuario en particular, específico, que quizás al trascender de una mujer privada a una mujer pública se pudo entrever su conducta humana y su transformación cultural, desde un mundo decimonónico a un mundo moderno. Dando como resultado una metodología investigativa semiótica del carácter de la cultura, donde se pueden describir los fenómenos de manera inteligible, densa, en la cual se justifiquen las significaciones que dieron pie a la revolución femenina de esa representación del cuerpo y el vestido durante el período

⁵¹ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas, Parte I...* P. 24.

⁵² Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas, Parte I...* P. 24.

conservador en la ciudad de Bogotá. Con base en estas ideas, podemos decir que la representación se define como la construcción de la identidad cultural a partir de posiciones y discursos, actitudes, creencias y valores que hacen parte de una significación cultural, que, a su vez, hacen parte de una materialidad que significan la realidad a través de diferentes dispositivos de comunicación. A partir de ahí, Hans Belting expone una perspectiva antropológica a través de tres pasos para el estudio de la imagen, su cuerpo medial y el espectador. Este estudio de la imagen y de la representación se planteó en este trabajo de tesis, ya que las fuentes visuales fueron primordiales en el desarrollo de este. Belting plantea que las imágenes colectivas surgidas en las culturas históricas, incluidas aquellas a las que pertenecemos, provienen de una antigua genealogía de la interpretación del ser.⁵³ Esa interpretación del ser es un planteamiento importante a la hora de analizar las fuentes visuales, ya que este hace parte del acto simbólico de la imagen misma. Belting menciona que la producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros, los espectadores, una manera de percepción igualmente simbólica que se distinga notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales, lo cual genera la escenificación del medio de representación que es lo que fundamenta primordialmente, el acto de percepción.

En este sentido, las opciones que se han presentado al emprender el análisis de dicho corpus se han establecido a partir de los ejes conceptuales establecidos en el marco teórico y que se fueron consolidando desde una reconstrucción de los aspectos fundamentales de la vida de la mujer burguesa, tanto el lugar que ocupa en la sociedad colombiana, como en la construcción de su identidad con base en los discursos de nación, análisis de cuerpo y el vestido a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Dando como resultado una delimitación del objeto de estudio desde la perspectiva de abordaje para acceder a la sensibilidad de la época y del universo femenino entre

⁵³ Hans Belting, *Antropología de la Imagen*, Katz Editores, Buenos Aires, Argentina, p.p. 25.

1886 y 1930. La heurística sobre la cual se emprendió el análisis para este trabajo de tesis se desarrolló a partir de las siguientes fuentes:

TIPO - NATURALEZA	INFORMACIÓN CONTENIDO	FUNCIONALIDAD
<p>Exposiciones: 1. <i>El Museo en el museo, un lugar entre el siglo XIX y el XX</i>. Del 13 de abril al 24 de junio de 2018. Museo Nacional. Bogotá. 2. <i>Yo también tengo esa foto</i>. Del 19 de diciembre de 2018 al 10 de marzo de 2019. Museo de Bogotá. Bogotá.</p> <p>Catálogo: de la exposición del <i>El Museo en el museo, un lugar entre el siglo XIX y el XX</i>. Del 13 de abril al 24 de junio de 2018. Museo Nacional. Bogotá.</p>	<p>Representaciones físicas, pictóricas y fotográficas de los vestidos que usaron las mujeres de la oligarquía bogotana a finales del siglo XIX y comienzos del XX.</p> <p>Catálogo que relata los aspectos más importantes de la modernización del país entre 1880 a 1930, a partir de la exhibición realizada por el Museo Nacional. Este catálogo además de describir los aspectos políticos, sociales, económicos y culturales del momento también hace un acercamiento profundo acerca del vestuario y de las costumbres que se manifestaban en ese período.</p>	<p>Encontrar personajes, en este caso mujeres, que hayan sido relevantes en este período y que, a su vez, hayan sido objeto de transición entre lo decimonónico a lo moderno. Para así, analizar el cuerpo y el vestido con base en la periodicidad establecida para dicha investigación.</p> <p>El catálogo se encuentra dividido en cuatro capítulos, los cuales contextualizan el proceso modernizador que tuvo el país a través de la importación del progreso y la inclusión del país en la economía mundial, a partir de ciertos cambios que fueron de gran importancia en la construcción de la nación y de su sociedad. Recurso que ayuda a comprender de manera clara y concisa la exposición de los objetos, vestuario y fotografías que se realizaron en dicha muestra del Museo Nacional.</p>
<p>Libro: <i>Historia de la Fotografía en Colombia</i>. Eduardo Serrano. Periódico: <i>El Tiempo</i>.</p>	<p>Temas acerca de la urbanidad, buenas costumbres, valores ciudadanos. Fotografías del espacio de la ciudad de Bogotá y</p>	<p>Analizar e interpretar tanto los textos como las ilustraciones y fotografías de acuerdo con el imaginario que se tenía de la</p>

<p>Revistas: <i>El Gráfico</i> y <i>Semanario Ilustrado</i> y <i>Fantoches</i>.</p> <p>Manuales de Urbanidad de finales del <i>siglo XIX</i> y comienzos del <i>XX</i>.</p>	<p>de las personas. Ilustraciones de la mujer en la publicidad, artículos y publicaciones satíricas en general que hacen referencia al género durante este período (1886 -1930).</p>	<p>mujer burguesa en Bogotá, con el fin de investigar cómo debía comportarse la mujer y cómo la sociedad la veía a finales del siglo XIX y comienzos del XX, para así poder configurar</p>
<p>Revistas de Moda: <i>Harper's Bazaar</i>, <i>Vogue</i>. Finales del siglo XIX y comienzos del XX. <i>Cromos</i> de comienzos del siglo XX (1916 hasta 1930).</p>	<p>Artículos, ilustraciones y fotografías acerca de las tendencias y moda del momento, tanto en París, Nueva York como en Bogotá.</p>	<p>aspectos importantes de la relación del cuerpo-vestido-cultura-género.</p>

En concordancia con estas fuentes, se plantea una estructura capitular desde un contexto global hacia un contexto específico y local. En primera instancia, el primer capítulo está enfocado en la mujer desde la mirada de la sociedad en Bogotá, cómo la ve, cómo la observa y se analizará su relación desde la configuración educativa que la mujer obtiene a través de los manuales de urbanidad, publicaciones de artículos, ilustraciones y publicidad con el fin de que la mujer llegara a ser un elemento de modernización de la ciudad, por ende, del país. Este primer capítulo tendrá una combinación entre fuentes primarias y secundarias, ya que el objetivo es crear una introducción para contextualizar al público lector que no conoce el origen de esta configuración de la sociedad colombiana y de la mujer de la oligarquía bogotana. Por consiguiente, el segundo capítulo estará compuesto por el análisis de las fuentes primarias, las cuales abordan el tema del cuerpo y el vestido que se desprenderá a partir del contexto extranjero de la moda. París y Nueva York como ciudades iconos y referentes potenciales para la concepción estética de la mujer moderna en el contexto local como la ciudad de Bogotá. Con base en ello, se hará un análisis tanto visual como interpretativo de esa transformación del cuerpo y el vestido de la mujer burguesa quien es la protagonista que hace parte de la configuración de la sociedad en la ciudad. Por último,

el tercer capítulo, estará tomando especial interés en el tema de la construcción de género con respecto al papel que lidera la mujer durante esta transición cultural de la ciudad y desde su propio género. La intención es visibilizar la configuración del ideario femenino a partir de la mujer como individuo y las estructuras que conforman ese ensamble de identidad de género a través de las publicaciones de la revista *Cromos* entre 1916 a 1930, por estar vinculada al sistema moda y al proceso modernizador llevado a cabo durante ese periodo y la revista humorística *Fantoches* de 1926 y 1927, por sus imágenes y artículos llenos de sátira contra la mujer y el entorno social-cultural que sucedía en aquel entonces.

Es de esta manera, que este trabajo de tesis se establece a partir de la imagen, por ende, su prioridad es la cultura visual siendo este trabajo una recopilación de imágenes ricas en información y análisis ya que se tiene como prioridad exhibir y mostrar no solo de manera descriptiva a las fuentes, sino que gráficamente este trabajo sea visible a los ojos del lector que desee leer el texto. Al tener en cuenta al lector, su cotidianidad y las nuevas narrativas digitales se utiliza la herramienta denominada QR que, a través de canales multimedia, el lector logre una interacción con este trabajo escrito. Es decir, el lector podrá por medio de sus elementos electrónicos, tales como teléfono móvil y/o tableta conectarse con las fuentes de manera que pueda extender su conocimiento y le permita vincularse aún más con la información suministrada en dicho documento, ya que es relevante y pertinente entender que nos encontramos en una era digital donde se debe vincular al lector más allá de un contenido textual, sino que pueda sentirse parte de él. De igual manera, el interés de esta investigación es que sea de carácter accesible a la comunidad en general, no solamente la académica, ya que es pertinente vincular al conocimiento con las personas que interesen de estos temas de estudio o tengan inquietudes, para generar así, una vinculación estrecha con la investigación de manera amplia y, por ende, democrática.

Capítulo 1. La creación de la mujer burguesa en Bogotá.

1.1. La construcción de identidad en la ciudad y sus individuos.

Las sociedades burguesas pueden configurarse a partir de un ritual social, dentro de una pauta cultural en donde según se supone, las personas obedecen.⁵⁴ Esa obediencia parte de la concepción mediante la cual comulgan las instituciones, en la medida en que la sociedad se homogenice y sea moralmente educada bajo ciertas normativas, ordenanzas y leyes.⁵⁵ Es por esta razón que el cuerpo social que se configura a partir de 1886 giraba en torno a la jerarquización de las sociedades urbanas a través de las nuevas burguesías, que impartían e imponían unas determinadas normas estéticas que correspondían a una opción ideológica definida, tanto en normas de conducta como en valores ideológicos.⁵⁶ Estas normas de conducta y valores ideológicos se consolidaron a partir de grupos de poder en los que había políticos, comerciantes, terratenientes, clérigos y publicistas, que movían los hilos del cuerpo social, familiar y político.

En este caso la creación del Estado-Nación que, en unión con las instituciones como la Iglesia católica, construyeron un sistema de creencias sociales y valores morales. Ese sistema fue el que influyó para la conformación de la administración de ciudades como Bogotá en la que los ideales de progreso y modernidad se entrelazaron a raíz del establecimiento de un tipo de urbanidad moral, religiosa, social, estética, cultural y política.

Este proceso modernizador tiene su propio marco de referencia, en este caso, la relación estrecha que el país tenía con el continente europeo. A partir de ahí, tanto la ciudad de Bogotá,

⁵⁴ Margarita Rivière, *La Moda, ¿comunicación o incomunicación?*, Editorial Gustavo Gilli, S.A. Barcelona, 1977, p.p. 30.

⁵⁵ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas...* p.p. 13.

⁵⁶ Margarita Rivière, *La Moda, ¿comunicación o incomunicación?...* p.p. 27.

como en el resto del país, adoptó una construcción de identidad basada en la condición moral, la cual establecía la homogenización del cuerpo social que configuraba una colectividad que adoptó los comportamientos regidos bajo el imaginario católico y del Estado. Éstos fueron la piedra angular que determinó el buen comportamiento tanto en la vida privada como en la vida pública del cuerpo social⁵⁷.

La conformación del cuerpo social debía cumplir con ciertas características que el modelo de gobierno conservador deseaba, un Estado-Nación moderno⁵⁸ en donde se quería configurar una sociedad *civilizada*, de acuerdo con el canon establecido en los países europeos. Colombia no podía ser objeto de atrasos económicos, políticos, sociales y culturales, por lo tanto, el país debía construir su estructura con base en modelos institucionales extranjeros, para así civilizarse así mismo.

El primer modelo fue el español, con el que hubo una reconciliación que restableció viejos vínculos culturales y católicos con España de donde se adoptó el ámbito intelectual y literario, la religión católica como estandarte de moral, la hispanidad, la memoria laudatoria de los conquistadores españoles y las congregaciones caritativas, tanto misioneras como educativas.⁵⁹

El segundo modelo fue el inglés, de donde los conservadores adoptarían el liberalismo económico que, unido al valor moral cristiano y los conceptos de “libertad”, “orden”, “estabilidad” y “progreso”, representaban el equilibrio político que necesitaba el país, y, por último, el tercer

⁵⁷ Cuerpo social: se refiere al conjunto de individuos organizado en las diferentes funciones que movilizan a la nación como un ser dotado de cuerpo y alma. El cuerpo son las organizaciones que cumplen funciones sociales y el alma es el espíritu de la patria.

⁵⁸ Jorge Orlando Melo, «Núñez y la constitución de 1886. Triunfo y fracaso de un reformador», en *Núñez y Caro 1886, Documentos del Simposio Núñez-Caro, Cartagena, mayo de 1986*, Banco de la República, Bogotá, 1986, p.p. 113-146.

⁵⁹ Naila Katherine Flor Ortega, Capítulo 2 «Colombia 1880 – 1930: entre la modernidad política, la civilización y la modernización económica», Catálogo de la Exposición del Museo Nacional, *El Museo en el museo, un lugar entre el XIX y el XX*, del 13 de abril al 24 de junio de 2018, p.p. 29.

modelo, en cierto sentido fue el francés, ya que solo se adoptó el prototipo del orden público, que constituía en el ejército y la policía para así mantener la autoridad en el país.⁶⁰

A partir de estos modelos se legitimó el nuevo poder, que, unido al patriotismo republicano y al proceso de la construcción de identidad nacional, produjeron un sistema de orden acorde con el proyecto de Estado-Nación de la Hegemonía Conservadora.

Como se mencionó anteriormente, la sociedad debía ser civilizada bajo las directrices que se promulgaron bajo la Constitución de 1886, en cuanto a que Colombia se concebía como una sola nación en términos de “un solo Dios”, una “lengua” y “una raza”, la cual debía ser “blanca”, “civilizada” y “letrada”.⁶¹ El sociólogo Norbert Elías nos dice que el proceso de civilización en los contextos occidentales, son el cambio de conducta y de los sentimientos humanos que surgen a través de un reordenamiento y una reorganización por medio de las relaciones humanas, que van acorde con los cambios correspondientes en las maneras y en la estructura de la personalidad, lo que daría lugar a la forma de la conducta y el sentimiento “civilizados”.⁶² Esto implica que “civilizar” es uno de los elementos que hace parte de una serie de controles, a partir de los cuales los individuos en sociedad establecen su propia vigilancia y regulan su comportamiento. Por ende, la intensidad de este poder en una sociedad particular y en un momento dado sería un indicador manifiesto de un cierto estadio de desarrollo que se compaginaba y estaba ligado a la estatalización y a la urbanización, la cual estaba conectada con el aumento demográfico que traían los espacios urbanos, con su consiguiente proximidad en la convivencia, por ende, en el crecimiento de la movilidad local y social.

⁶⁰ Naila Katherine Flor Ortega, Capítulo 2 «Colombia 1880 – 1930: entre la modernidad política, la civilización y la modernización económica» ...p.p. 29.

⁶¹ Naila Katherine Flor Ortega, Capítulo 2 «Colombia 1880 – 1930: entre la modernidad política, la civilización y la modernización económica» ...p.p. 30.

⁶² Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones socio genéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p.p. 582.

La configuración que explica Elías se relaciona con el cambio de la ciudad de Bogotá en



⁶³ un lugar moderno que necesitaba de modelos foráneos para llevar a cabo su proceso.

En efecto, de acuerdo con Mejía, Bogotá era el epicentro en donde se concentraba el poder del Estado, para así, materializar territorialmente las redes urbanas que tenían como eje esta ciudad.⁶⁴ Por esa razón, a raíz de este proceso regenerador, la ciudad al actuar como centro del eje urbano se reconstituyó al mismo tiempo que el país consolidaba su proceso capitalista.⁶⁵

Este proceso tanto capitalista como moderno, se afianzó a partir de la conformación de una sociedad “homogénea”, que debía asumir una ideología para ser definida, para así poder constituir



Imagen 1. *Calle Real, Bogotá 1895. Henry Duperly. Copia en Albúmina 19,3*24,3 cm. Propiedad de Carlos Montoya Restrepo.* Bogotá a pesar de ser una ciudad en construcción, aún tenía una imagen rural en su composición urbanística.

una ciudad en donde se planteara un sistema político rígido y jerárquizante que se apoyara en una estructura sólida basada en el catolicismo.⁶⁶ Dicho proceso, tanto regenerador como capitalista, no se creó de un momento a otro, en efecto, fue un proceso que se construyó a partir de una construcción de un nuevo sistema de organización eclesiástica en la Iglesia católica universal⁶⁷, ya que antes a la Constitución de 1886, la Iglesia católica era

dependiente de la corona española por medio del patronato, de tal manera que, fue continuado por

⁶³ **Código QR 1**, Fotografía de Henri Duperly, *Plaza de San Victorino 1895*, Copia en Albúmina 23,7*19,2 cm, Propiedad de Carlos Montoya Restrepo, publicada en el libro, *Historia de la Fotografía en Colombia*, Eduardo Serrano. Museo de Arte Moderno de Bogotá. OP GRAFICAS. 1983. p.p. 144. En esta imagen se denota la distribución de los campesinos y la estructura física de la Plaza a finales del siglo XIX.

⁶⁴ Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, Colección Biblioteca Personal, 1999, p.p. 20.

⁶⁵ Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá...* p.p. 21.

⁶⁶ José Luis Romero, *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*, Editorial Siglo Veintiuno Editores S.A., Primera Edición, México, junio de 1976, p.p. 13.

⁶⁷ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano: compleja inserción de la iglesia en la modernidad», *Franciscanum* 162, Vol. LVI (2014), p.p. 161 – 211.

los nuevos gobernantes republicanos hasta 1853⁶⁸. Siendo esto la conformación de un nuevo clero entre 1850 a 1860, en torno a los dictámenes romanos, lo que generó un «cierre de filas» en contra del estado liberal radical y en gran parte del mundo moderno.⁶⁹ En otras palabras, este proceso se le denominó *romanización*, por medio del cual la Iglesia se adoptó desde una noción vertical y monárquica, en una reestructuración de la diócesis, tanto del clero como de las comunidades religiosas, en mejoras en los métodos pastorales y de catequización, todo acompañado de una fuerte crítica al liberalismo, la masonería y el protestantismo.⁷⁰

Para poder llevar a cabo este proceso de romanización, la prensa fue el instrumento que, a través del uso de la imprenta, la Iglesia católica generó un debate público mediante la creación de artículos de carácter político, social y religioso. A medida que los periódicos católicos aparecían, y a su vez, que generaban contenidos relacionados con la Iglesia, el Estado y la modernidad, proponían un tipo de institución y sociedad muy diferente a la que existió en la época colonial, puesto que la Iglesia se veía obligada a «llamar al orden» y agrupar fuerzas, para así enfrentar al liberalismo y otras doctrinas modernas que empezaban a cuestionar su hegemonía.⁷¹

A partir de la prensa, se dieron orientaciones morales, costumbres y se insistió mucho en la «reforma» de las costumbres y hasta en «regenerarlas», así poder transformar la realidad de los individuos, imponiendo modelos de virtud, de mujer, de padre, de trabajador, de hijo y hasta dando consejos sobre higiene y ciudadanía.⁷² En cuanto a la modernización, muy a pesar de que la Iglesia no estuviera de acuerdo con algunas propuestas modernas, el Estado-Nación y la Iglesia en comunidad, a través de la prensa, inculcaban los valores modernos que estuvieran ligados al

⁶⁸ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 178.

⁶⁹ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 179.

⁷⁰ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 178.

⁷¹ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 183.

⁷² William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 187.

capitalismo y a la burguesía, los cuales se configuraban en la honradez, el trabajo, el ahorro y la vida sobria.⁷³

En suma, la *romanización* fue el proceso de estructuración eclesiástica, que por medio del cual, la Iglesia católica hizo que sus instituciones y los personajes que las ocupaban fueran más obedientes a la autoridad pontificia, y, por ende, fueran mucho más eficientes y disciplinados.⁷⁴ Esto dio como resultado una unidad del clero y una obediencia a la jerarquía quienes se consolidaron gracias al apoyo de la prensa, que posibilitó la difusión de pastorales, desde litúrgicas hasta morales y políticas que le dieron un segundo aire a la Iglesia, luego del resquebrajamiento provocado por la guerra de Independencia y las sucesivas reformas que desde el Estado se habían generado en su contra, preparó su camino en el nuevo orden social y político tras el arribo de la Regeneración de 1886.⁷⁵

A consecuencia de la reestructuración de la Iglesia, la Nación se construyó a partir de una unidad, en este caso en la Hegemonía Conservadora, que concibió un modelo basado en una organización y control social.⁷⁶ Esto se traduce en una serie de normas por las cuales los individuos debían regirse a través de los estamentos y estructuras sociales, políticas, económicas y culturales de una sociedad que se diseñó y se fabricó por medio del Estado con el fin de integrarla progresivamente de acuerdo con las directrices de la Constitución y la nueva jerarquía eclesiástica, quienes a su vez, realizaron la importancia del buen comportamiento tanto en la vida pública como en la vida privada de cada uno de los individuos que conformaron ese ideal de Estado-Nación, como lo detalla Pedraza a continuación:

⁷³ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 187.

⁷⁴ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 188.

⁷⁵ William Elvis, Plata Quezada, «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano...», p.p. 203.

⁷⁶ Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas...* p.p. 6-7.

«Este panorama se estableció, durante el siglo XIX, una relación particular entre la constitución del Estado nacional, la construcción de una identidad nacional sensible a ciertas diferencias y las experiencias corporales. Estas últimas se convirtieron en la oportunidad de exponer a grupos y a individuos a las situaciones capaces de forjar dicha identidad y de procurar un orden social en el que la identidad y la representación confluyeran en el cuerpo y lo definieran también como una característica específica de la condición humana moderna.»⁷⁷

Pedraza menciona que el objetivo que tenía la construcción del Estado-Nación, era la de homogenizar el cuerpo social. No solamente que cumpliera con ciertas normas, sino que, en efecto, este cuerpo debía cumplir con unas características específicas mediante la concepción de un proyecto moderno.

Este proyecto moderno se *imagina* como una identidad propia de nación, a través de un cuerpo social homogéneo, en el cual la mujer al ser un individuo partícipe de ese proyecto es un sujeto que convino ser educado y moldeado, para de esa manera, *civilizar* su presencia, su imagen, su figura y su vestir.

1.1.1. La educación de la mujer a mediados del siglo XIX y el siglo XX.

A mediados del siglo XIX, se crean manuales de comportamiento que serán conocidos como manuales de urbanidad decimonónicos, que fueron inspirados por la sociedad europea, la cual tenía una presencia cultural fuerte tanto en la ciudad de Bogotá como en otras ciudades latinoamericanas. Los manuales se convirtieron en una herramienta de orden y control, para que cada uno de los individuos supiera comportarse en las diferentes situaciones de la vida cotidiana: cómo vestirse, cómo expresarse, cómo presentarse de forma apropiada a ciertos eventos o introducirse a distintas personas, para así llegar a ser una persona culta y distinguida y que no cayera en equivocaciones. No obstante, estos manuales y cartillas tenían la cualidad que, para las mujeres, eran unas guías que correspondían al desenvolvimiento de su carrera como «la reina del

⁷⁷ Zandra Pedraza Gómez, «La educación del cuerpo y la vida privada» en *La historia de la vida privada en Colombia, 2 volúmenes*, Bogotá: Taurus, 2009. P.121.

hogar». En estas cartillas se explicaba, por ejemplo, la debida preparación de los alimentos, como lleva la higiene del hogar y el cuidado de los niños. En ese orden de ideas, la mujer se consolidaba en el campo de la economía del hogar, en lo doméstico, en la educación y disciplina de sus hijos, en la integridad moral de la familia y de los cuidados y la higiene.⁷⁸ Esta es una de las razones por las cuales la urbanidad se convirtió en el siglo XIX en un saber necesario e imprescindible a la hora de relacionarse humanamente, para establecer así una «buena crianza».⁷⁹ Esta configuración moral, ética y de identidad seguiría su curso a finales del siglo y trascendería al siglo XX, ya no como cartillas, textos y/o libros, sino en publicaciones, pero eso lo expondré más adelante.

Uno de los hombres que impulsaron la creación de los textos de urbanidad, sería Rufino José Cuervo, quien afirmó que la urbanidad era *la expresión y el ejercicio agradable de las virtudes sociales; consiste en hacer las cosas que nosotros quisiéramos que hicieran con nosotros*.⁸⁰



Imagen 2 y QR 2. CATECISMO DE URBANIDAD (14a edición) de Rufino Cuervo. París: Imprenta de la Viuda de Charles Bouret, 1895. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Es importante destacar el concepto que Cuervo tenía de la urbanidad, y del lugar que debía ocupar dentro de la sociedad colombiana. Ese concepto fue trascendiendo a medida que se fue reconstruyendo la nación al tomar, o reaccionar, sobre las bases morales y éticas que habían dejado

⁷⁸ Catalina Reyes Cárdenas, *Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX...* p.p. 1: “En esos manuales se le adiestraba en el cuidado de los niños, la higiene del hogar, preparación de alimentos y en la importancia de imponer hábitos de higiene y urbanidad sobre la prole. En síntesis, la economía del hogar, las tareas domésticas, la educación y disciplinamiento de los hijos, la integridad moral de todos los miembros de la familia, los cuidados de salud e higiene fueron todas tareas femeninas elevadas a la categoría de oficio bajo el título de ama de hogar.”

⁷⁹ Alejandra Mora Lizarazo, *Cortesanía y Etiqueta: la configuración de las pautas de comportamiento de la élite colombiana 1833 – 1891*, Tesis de grado para optar por el título de Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Julio de 2017, Introducción, p.p. 4.

⁸⁰ Rufino Cuervo Barreto, *Breves nociones de Urbanidad, extractados de varios autores y dispuestas en forma de catecismo, para enseñanza de las señoritas de la Nueva Granada: Nueva edición corregida y aumentada*, Imprenta Francisco Torres Amaya, Bogotá, 1856, p.p. 8.

los anteriores períodos de gobierno, y que la urbanidad se convirtiera en uno de los tantos elementos de distinción de la Hegemonía Conservadora.

A pesar de que se mencione que estos manuales de urbanidad eran escritos para ambos sexos, se puede denotar que existían más manuales para las mujeres que para los hombres, en tanto que, a la mujer a través de los tiempos inmemoriales, se le ha ligado a la crianza de los hijos, al mantenimiento y cuidado del hogar y de su pareja.

De esta forma, la mujer al haber sido creada a partir de un imaginario masculino estaría destinada a optar por una vida austera y de recato, por ende, debía cumplir con sus deberes en el marco del hogar y familiar, que se convertirían en costumbre, en algo natural para ella, puesto que, la mujer de manera inconsciente, quizás, haya querido ser inferior al hombre y que ser la dueña de su casa, le permitía cierta libertad privada y que era partícipe única de su propio universo.

A consecuencia de esta tímida divagación propia, reflexiono acerca de uno de los tantos manuales foráneos (el cual estaré mencionando en varios apartes de esta investigación), traducidos al idioma castellano en España alrededor de 1876, el cual suscita los secretos para que la mujer fuera aceptada, amada, admirada y vista de cierta manera. La autora de uno de esos manuales (quien escribió una gran variedad) utilizaba el seudónimo de *Baronesa Staffe*⁸¹, su nombre real era Blanche–Augustine–Angèle Soyer, una mujer francesa de procedencia burguesa quien al escribir estos manuales de comportamiento fue convertida en aristócrata gracias a ellos. Ella estaba convencida de poseer el saber de la elegancia y los buenos modales.

Es interesante leer en su manual llamado *Mis Secretos para agradar y para ser amada*, en donde entre líneas afirma que

⁸¹ Artículo “La verdadera elegancia” del blog <https://mascaviar.wordpress.com/tag/baronesa-de-staffe/> (consultado el 5 de julio de 2019).

«La mujer hermosa ejerce mayor influencia sobre el hombre; pero que, si no se vale de su hermosura como instrumento de bien, no le durará mucho y que, por ende, la mujer debe ambicionar los dos tipos de hermosuras: la moral y la material».82

La mujer tenía la obligación de verse bella tanto físicamente como moralmente, ya que debía hacer su mayor esfuerzo por conservar estas dos virtudes. Staffe, también afirmaba que la palabra de la mujer debía ser:

«[...]Sea la palabra de la mujer expresión del alma de un ser dotado del don precioso de la razón; sea también dulce como la ternura, y sea castiza para expresar conceptos intelectuales e ingeniosos. Los gestos armoniosos, la apostura graciosa y digna, la belleza de las facciones tienen su origen en las cualidades del alma: que revelan la elevación del carácter y la nobleza de los sentimientos».83

Al concebirse a la mujer de acuerdo con la moralidad y su cuerpo, es importante entender en primer lugar que, de acuerdo con la Iglesia, el alma no tiene sustancia material. Asimismo, el catecismo católico enseña que el alma es un espíritu inmortal que Dios ha creado a su semejanza para que esté unida con el cuerpo, y que, por consiguiente, el alma pueda manifestarse a través de la razón, el amor, la reflexión, la comprensión, entre otros aspectos del ser humano.

Es importante agregar que tanto la razón como la voluntad, hacen parte de las facultades propias del alma. En el caso de la razón, le permite al alma percibir y expresar las ideas abstractas relativas a los seres inmateriales como la idea de Dios, la idea del bien y del mal, la idea de la justicia, etc. y en el caso de la voluntad, es con la que el hombre puede elegir, entre las acciones posibles, aquellas que le parezcan más de acuerdo con un ideal determinado o con la ley moral tal como lo concibe o con las condiciones que según su modo de ver, determinan la felicidad.84

82 Baronesa Staffe, *Mis Secretos para agradar y para ser amada*, Saturnino Calleja, Editor, casa fundada el año 1876, Madrid, España, Prefacio, p.p. 8.

83 Baronesa Staffe, *Mis Secretos para agradar y para ser amada...* p.p. 12.

84 *Catecismo de la Iglesia Católica*, según la edición típica latina del año 1997. Edición electrónica es conforme a la edición típica del 15 de agosto de 1997, Librería Editrice vaticana. p.p. 861.

Y, en segundo lugar, la belleza como símbolo de perfección, preciosidad y atractivo. En este caso, de acuerdo con los manuales, hace referencia a la armonía, la proporción de las formas y la simetría de los rasgos. Es la juventud también que se asocia de manera frecuente con el concepto de belleza. La belleza también se define como la caracterización de una persona como bella, ya sea de forma individual o por consenso de una comunidad.⁸⁵

Es así, que tanto la belleza interior (congruencia, elegancia, encanto, gracia, integridad, inteligencia y personalidad), la cual se conecta con el concepto del alma, como la belleza exterior (juventud, medianidad, salud corporal, sensualidad y simetría) hicieron parte de una normativa que hizo que la mujer lo relacionara con su propia estética. Esta estética estaba condicionada a través de estos manuales porque reflejaban los modelos que operaban como ideales de belleza para la mujer.

Los ideales de belleza que nos describe la Baronesa también hacen referencia a las costumbres irregulares que tenemos en la vida, es decir, llevar una vida desordenada hace que la mujer pierda su belleza.⁸⁶ Así, que, en comparación con el hombre, la mujer tenía una exigencia mucho más fuerte para así misma porque de acuerdo con este manual que nos ha presentado la Baronesa Staffe, *la mujer necesita todavía más que el hombre de una vida sencilla y metódica.*⁸⁷

Podríamos decir que aquella mujer francesa, Staffe, tuvo una versión colombiana, ella sería la distinguidísima Doña Soledad Acosta de Samper una de las damas más reconocidas del país, quien fue una destacada escritora bogotana, hija del prócer e historiador Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán y de la americana Carolina Kemble Rou.⁸⁸ Esta excelentísima mujer, poseedora de un

⁸⁵ *Concepto de belleza*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Belleza> (consultado el martes 16 de julio de 2019).

⁸⁶ Baronesa Staffe, *Mis Secretos para agradar y para ser amada...* p.p. 17.

⁸⁷ Baronesa Staffe, *Mis Secretos para agradar y para ser amada...* p.p. 17.

⁸⁸ Alejandra Mora Lizarazo, *Cortesanía y Etiqueta: la configuración de las pautas de...* p.p. 86.

gran conocimiento (adquirido gran parte en el extranjero) y su compenetración con el mundo civilizado, gracias a su padre, regresa a Colombia alrededor del año de 1855, año en el que se casa con el escritor y político José María Samper Agudelo, quien se había hecho famoso al ser publicista y crítico desde 1842⁸⁹, e hizo parte de los colaboradores del periódico *Biblioteca de Señoritas*⁹⁰, junto con Soledad Acosta de Samper y otros intelectuales.



Imagen 3. Anónimo (1858 – 1859), *Biblioteca de Señoritas*, Imp. De Ovalles y Cia. Semanal, Bogotá.

A pesar de que este era un periódico, no obstante, existían publicaciones que no dejaban de tener el formato de escritura de manual de comportamiento, sobre todo porque estos escritos, exaltaban monótonamente a la mujer en términos de pura, divina, dulce, virtuosa, un ser equiparable a las flores, a los ángeles y a los seres celestiales.⁹¹ También eran folletos de entretenimiento que a través de poemas como lo era el *Álbum de Señoritas*, escrito en acrósticos, fue publicado en Bogotá en 1893, iba dirigido a “varias flores de nuestra culta sociedad”, como lo denominaba el autor en su

introducción, y de igual manera, dichos poemas eran escritos en línea vertical a partir del nombre propio de cada una de las jovencitas. A través de estos poemas se exponían las diferentes cualidades, en especial, la de la pureza.⁹²

⁸⁹ Alejandra Mora Lizarazo, *Cortesanía y Etiqueta: la configuración de las pautas de...* p.p. 87.

⁹⁰ Biblioteca Banco de la República, “La Biblioteca de señoritas es considerada la primera publicación periódica dirigida a las mujeres colombianas, circuló semanalmente entre el 3 de enero de 1858 y el 30 de Julio de 1859, en medio de este periodo se suspendió entre los meses de octubre a diciembre de 1858, para ser retomado en enero de 1859”. <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll26/id/3351> (consultado el día 7 de julio de 2019).

⁹¹ Patricia Londoño, «Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858 – 1930», *Las mujeres en la historia de Colombia, Mujeres y Sociedad, Tomo II*, ed. Magdala Velásquez Toro (Bogotá: Editorial Norma, 1995), p.p. 363.

⁹² Patricia Londoño, «El ideal femenino del siglo XIX en Colombia entre flores, lágrimas y ángeles», en *Las mujeres en la historia de Colombia, Tomo III, Mujeres y Cultura*, ed. Magdala Velásquez Toro, Editorial Norma, Bogotá, 1995, p.p. 305.

Con respecto a la pureza, hay que tener en cuenta que, a mediados del siglo XIX, aparece en la ciudad de Bogotá una carta escrita por un padre a su hija, el día que cumplía quince años. Esta carta nace con el objetivo de prevenirla de los peligros que la acechaban en la nueva etapa de su vida.⁹³ El padre advierte a su hija de las “amistades del mundo, que las más de las veces merecen más bien el nombre de enemistades, por los funestos resultados que aparejan, pues las pueden llevar a los abismos de las desgracias y del deshonor”.⁹⁴

Esto no significaba que la mayoría de estos textos fueran escritos de un padre a una hija siempre, sino que también era un tipo de escritos que estaban dirigidas al público femenino, ya que era conveniente y apropiado aconsejar al sexo femenino en dichos términos. Estos antecedentes hacen ver que la mujer era moldeada por la visión masculina del mundo, y en este caso de la alta sociedad bogotana. Como lo dice la biblia católica en todas sus denominaciones:

«Entonces Yahvé hizo caer en un profundo sueño al hombre y éste se durmió. Y le sacó una de sus costillas, tapando el hueco con carne. De la costilla que Yahvé había sacado al hombre, formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces el hombre exclamó: Esta sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será la llamada varona porque del varón ha sido tomada. Por eso el hombre deja a sus padres para unirse a una mujer, y son los dos una sola carne. Génesis 2, 21:23».⁹⁵

Ahora bien, podemos decir que el hombre tenía el permiso y el deber de controlar a la mujer, debido a que la misma institución católica se lo permitía, siendo esto el resultado de una actitud sumisa, subordinada y débil del universo femenino. Así, el protagonismo de la mujer sería confinado a las labores del hogar, que sus funciones inspiraran lo bueno, que atenuara las tempestades y calmara los odios. La mujer debía encontrarse en su casa realizando labores de mano “propias de su sexo”, leyendo un libro, o recreándose en un ejercicio de arte, como la pintura o la música, era denominada como la “bienhechora” por el hombre.⁹⁶

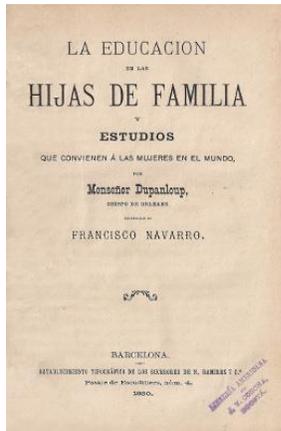
⁹³ Patricia Londoño, «El ideal femenino del siglo XIX en Colombia entre flores, lágrimas y ángeles» ... p.p. 312.

⁹⁴ Patricia Londoño, «El ideal femenino del siglo XIX en Colombia entre flores, lágrimas y ángeles» ... p.p. 312.

⁹⁵ Ramón Ricciardi y Bernardo Huralt, *La Biblia Latinoamericana*, Ediciones Paulinas, Madrid, España, 1972, p.p.41.

⁹⁶ Patricia Londoño, «El ideal femenino del siglo XIX en Colombia entre flores, lágrimas y ángeles» ... p.p. 313.

En otras palabras, la mujer solamente debía cumplir con su función hogareña. Sí podía ilustrarse, pero nunca cumplir con deberes y responsabilidades del género masculino, ya que la mujer no era considerada como alguien capaz de asumir ocupaciones como ser un médico, o licenciado. La mujer que aspirara a ejercer ese tipo de profesiones, la llamarían loca:



«Una mujer con una espada o un hombre que zurza medias, eso no es un grato espectáculo... Loca es la mujer que pretenda tener derecho a una libertad omnímoda para salirse del carril natural de sus deberes».⁹⁷



***Imagen 4 y QR 3. AMOR, MATRIMONIO Y EDUCACIÓN
LECTURAS PARA MUJERES COLOMBIANAS DEL SIGLO
XIX***

Luz M. Hincapié. PhD en estudios de género y estudios culturales, Universidad de Sidney.

http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/amor-matrimonio-y-educacion-lecturas-para-mujeres-colombianas-del-siglo-xix#r4ef_6

⁹⁷ Luis Carlos Pradilla de Agua de Dios, *Carta de un padre a su hija*, Bogotá, Imprenta Echeverri, 1888, p.p. 7,13,17,18.

Es por esta razón, que la mujer contaba con un solo camino que era el de la virtud. Su felicidad radicaba en dedicarse a los deberes que tenía con la familia, con sus padres y con la sociedad, con base en las leyes de Dios. Siendo esto, el resultado de una construcción sociocultural, política y económica en donde la mujer también se le prohibía la lectura de cierto tipo de libros y periódicos. De acuerdo con Espinosa Rendón, *la niña debía dedicarse solo a los deberes con los padres y la sociedad y a conocer a Dios, único que puede concederle la sabiduría para proceder en las diferentes circunstancias de la vida.*⁹⁸

Se puede interpretar que tanto el hombre como Dios, eran uno solo y que, por consiguiente, la mujer debía ejercer a cabalidad todas las funciones que fueran ordenadas a su sexo y así, su identidad estaría ceñida a un canon de comportamiento y estilo del hombre burgués. De igual manera, al ser estos textos formas de educación femeninas también se vinculan a los conocimientos de algunas disciplinas médicas que involucraron la imagen del cuerpo de la mujer con formas particulares de intervenir la subjetividad femenina.⁹⁹ Esto da como resultado la ciencia de la mujer¹⁰⁰, que va a ser el argumento de la diferenciación entre los hombres y las mujeres.

Pedraza menciona que el proceso de exclusión de la mujer a la vida privada cambió, en efecto, la casa, el “hogar” dejó de ser un lugar privado, para convertirse así, en un espacio del mundo público, en donde se comenzó a administrar *técnicamente la economía doméstica y a*

⁹⁸ Espinosa de Rendón, Silveria. Consejos a Angélica: obra dedicada a las niñas cristianas, Bogotá, Imprenta de Silvestre, 1887, p. 47.

⁹⁹ Zandra Pedraza Gómez, «La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia» *Revista de Estudios Sociales* No. 41 rev.estud.soc. ISBN 0123-885X, Bogotá, diciembre de 2011, p.p. 74.

¹⁰⁰ Zandra Pedraza Gómez, «La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia» ... p.p. 74: “La *ciencia de la mujer* se consolidó como un campo de conocimiento durante el siglo XVIII y de modo paralelo a la *ciencia del hombre (Science de l'homme)*. Fue específicamente en Montpellier donde el vitalismo dio lugar a la tradición intelectual que integró entre 1750 y 1850 las formas de conocimiento que posteriormente surgieron como disciplinas independientes: antropología, fisiología y medicina filosófica (Williams 1994).”

*generar la riqueza de la nación*¹⁰¹ Dando como resultado, que las actividades domésticas se convertirían en una virtud católica¹⁰², así, la economía doméstica haría parte de la organización capitalista de la riqueza, ya que la reorganización del trabajo reproductivo transformó la situación de la mujer a lo largo del siglo XIX gracias a la industrialización.¹⁰³

Pero antes de que esa condición humana de la mujer cambiara, como lo menciona Pedraza, estos manuales de urbanidad tuvieron una gran importancia en las maneras de pensar, de actuar y de vivir para las mujeres. Estos manuales al ser importados de Europa trajeron consigo una importación de un *comportamiento, de un estilo de vida* propios de la sociedad burguesa.

De igual manera, como los manuales importaban un estilo de vida y ésta estaba cambiando en el continente europeo, asimismo a comienzos del siglo XX, los manuales se modificaron en publicaciones semanales que eran difundidas a través de periódicos y revistas creadas por intelectuales, quienes estaban a favor de la modernidad, aunque el componente escritural seguía con el carácter del manual. Como lo menciona Elías,

«La necesidad de observar del modo más estricto las diferencias de rango de comportamiento, se convierte a partir de ahora en la quintaesencia de la cortesía, en la exigencia fundamental de la *civilité*, al menos en Francia. La aristocracia y la intelectualidad burguesa mantienen relaciones, pero el tacto exige que se observen las diferencias estamentales y se les dé expresión inequívoca en el propio trato».¹⁰⁴

El tacto y la manera en que se escribían dichas publicaciones al público femenino se redactaban en forma de lírica, poética en donde se enaltecía el romanticismo, para así conectar con la respectiva lectora. Una de estas revistas y/o periódicos especializados en temas del “bello sexo”,

¹⁰¹ Zandra Pedraza Gómez, «La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia» ... p.p. 73.

¹⁰² Zandra Pedraza Gómez, «La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia» ... p.p. 73.

¹⁰³ Zandra Pedraza Gómez, «La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia» ... p.p. 73.

¹⁰⁴ Norbert Elías, *El proceso de la civilización...* p.p. 119.

era *El Gráfico, Semanario Ilustrado* a comienzos del siglo XX, en donde existía una sección que se llamaba: *Página para las Damas*, en la cual trataba un tema en específico, en algunas oportunidades eran temas concernientes a la moda y a la estética femenina, acerca de la belleza, el encanto, el recato, entre otros aspectos.



QR 4. Texto *El Perfume Parte I.*



QR 5. Texto *El Perfume Parte II.*

Imagen 5. Biblioteca Nacional de Colombia. Sección *Página para las Damas. El Perfume. Serie VIII, N 80, abril 13, 1912.*

A través de estas publicaciones, como es el caso de este artículo llamado *El Perfume*, Berta Rivarol, de manera dulce y poética, les menciona a las mujeres que, para espantar la melancolía durante la Semana Santa y el olor al incienso de las iglesias, hablará acerca del perfume. Rivarol comienza a contar la historia de dicho objeto durante la época primitiva, en donde explica que la mujer estrujaba los pétalos de las flores silvestres y se frotaba la piel con los jugos extraídos a partir de ellas, para así, poder atraer de forma natural al sexo opuesto.

Rivarol se pregunta si es tan distinta esa mujer primitiva a la mujer moderna, quien ahora dispone de una variedad de perfumes, ya sean importados o hechos de manera artesanal mediante recetas caseras. Eso sí, siempre tener como referencia a la mujer parisiense, quién es la más concienzuda en la prueba de esencias y que a su vez, es la artista múltiple de seducción y encanto.

A través del artículo, la autora, ofrece unos consejos del debido uso del perfume y hace una importante reflexión: *el perfume se escoge como se escoge un amor*. Y, que también, el abuso de un perfume *es tan “repugnante” como el abuso de una grandeza*.

En otras palabras, esta publicación, nos da un acercamiento como la mujer burguesa debía elegir un perfume y concebir su escogencia desde una forma romántica, pero que, al usarlo, no debería ser egocéntrica porque al abusar de ello, ya no sería la mujer que debía ser: humilde, recatada y sin exigencias. De esta manera, se observa que, por medio de estos textos, el deseo por mejorar la situación de las mujeres era brindarles una convenida instrucción, capacitarlas y “elevar su categoría”, así beneficiar a la sociedad.¹⁰⁵

La mujer

—¿Qué cosa es la mujer?
 Para Adán, la perdición.
 Para Sansón, la muerte.
 Para Salomón, la vergüenza.
 Para un naturalista, una hembra.
 Para un médico, un cuerpo
 Para un letrado, la tercera parte de un testigo.
 Para un pintor, un modelo.
 Para un poeta, una flor.
 Para un militar, una trinchera.
 Para un asacotista, una tentación.
 Para un sano, una enfermedad.
 Para un romano, una ciudadana.
 Para un pisaverde, un juguete.
 Para un romántico, una huri.
 Para un gastrónomo, una cocinera.
 Para un novio, un deseo.
 Para un marido, una carga.
 Para un viudo, un descanso.
 Para un rico, una amenaza.
 Para un pobre, una calamidad.
 Para un joven, una pesadilla.
 Para un viejo, un recuerdo.
 Para otra mujer, un enemigo.
 Para el mundo, una falta.
 Para el diablo, un agente.



QR 6. Texto: La Mujer.

Imagen 6. Biblioteca Nacional de Colombia. El Grafico Semanario Ilustrado, Serie VIII, N 80, abril 13, 1912.

Igualmente, a pesar de que estos textos fueran una herramienta para la educación de las mujeres, algunas publicaciones eran escritas de manera ofensiva hacia el género. En la **imagen 6**, el texto llamado *La mujer*, la pregunta que surge es ¿Qué cosa es la mujer?, en otras palabras, en primer lugar, la mujer se concibe como una cosa, no como un ser humano, y, en segundo lugar, el autor postula una seguidilla de frases a partir de una concepción masculina en la cual se nombra a la mujer como un adjetivo.

Voy a nombrar tan solo algunas frases, entre ellas están: *Para Adán, la perdición; Para Sansón, la muerte; Para Salomón, la venganza; Para un pobre, una calamidad...* y así sucesivamente.

¹⁰⁵ Patricia Londoño, «Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858 – 1930» ... p.p.358.

Asimismo, existe otra publicación con el título *Cómo debe ser la mujer para el hombre*¹⁰⁶, a través del escrito, se especifica que la mujer debe cumplir con ciertas normas de belleza y encanto, tanto física como moral. Debe estar vestida a la moda, pero sin gastar mucho dinero. Ser inteligente, entre otros aspectos importantes para su buen desempeño femenino. A saber, que se deseaba una mujer perfecta, en efecto, el autor se lamenta que tal perfección de mujer no existe, ni siquiera con la mitad de las perfecciones en el mundo y que eso es lo malo para los hombres en general.

De esta forma, se puede interpretar que la mayoría de los textos de dichas publicaciones acerca del deber ser femenino que circularon en el país desde mediados del siglo XIX hasta 1930, fueron escritos por hombres de acuerdo con Londoño¹⁰⁷ porque más de la mitad de los periódicos y revistas hechos para las mujeres que se conocen en América Latina, fueron editados por varones.¹⁰⁸ Estas publicaciones siguieron vislumbrando una variedad de temas que incluían relatos históricos, cuadros de costumbres, noticias de la vida social local y sobre todo, de adelantos de todo tipo logrados en Europa¹⁰⁹, y luego en los Estados Unidos.

¹⁰⁶ Artículo «Cómo debe ser un hombre para una mujer», *El Gráfico "Semanao Ilustrado"*, Serie IX 82, abril 27, 1912. Biblioteca Nacional de Colombia.

¹⁰⁷ Patricia Londoño, «El ideal femenino del siglo XIX en Colombia entre flores, lágrimas y ángeles» ... p.p. 303.

¹⁰⁸ Patricia Londoño, «Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858 – 1930» ... p.p.357.

¹⁰⁹ Patricia Londoño, «Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858 – 1930» ... p.p.366.

1.1.2. Hacia la modernización.

Para llevar a cabo la modernización, el país se encontraba en una situación de conflicto entre las facciones de los partidos liberal y conservador, gracias a la guerra civil de 1895 y la Guerra de los Mil Días (1899-1902) esta última ganada por los conservadores, en la que también influyó la caída de los precios internacionales del café desde 1896¹¹⁰. Esta última guerra fue una de las más devastadoras de Colombia a finales del XIX y comienzos del XX, dando como resultado un desequilibrio en la economía nacional y el impacto que tuvo en la separación del departamento de Panamá.¹¹¹

Es así, que, al independizarse el departamento de Panamá en 1903 con el apoyo de los Estados Unidos, un pequeño grupo de conservadores no deseaba seguir apoyando al Gobierno nacional y decretaron dar un golpe de Estado que puso fin al proyecto regenerador, pero sin finiquitar la Constitución de 1886, así poder continuar con la consolidación del orden social y moral establecido por la Iglesia y en la organización jerárquica de la sociedad.¹¹²

¹¹⁰ Charles Bergquist, *Café y conflicto en Colombia, 1886-1910, La Guerra de los Mil Días, sus antecedentes y consecuencias*, 1978 (Medellín: Fondo Rotatorio de Publicaciones, 1981), p.p. 118.

¹¹¹ Naila Katherine Flor Ortega, Capítulo 2: «Colombia 1880 – 1930: entre la modernidad política, la civilización y la modernización económica» ...p.p. 32.

¹¹² Daniel Pécaut, «Simbólica nacional, liberalismo y violencias en Colombia 1910-2010», ed. por María Teresa Calderón e Isabela Restrepo, Taurus, Bogotá, 2010, p.p. 45.



Imagen 7. Familias Gutiérrez Ponce y Carrizosa Valenzuela en París. 1898. Fotografía Alberto Carrizosa Valenzuela (1878-1964) y Fernando Carrizosa Valenzuela (1881-1947). Catálogo Exposición “El Museo en el museo, entre el siglo XIX y el XX”. 2018. p.p. 60.

Durante la Hegemonía Conservadora, la necesidad del Estado era transformar la sociedad y establecer una organización económica, la cual consistía en implementar modelos institucionales extranjeros que eran considerados por la alta sociedad como los referentes puntuales a seguir, para que el país y sus ciudades se actualizaran en términos como la educación¹¹³, las comunicaciones, el comercio, la industria, el desarrollo urbano y las costumbres. Familias de los sectores políticos, económicos y culturales emprendieron viajes a Europa y Estados Unidos, con el fin de traer ideas para así, crear proyectos locales que

hicieran parte de la conformación de modernización del país.¹¹⁴

Dicha modernización se concibió como un resultado a futuro de la incorporación de los países latinoamericanos en la economía mundial, en calidad de exportadores de materias primas.¹¹⁵ Es así, que, a comienzos del siglo XX se inicia un proceso de aceleración a partir de la industrialización del país¹¹⁶ que empieza a ser vivido por la población, la creación de industrias como Coltejer 1908, Cementos Samper 1909, Tejido Obregón 1910, Fósforos Olano 1909,

¹¹³ A pesar de que fueran conservadores, tenían un pensamiento moderno con respecto a la idea de industrializar el país y educarlo para que de esta manera se pudiera construir un Estado-Nación bajo el canon modernizador que estaba ocurriendo en otros países y así, poder pertenecer a modelos económicos más productivos y de cooperación.

¹¹⁴ Exposición Museo Nacional, *El Museo en el museo. Un lugar entre el XIX y el XX*, Del 13 de abril al 24 de junio de 2018. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2018.

¹¹⁵ Santiago Robledo Páez y Naila Katherine Flor Ortega, Capítulo 3 «Exportar para civilizar e importar el progreso», Artículo del catálogo de la exposición *El Museo en el museo, un lugar entre el siglo XIX y el XX, Del 13 de abril al 24 de junio de 2018*, Museo Nacional, Bogotá, 2018, p.p. 37.

¹¹⁶ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 12.

Cervecería Germánica 1905, Chocolate Chaves 1905, entre otros.¹¹⁷ La industria colombiana comienza a ser protagonista que, en conjunto con el imaginario femenino, se entrelazan para así imaginarse a sí mismos.¹¹⁸ A raíz del desarrollo del capitalismo en el país, la publicidad en la prensa escrita organizó a la sociedad en torno a unos referentes que convenían dichos nichos industriales y de mercado, para así crear unas formas sociales y culturales tanto de reproducción como de explotación. De igual modo, crear una imposición tanto política como económica.¹¹⁹

En este orden de ideas, en el país se conformó en un escenario que desarrolló una industria local en donde destacó que la clase obrera debía consumir lo necesario para su subsistencia, mientras que la clase dominante estaba reservada para su completo beneficio. Esto significaba que la clase pudiente tenía acceso inmediato a vestidos, bebidas, alimentos, viajes, joyas, los cuales hilaban una cierta distinción.¹²⁰ De otro lado, la alta sociedad en sí tenía una separación entre lo masculino y lo femenino, ya que además de existir una separación de actividades, también existía una separación en los consumos y las costumbres.

En efecto, para el público femenino se comenzó a ofrecer una publicidad de bebidas suaves, que además de fortalecer sus cuerpos, estos se pondrían en forma para la maternidad, es decir, para ser mujer había que ser madre.¹²¹ Siendo esto el resultado de una estructura mental conservadora y sujeta a la creación de una identidad nacional que se veía reforzada por el dominio patriarcal.

¹¹⁷ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista Cromos. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

¹¹⁸ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 17.

¹¹⁹ Carlos Arturo Reina Rodríguez, *Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX*, Ciudad Paz-Ando, 7(2), julio – diciembre, 2014, p.p. 34.

¹²⁰ Carlos Arturo Reina Rodríguez, *Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX*... p.p. 35.

¹²¹ Carlos Arturo Reina Rodríguez, *Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX*... p.p. 36 – 37.



Imagen 8. Carlos Arturo Reina Rodríguez, *Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX*. P.P. 36. Fuente: *El Tiempo 1920 y 1929*.

A pesar de ese reforzamiento patriarcal, alrededor de los años veinte, el país se vio en la necesidad de adoptar el concepto de “industrialización” ya que no solo se trataba de dinero y los objetos de consumo, sino también de las naciones, las personas, las ideas y los hábitos tenían que moverse con velocidad. Colombia, como país, no podía quedarse retrasado ante el crecimiento universal del progreso y ese progreso de industrialización, haría que el

país creciera rápidamente y que obligara a sus habitantes a transformarse de la misma manera.¹²²

Como consecuencia de esa necesidad de *progreso*, además de traer ideas innovadoras del primer mundo al país, esto implicó la construcción de ferrocarriles y el establecimiento de rutas de navegación fluvial con el apoyo del Estado, capital privado y extranjero.¹²³ Así que en la ciudad de Bogotá, una de las empresas más innovadoras del país llamada la Estación Central de Ferrocarriles, de la cual partió el ferrocarril de la Sabana, en conexión con el de Girardot, y el del Sur, fue un proyecto concebido por el Doctor Felipe Zapata Cuenca, quien al ser el gerente del ferrocarril de la Sabana, propuso el plan para la reforma que él mismo había imaginado y concebido para mejorar los problemas que existían en la ingeniería nacional.

El Doctor Zapata adquirió sus conocimientos en ingeniería en la University College y en la Institution of Civil Engineers of London,



¹²⁴ por ende, gracias a esos estudios, pudo

¹²² Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 12.

¹²³ Santiago Robledo Páez y Naila Katherine Flor Ortega, Capítulo 3 «Exportar para civilizar e importar el progreso» ... p.p. 37.

¹²⁴ **Código QR 7.** Página web de la Institución en donde estudió el distinguidísimo Doctor Felipe Zapata Cuenca (1885-1915).

modificar el sistema ferroviario y así creó una de las construcciones de ingeniería moderna que daba un carácter de metrópoli europea a la capital.¹²⁵



Imagen 9. Estación Central de los Ferrocarriles. *Revista Cromos. Vol.1. Serie 5. febrero 12, 1916: 76.*

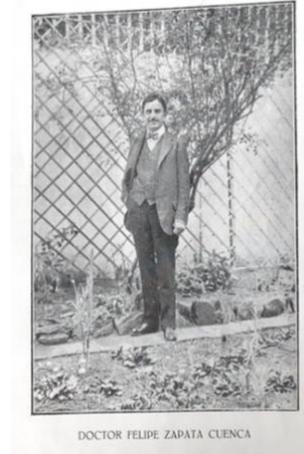


Imagen 10. Doctor Felipe Zapata Cuenca. *Revista Cromos. Vol.1. Serie 5. febrero 12, 1916: 76.*

A consecuencia de esta necesidad del país por industrializarse cada vez más rápido, había otro aspecto importante, el de la inmigración. La inmigración originada gracias a la Primera Guerra Mundial (1914-1918), se vio como una oportunidad para los países latinoamericanos, en este caso Colombia y las ciudades como Bogotá, fueran epicentro de la recepción de extranjeros que estuvieran dispuestos a trabajar y a expandir ya fueran sus empresas o sus conocimientos a nivel local, así poder generar una prosperidad para la nación. Era importante entender el concepto de inmigrante en aquel entonces, la definición era la siguiente:

[...] «es todo extranjero, jornalero, artesano, industrial, agricultor o profesor que teniendo menos de sesenta años y habiendo acreditado sus aptitudes y buenas costumbres, llegue al país para establecerse en él por cuenta del Gobierno nacional, del de una provincia, o de alguna empresa particular que proteja la inmigración y colonización».¹²⁶

¹²⁵ Artículo «Vistas de Bogotá», *Cromos Revista Semanal Ilustrada*, Casa Editorial de Arboleda & Valencia, Vol. I Serie 5. Bogotá, febrero 12, (1916): 76-77.

¹²⁶ Editorial «Inmigración», *Cromos Revista Semanal Ilustrada*, Casa Editorial de Arboleda & Valencia, Vol. VIII, No. 177, Bogotá, agosto 30, (1919), p.p. 125.

En el artículo, se decía que se debía omitir la conducción y sus requisitos, que había que alojarlos y mantenerlos. Así de esta manera, poder brindarle al inmigrante un fácil ingreso al país y a las ciudades y crear un presupuesto nacional para destinarlo a dicho proyecto, debido a que, en países como Argentina y Estados Unidos, la inmigración había sido un factor visible de la prosperidad y la riqueza que correspondía al impulso de brazos extranjeros, lo cual era oportuno y escogidamente llegados.¹²⁷

Asimismo, como consecuencia de la dinámica industrial del capitalismo mundial había que producir un nuevo tipo de sujeto que se desligara de la concepción tradicional y de su hábito mental. En este caso, la mujer sería el sujeto clave en la configuración del capitalismo en el país. Esto llevó a que, en el XX, la influencia de la moda europea fuera el objeto con el cual los individuos, en este caso la mujer, se resignificara.¹²⁸



Imagen 11. Portada 1 de la Revista *Cromos*, enero 15 de 1916. Ilustración: Leudo.

Como hemos visto anteriormente, la revista *El Gráfico* fue dando pie a lo que se venía con respecto a la moda dentro del marco político, económico, social y cultural de la ciudad, pero no fue hasta que llegó la revista *Cromos*, cuando realmente se exploró la representación de la mujer moderna. De esa mujer que iba a transgredir los códigos tradicionales de este período de la Hegemonía Conservadora.

La revista *Cromos* se fundó el 15 de enero de 1916 por Miguel Santiago Valencia y Abelardo Arboleda con una tendencia

¹²⁷ Editorial «Inmigración», *Cromos Revista Semanal Ilustrada*, Casa Editorial de Arboleda & Valencia, Vol. VIII, No. 177, Bogotá, agosto 30, (1919), p.p. 126.

¹²⁸ Carlos Arturo Reina Rodríguez, *Mercantilización, moda y mujer en la prensa bogotana durante las primeras décadas del siglo XX...* p.p. 38.

liberal, que se caracterizó por practicar un periodismo moderno¹²⁹. El interés que tenía la revista en primera instancia era registrar el movimiento literario, científico, artístico, social y político de la nación colombiana. A su vez, el objetivo era entrelazar una tendencia conciliadora a partir de la exposición de diversos temas, que en algunos casos podrían ser de acaloradas divergencias y enconadas disputas entre los hombres, que procuraba que tanto el arte como el buen gusto siempre estuvieran presentes en la revista.¹³⁰

Al respecto, la revista crea una sección de modas dirigida exclusivamente al público femenino, en donde podían encontrar un sinnúmero de publicaciones e informaciones y consejos acerca de la ropa, perfumes y cuidado del cuerpo. En este sentido, la moda estaba dibujando el deseo de una ciudad moderna, en la que la mujer en la oligarquía era protagonista.¹³¹

Ahora bien, este pequeño contexto nos ha dejado ver que la mujer es el sujeto por el cual, en este caso la ciudad de Bogotá y el país, es el individuo por quien se iría hilando los contextos sociales, políticos, económicos y culturales, al completo diseño de la ciudad. Es quizás la mujer, al ser parte de la oligarquía, que al ser educada constituyó un marco de referencia clave para la modernización de la sociedad, con el fin de que la mujer no sólo tendría como objeto cumplir con las tareas del hogar, sino que también debía convertirse en una misionera social que se encargara de moralizar a las mujeres y a los niños de los sectores pobres en este proceso civilizatorio.

¹²⁹ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista Cromos. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

¹³⁰ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista Cromos. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

¹³¹ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 215.



Imagen 12. El presidente y señoras del Patronato de Las Gotas de Leche después de repartir vestidos a los niños. *Cromos, Revista semanal ilustrada, Número 181, Volumen VIII, septiembre 27, 1919, Bogotá, p.p. 190.*

Tal es el caso de *Las Gotas de Leche*, que fue una de las obras de carácter social impulsadas y apoyadas por las mujeres nobles de esta ciudad, distinguidísimas damas que junto con el trabajo de médicos pudieron impulsar un hospicio para los niños huérfanos y mujeres de escasos recursos. Así de esta manera, proveer de alimento, y en algunos casos refugio, a estos niños y madres que no tenían con que alimentar a sus hijos.

En este caso, las damas acomodadas de la sociedad bogotana eran las encargadas de asumir estas nuevas tareas, de proteger y construir espacios para los más necesitados. A partir de ahí, la mujer va a adquirir una cierta independencia, poco a poco ella va a ir encaminada a zurrir un entramado cultural que va a consolidarse con su manera de percibir el mundo. Esta percepción, quizá Doña Soledad Acosta de Samper, lo estaría pronosticando,

«Las mujeres tendrán que escoger entre la protección (y secuestro) tradicional y la oportunidad de tener “independencia de acción”, pero en ningún momento tendrán que dejar de ser mujeres. Nunca renunciar “a ser mujer por las cualidades de su alma, por la bondad de su corazón”. Todo ser humano, eso parece que sobre todo la mujer, tiene que luchar, hacer un fuerte “esfuerzo para personificar siempre la virtud, la dulzura, la religiosidad y la parte buena de la vida humana”». ¹³²

No solo la mujer debía ejercer cualidades virtuosas, hacer obras de caridad, estar al frente de la economía doméstica de su hogar para merecer estar en la sociedad, sino que debía transformarse en un ser autónomo de su propio cuerpo, en efecto, la modernización tanto del país como de la ciudad en el siglo XX necesitaba de una mujer menos sumisa y mucho más activa.

¹³² Mary G. Berg, «La mujer en la sociedad moderna (1895): Síntesis de la misión moralizadora y educadora de Soledad Acosta de Samper», Parte del ensayo se incluyó en la antología editada por Carolina Alzate y Monserrat Ordoñez, Soledad Acosta de Samper: Escritura, género y nación en el siglo XIX, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2005, p.p. 5.

Como lo menciona Castro-Gómez,

«El éxito en las sociedades modernas está reservado para aquellos que son capaces de intervenir autónomamente sobre su propio cuerpo y hacerlo capaz de aumentar su rendimiento físico, hasta el punto de convertirlo en una máquina de producción».¹³³

Una máquina de producción bajo la cual la sociedad colombiana necesitaba modernizarse, porque al querer pertenecer al capitalismo industrial, tanto el hombre como la mujer debían estar preparados para así poder impulsar el despegue hacia el *progreso*.¹³⁴



Imagen 13. Fotografía. Señorita Laura Merino y Uribe, enfermera colombiana de la Cruz Roja francesa quien presta sus servicios en Château-Tierry. Revista Cromos. Número 131. Volumen VI. Septiembre 14, 1918.

Cabe anotar también que, en el mundo, la mujer estaba siendo protagonista durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), por ende, los hombres habían partido y las mujeres debían ejercer la labor de madre y padre al mismo tiempo. No era conveniente que la mujer siguiera un modelo dócil, tenía que asumir otro tipo de roles. Entre ellos se encontraban dentro del mercado laboral, incluso las tareas más pesadas, antes desarrolladas por los hombres.

Una de las profesiones más relevantes que ejerció la mujer fue la enfermería. Como se observa en la **imagen 13**,

la Señorita Laura Merino y Uribe podría decirse que además de ejercer aquella labor, fue una de las tantas mujeres que hicieron parte del 90% del personal tanto en los hospitales como ejerciendo su labor fuera de ellos. El lugar donde la Señorita Laura prestó sus servicios fue en una comuna francesa, llamada Château-Tierry¹³⁵, la cual se sitúa en la región Alta de Francia y en donde

¹³³ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 202.

¹³⁴ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 202.

¹³⁵ <https://es.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%A2teau-Thierry>

ocurrieron las dos batallas del Marne (5 de septiembre – 12 de septiembre de 1914¹³⁶ y el 15 de julio al 6 de agosto de 1918¹³⁷).

Asimismo, debido a la pérdida de mano de obra masculina para nutrir las filas del ejército hizo que las mujeres sustituyeran trabajadores como mozos de estación, conductores de tranvía, revisores de autobús, limpiacristales o soldadores.¹³⁸ De la misma manera, las mujeres hacían parte de la guerra al trabajar en las fábricas de armamento y hasta en el frente de  ¹³⁹ batalla.

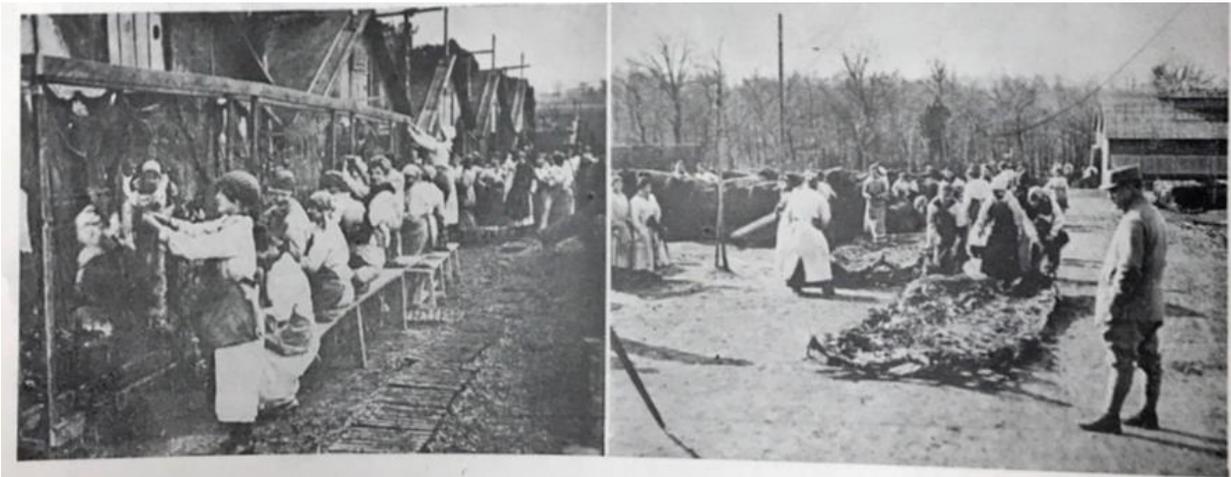


Imagen 14. Fotografía del Artículo Viñetas de la guerra. “Francesas trabajando para la guerra, cerca de la línea de batalla, en los talleres de camouflaje”. José García Calderón. Revista Cromos. Julio 20, 1918. Número 123. p.p. 30.

A raíz de lo que sucedía en Europa y en Norteamérica durante la Gran Guerra, el modelo de mujer sumisa se extinguió. El traje uniforme o el llamado *utility clothing*, del cual explicaré en el capítulo siguiente, hará que la imagen de la mujer se traslade al universo masculino, en efecto, la moda será la que produzca la estética de la mujer moderna, la mujer que debe independizarse económicamente del hombre y a través de ese nuevo cuerpo-vestido entrará en la modernidad. Aunque muy a pesar de ese conservadurismo en el cual se encontraba la ciudad de Bogotá, la mujer

¹³⁶ https://es.wikipedia.org/wiki/Primera_batalla_del_Marne

¹³⁷ https://es.wikipedia.org/wiki/Segunda_batalla_del_Marne

¹³⁸ MODA, Historia y Estilos, 1914-1918, *Mujeres en Guerra*, Dorling Kindersley, Traducción Español, 2013, p.p. 238.

¹³⁹ **Código QR 8.** Fabian Beziat y Hugues Nancy, Documental: *Mujeres en la guerra (1914-1918) - Elles étaient en guerre (1914-1918)*, Francia, 2014, [95 min].

a través de los medios escritos, como la revista *Cromos* (que era de carácter liberal por su acercamiento con la Unión Republicana)¹⁴⁰, que al tener una posición vanguardista su propósito era acercar a las mujeres a las nuevas estéticas, a la intelectualidad y a las promesas de la modernidad.¹⁴¹

¹⁴⁰ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista *Cromos*. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

¹⁴¹ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista *Cromos*. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

Capítulo 2. El cuerpo y el vestido a finales del siglo XIX comienzos del XX en la ciudad de Bogotá y sus influencias.

2.1. Moda, vestido y cuerpo.

La moda determina el vestir diario, pero ésta sólo es reconocida cuando los individuos la integran en su vestuario¹⁴², en efecto, la moda es una constante al igual que el vestido, que, al ser traducido en la sociedad, se convierte en una prenda cotidiana.¹⁴³ Pero más allá de la cotidianidad en la que se convierte una prenda, ésta hace parte de una creación previa.



Imagen 15. Portada Cromos. Ilustración Rendón. El excentricismo de París. Número 245. Febrero 12, 1921. Bogotá.

¿En qué consiste esa creación previa? consiste en que la moda es un sistema que forma parte de la cultura, que refleja las transformaciones de una sociedad en una época determinada. De tal manera que, la creación da origen al estilo, esa aptitud de transformar el espíritu de una época en atuendos, en efecto, la creación previa en el sistema moda, es el resultado de un proceso creativo en el cual existe un individuo, un creador al que denominamos diseñador. Este creador, interpreta la moda de acuerdo a un contexto político, social, económico y cultural, en el

cual propone un estilo que perpetua a través del tiempo y, por lo tanto, determina la orientación y aplica unos principios creativos¹⁴⁴, los cuales permiten la creación de modelos nuevos, a partir de aquellos que ya existen en el inventario de imágenes ya establecidas dentro del sistema moda.

¹⁴² Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 16.

¹⁴³ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 16.

¹⁴⁴ Alain Soral, *La creación de la moda, cómo entender, dirigir y crear la moda*, Escuela de Diseño Arturo Tejada Cano, Revisado y Actualizado enero 1998, Bogotá. p.p. 5.

Por lo tanto, la moda es un vehículo por el cual se le propone y se le impone al individuo unos determinados valores que hacen que den como resultado una identidad cultural y social.¹⁴⁵ En sí, la moda es un fenómeno social y generador por la constante y periódica variación del vestido, asimismo es un sistema de cambio permanente que da como resultado una novedad; polifacética, ligada al placer de ver, pero también al placer de ser visto, de exhibirse ante la mirada de los demás. La moda no ha sido solamente un elemento de jerarquización, sino que, a su vez, ha sido una vía de individualización narcisista y, sobre todo, un instrumento del culto estético del Yo.¹⁴⁶

En el culto estético del Yo que explica Lipovetsky, la moda no solamente crea las piezas del narcisismo, en efecto, lo reproduce de forma notable para que así los individuos se ocupen de su imagen, así buscar la elegancia, la gracia y la originalidad.¹⁴⁷ Es así, que el acto del vestir es individual y personal. Es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, respetable y quizás deseable.¹⁴⁸ Asimismo, el vestido genera y crea una experiencia en el cuerpo, ante todo, somos cuerpos humanos vestidos¹⁴⁹ quienes interactuamos alrededor de un entorno social.

Tanto el cuerpo como el vestido cumplen con un acto íntimo experiencial que se traduce en la presentación del yo en la sociedad¹⁵⁰, por lo tanto, el cuerpo-vestido cumple con una función cultural porque crea una relación sinérgica entre el cuerpo, la ropa y la cultura per se.

Al estar el cuerpo-vestido en un espacio social, en donde el individuo comparte con otros ese mismo espacio, debe estar vestido de forma adecuada ya que el cuerpo-vestido entra a ser parte del ámbito de «los sentimientos prudenciales, éticos y estéticos, y en la mecánica de lo que se

¹⁴⁵ Macarena San Martín, *El todo-en-uno del diseñador de moda. Secretos y Directrices para una buena práctica profesional*, Editorial Promopress, Barcelona, España, 2009, p.p. 9.

¹⁴⁶ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas...* p.p. 41- 42.

¹⁴⁷ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero, la moda y su destino en las sociedades modernas...* p.p. 42.

¹⁴⁸ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 20.

¹⁴⁹ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 18.

¹⁵⁰ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 25.

podría denominar conciencia de la elegancia»,¹⁵¹ en efecto, cuando se habla de la ropa en términos morales, existe una referencia constante, con palabras como «impecable», «muy bien», «correcta», entre otras.¹⁵²

En este caso cito a la Baronesa Staffe:

«Parece también mejor la ropa cuando la lleva gente de garbo y de buen porte. Hay quien mejor vestido que otro parece peor por su aire de abandono y desaliño. ¿Por qué el mismo vestido sienta bien á una mujer y mal á otras igualmente proporcionadas a ella?; porque la gracia que tiene en toda su persona embellece cuanto se pone».¹⁵³

En otro apartado también menciona:

«Un traje magnífico – dice un autor antiguo - da gracia y dignidad á la persona que tenga además buena figura. A la que no la tenga, no la favorecerá el traje que, por precioso que sea, no puede dar esa buena gracia».¹⁵⁴

Estos apartados indican que el cuerpo-vestido y el yo, siempre van a ser vistos, juzgados y percibidos por el entorno social y cultural, a pesar de que la experiencia del vestir es un acto subjetivo de cuidar al propio cuerpo, es también, un objeto de conciencia entre el cuerpo y el yo¹⁵⁵ que están de alguna manera ligados a la sociedad en una época determinada a través del vestido. Siendo este último, lo que cristaliza y refleja las normas, los gustos estéticos y culturales del momento presente.¹⁵⁶

¹⁵¹ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 22.

¹⁵² Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 22.

¹⁵³ Baronesa Staffe, *Mis Secretos para agradar y para ser amada...* p.p. 85.

¹⁵⁴ Baronesa Staffe, *Mis Secretos para agradar y para ser amada...* p.p. 155.

¹⁵⁵ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 47.

¹⁵⁶ Margarita Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?...* p.p. 58.

2.2. El nacimiento de la Alta Costura.



Imagen 16. Imagen que evoca la inspiración del Carnaval Estudiantil en la ciudad de Bogotá de 1928. Se puede denotar la influencia de la época de los siglos XVII y XVIII, y como ésta más adelante se convierte en una inspiración para el nacimiento de la Alta Costura en el siglo XIX y para su fundador, Charles Frederick Worth. Portada Cromos. Ilustración S.A. Número 617. Julio 14, 1928. Bogotá.

Alrededor del año de 1850 en Europa, debido a los adelantos en los medios de transporte como el ferrocarril y el barco a vapor, el continente europeo aumenta su volumen de importación textil. Se incorpora a su vez, el motor a los telares, el cual permite que la velocidad para la creación del textil sea muy superior que el telar manual. Aumenta el ancho del telar y los tejidos se fabrican mucho más finos.¹⁵⁷ El calzado se fue perfeccionando a medida que se iba industrializando su proceso de confección. Asimismo, a raíz de que esta modernización sucedía en el primer mundo, poco a poco se formalizó el hacer de la industria de la moda.

Aunque en otro tiempo, Francia, ya contaba con una previa industria, gracias al reinado de Luis XIV (1667-1715)¹⁵⁸ y al origen del período Barroco¹⁵⁹, en donde el Rey establece un código de vestuario muy distinto a las Leyes Suntuarias de la Edad Media, ya que son los aristócratas los que debían usar diferentes atuendos costosos y

¹⁵⁷ Noemi Collado Becerra, *Historia de la Moda, Siglo XI y Siglo XXI...* p.p. 61.

¹⁵⁸ Mairi Mackenzie, *Ismos para entender la moda...* p.p. 12. “[...] dominó este período y sus gustos personales dictaban las tendencias en el vestir en el país y en el resto de Europa. Este monarca era aficionado a los ropajes e interiores ricos y vistosos, y animaba a la corte a imitar sus extravagantes proyectos, lo que le ganó el sobrenombre de «rey consumista».”

¹⁵⁹ Mairi Mackenzie, *Ismos para entender la moda...* p.p. 16. “El Barroco es el nombre del estilo que dominó la moda, el arte y las artes decorativas durante todo el siglo XVII y parte del XVIII. Caracterizado por la abundancia de ornamentación, los diseños curvilíneos, la ostentación y la rigidez, estuvo íntimamente asociado al reinado de Luis XIV en Francia. Tras su muerte en 1715, el boato y la formalidad barrocas dieron paso a las formas ligeras y caprichosas del rococó”.

de lujo para cada ocasión. El Rey les proporcionaba créditos para la confección de sus atuendos, debido a que cada noble que pertenecía a la corte francesa no podía presentarse con el mismo traje, por ende, debían usar un traje distinto en cada baile. Asimismo, el rey hacía énfasis en que era ilegal que la ropa que se portara fuera importada y que, por esa razón, Francia debía confeccionar y producir la totalidad de los textiles y los ajuares del reino, y de toda su corte.

Es así como Francia, a pesar de la caída de la monarquía debido a la Toma de la Bastilla en el año de 1789, la creación del Directorio y la constitución del Primer Imperio, no dejaron que la industria de la moda se congelara, sino que, en efecto, ésta fue tomando mucha más fuerza y protagonismo. En cierta manera, la moda empezó a transformarse a medida que estos acontecimientos históricos importantes ocurrían.

Como se mencionó anteriormente, la industria de la moda fue creciendo conforme Europa se encaminaba en la construcción de su propio desarrollo. La Alta Costura Parisina (Haute Couture)  ¹⁶⁰ se formalizó y se consolidó de la mano del diseñador británico Charles Frederick Worth¹⁶¹ quien, al tener una gran experiencia al trabajar en las fábricas textiles inglesas, se traslada a la ciudad de París y abre su *maison* en la 7 de la rue de Paix en el año de 1858. Worth se hace famoso gracias a su conexión con la Emperatriz Eugenia, ella fascinada le declaró su profunda admiración por sus creaciones y decide contratar sus servicios. Ella fue, de acuerdo con el historiador James Laver¹⁶², el último personaje real que influyó de manera directa e inmediata en la moda. La Emperatriz no podía llevar el mismo modelo de vestido dos veces, además, cada una de sus damas de la corte deseaban imitarla, por esta razón, el diseñador Worth tuvo que crear

¹⁶⁰ **Código QR 9.** Página web de la Federación de la Alta Costura de la Moda en París, Francia.

¹⁶¹ Mairi Mackenzie, *Ismos para entender la moda...* p.p. 44.

¹⁶² James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, Decimotercera Edición, Grandes Temas Cátedra, 2017, p.p. 162.

hasta mil vestidos diferentes para una sola velada¹⁶³ y de esta manera, se probaría su popularidad y su gran exquisitez como creador de la moda.

Sucesivamente, Worth  ¹⁶⁴ fue categorizado como uno de los diseñadores en crear los primeros desfiles de moda en su *maison*, se caracterizó por el uso de lujosos materiales, y sus primeros vestidos de fiesta llevaban miriñaques y crinolinas. El diseñador exploró en sus creaciones el interés por el arte, creador de las mangas tipo «jamón», las cuales fueron inspiradas por la época isabelina. Sus clientas eran específicamente de la realeza, actrices y nuevas ricas. Worth al tener ya una clientela de lujo, creó lo que se llama en moda: las temporadas, las cuales se dividen en *primavera-verano* y *otoño-invierno*. Igualmente, es creador del concepto *maniqués vivos* (las llamadas modelos que conocemos hoy en día).

En definitiva, la Alta Costura es la creación de la prenda hecha a la medida, pensada para adaptarse al cuerpo de una mujer específica¹⁶⁵ y de una identidad delimitada. Es una concepción masculina del universo femenino, hace parte de la opulencia de la “Gran Burguesía”, en efecto, es una creación virtuosa y personalizada que grandes diseñadores que han hecho parte de la historia, han sabido como adaptar y transformar el cuerpo femenino a través de la concepción de sus creaciones, y que a su vez esas creaciones, han sido pensadas y construidas para ese cuerpo. Un cuerpo que anima el vestido, que le da movimiento, forma y se moldea a la par, que generan juntos una sinergia.

A finales del siglo XIX, el centro de la moda femenina seguía siendo París, ya que los franceses mantuvieron una próspera industria textil especializada en tejidos de lujo como las sedas y los encajes (guipur y el chantilly). Sin embargo, la industria textil inglesa, Londres, su capital,

¹⁶³ Mairi Mackenzie, *Ismos para entender la moda...* p.p. 44.

¹⁶⁴ **Código QR 10.** Video Charles Frederick Worth – The One Show, subido por Daphne Selfe – Model, canal de YouTube, publicado el 4 de octubre de 2016, (canal visitado el día jueves 18 de julio de 2019).

¹⁶⁵ Harriet Worsley, *100 ideas que cambiaron la moda*, Editorial Blume, Barcelona, 2011, p.p. 8.

se convirtió en el nuevo centro de la moda masculina y a su vez, la moda femenina tendrá algunos cambios debido a los nuevos tejidos que aparecieron en las islas británicas: el algodón y la lana.¹⁶⁶

Siendo esto el resultado de una expansión textil que se diversificaría a partir del aumento de la oferta, la diversificación de tejidos y especialmente las nuevas técnicas de fabricación instituidas por los ingleses. A su vez, se implementa el cambio de vestimenta de acuerdo con los ritmos industriales del momento.¹⁶⁷

2.3. La moda femenina en la ciudad a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.



Imagen 17. Caricatura mordaz que hace alusión a la última moda bogotana, importada de París. Una crítica a la estructura llamada: polisón. Caricatura de Alfredo Greñas para la revista "El Zancudo" de 1890. Biblioteca Luis Ángel Arango. Recurso Digital. Bogotá.

La sociedad burguesa de los países europeos, conseguirían imponer sus propias reglas y dominarían la moda al imprimirle un carácter distintivo y unos valores diferentes.¹⁶⁸ La moda se dictaría a partir del sistema económico, que, ante todo, estaría dirigido a través de los avances tecnológicos y la industrialización en general.

En otras palabras, el impacto de la Revolución industrial afectó la disponibilidad, los precios, el diseño y a la accesibilidad que generó una estructura social nueva en la que las clases medias y sus valores pasaron a conformar las actitudes culturales, y con ellas, la moda.¹⁶⁹ Es por esta razón, que la moda burguesa a mediados del siglo XIX estará

enmarcada en la utilización de miriñaques, crinolinas, el polisón y el corsé, a pesar de las reformas

¹⁶⁶ Margarita Rivière, La moda, ¿comunicación o incomunicación?... p.p. 24.

¹⁶⁷ Margarita Rivière, La moda, ¿comunicación o incomunicación?... p.p. 24.

¹⁶⁸ Margarita Rivière, La moda, ¿comunicación o incomunicación?... p.p. 23.

¹⁶⁹ Mairi Mackenzie, *Ismos para entender la moda...* p.p. 32.

que se hicieron en el traje a comienzos del siglo,¹⁷⁰ ya que, al crearse una industrialización, el vestido femenino tuvo un carácter restrictivo y normativo.

Bogotá no fue la excepción, a finales del siglo XIX, emergió de la transición al orden capitalista como la ciudad más populosa del país, a pesar de haber tenido que enfrentar varios problemas, que hicieron referencia a las condiciones de vida de los ciudadanos, aunque esto no impidió que la ciudad mantuviera su puesto central en la nación.¹⁷¹

La influencia extranjera fue importante durante el crecimiento de la ciudad, ya que de esa manera fue factible desarrollar los ideales de *modernización* y *civilización*, mezclados con una cultura parroquial. Eso fue posible, dado que, Bogotá fue el centro de migrantes que crecieron e hicieron suya la urbe, en efecto, los migrantes trabajaron arduamente para convertirla en el eje de una extensa red de comunicaciones, en impulsar varios tipos de comercio y núcleos de productividad, entre otros.¹⁷²

Entre esos otros aspectos de la modernización en la ciudad, se podría afirmar que el oficio de la modistería y la sastrería se incrementaría a raíz de la fuerte influencia extranjera, ya que la sociedad burguesa bogotana, no quería ser una sociedad *arcaica* en cuanto a los modelos capitalistas del primer mundo y siendo la moda parte de la industrialización, la capital no podía negarse a no ser parte de ello, tanto a nivel de fabricación como de consumo, ya fuera nacional o internacional. Es así que tanto el oficio de las costureras como de las modistas, de acuerdo con

¹⁷⁰ A partir de la Revolución francesa la moda sufre una transformación, debido a la disolución de la monarquía y al cambio de gobierno. Por esta razón, la moda se vuelve natural y simple; se reemplazan las sedas por algodón, los corsés y las estructuras como los *panniers*, no son aceptados en la nueva burguesía. A su vez, el pueblo politiza la moda, al usar los llamados *sans-culottes* «los sin calzones» como acto de protesta y descontento en contra de las extravagancias de la monarquía. Después un nuevo tipo de gobierno se estableció y la estética neoclásica fue implementada durante el Directorio y el Primer Imperio, siendo esta estética un aspecto minimalista del vestuario; caracterizado por la influencia del atuendo militar, tanto para mujeres como para hombres. (NOTA PERSONAL).

¹⁷¹ Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá...* p.p. 287.

¹⁷² Germán Rodrigo Mejía Pavony, *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá...* p.p. 287.

Lombana¹⁷³ a mediados del siglo XIX, era un número importante, ya que en la ciudad existían alrededor de 17 talleres de modistería en 1893 y la gran mayoría quedaban ubicadas en el centro de la urbe, lugar en donde la mayoría de las damas burguesas asistían para contemplar los almacenes de importación de atuendos de Europa, o comprar las últimas revistas traídas de París o Londres, y así de esta manera, quizás, mandar hacer algún modelo exclusivo en alguna de aquellas modisterías del lugar.

No obstante, existía en la ciudad el gremio de los sastres quienes se encargaban de confeccionar las prendas masculinas, ya que las modistas solamente confeccionaban ropa femenina con el apoyo de las costureras, quienes también en algunas ocasiones apoyaban el trabajo de los sastres en cierto tipo de prendas accesorias.¹⁷⁴

A pesar de que existía en la ciudad un gremio de sastres, modistas, costureras y artesanos para así crear una base industrial y de comercio, el gobierno del presidente Marco Fidel Suárez no parecía estar seguro de la confección nacional y de su quizás corto progreso, puesto que, para la celebración del Centenario de la Batalla de Boyacá, que se conmemoraría el 7 de agosto de 1919, los trajes que debían portar los miembros del Ejército Nacional convenían ser importados desde los Estados Unidos¹⁷⁵. Al parecer se hace evidente que no existía por parte del gobierno una confianza en la fabricación de este tipo de atuendos hechas por mano de obra nacional, quizás esto se debía a la falta de la calidad en la manufactura de dichas prendas, o que para que pudiera existir un excelente ensamblaje se necesitaban atuendos creados por otros países que sí estaban totalmente industrializados y tenían mejores capacidades para el diseño.

¹⁷³ Andrés Olivios Lombana, *Prostitución y “mujeres públicas” en Bogotá, 1886-1930*, Editorial Javeriana, Bogotá, abril 2018, p.p. 134 – 135.

¹⁷⁴ Diana Paola Triana Moreno, *Entre artesanos e hijas del pueblo: costureras y modistas bogotanas 1870-1910*, Monografía de Pregrado en Historia, Universidad del Rosario, abril, 2012, p.p.61.

¹⁷⁵ Renan Vega Cantor, Artículo «La masacre artesanal del 16 de marzo de 1919 en Bogotá», publicado el 27 de marzo de 2019 en la página web <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=25657> (visitado el día jueves 24 de julio de 2019), p.p. 9.

Ahora bien, es importante comprender que la moda como sistema, no puede ser ajena a los cambios, está presente en cada una de las etapas del progreso económico, social y cultural de un país, del mismo modo, la moda es transgresora y política con todos sus matices. Hace parte de una industria y de una sociedad, pero es también pertinente aclarar que la moda en sí se define en tendencias, en estilos de vida, en tipos de consumo, ocasiones de uso y perfiles de cliente, entre muchos otros factores que la hacen un sistema y la hacen única. En otras palabras, no existe el concepto *modas* en el vocabulario de un diseñador y de un creador de la moda, en efecto, la palabra *modas* demerita la labor del creador.¹⁷⁶  Chanel bien lo decía, *La moda está en el cielo, en la calle. La moda tiene que ver con las ideas, con nuestro modo de vida, con lo que está pasando.*

A partir de esta reflexión, como lo menciona Castro-Gómez, la revolución del vestido fue uno de los medios a través de los cuales la mujer bogotana entró en la escena de la modernidad.¹⁷⁷ No cabe duda de que la mujer burguesa, para demostrar serlo, requirió de una cantidad de ajueres que la dotaran de estilo, belleza y candor, así poder mostrarse como tal en sociedad. Los armarios de estas damas debían estar llenos de diferentes tipos de vestidos para cada ocasión¹⁷⁸, asimismo, la mujer quería resaltar, ser visible y ser protagonista ante los ojos de la sociedad; tener la oportunidad de ver el mundo y de ser vista.

Estas mujeres tuvieron la oportunidad de explorar otro tipo de estéticas, que, a pesar de ser foráneas, hicieron parte de su cuerpo e identidad. Cabe mencionar que mientras la industrialización

¹⁷⁶ **Código QR 11.** Inside Chanel, página oficial de la marca Chanel, <http://inside.chanel.com/en/chanel-goes-west> (visitado el 24 de julio de 2019). En esta página se puede ver toda la historia de la diseñadora de Alta Costura y Prêt-à-Porter en cada una de las etapas más importantes de su vida, sus inicios en Francia y su éxito en Norteamérica. (NOTA PERSONAL).

¹⁷⁷ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 215.

¹⁷⁸ Ángela Gómez Cely, Capítulo 4: «Los Modernos del 900. Los lugares de lo público y lo privado», Catálogo de la Exposición del Museo Nacional, *El Museo en el museo, un lugar entre el XIX y el XX*, del 13 de abril al 24 de junio de 2018, p.p. 46-61.

estaba sucediendo en el mundo *civilizado*, el cuerpo y el vestido iban cambiando progresivamente. Tanto las estructuras físicas de la modernización en las ciudades se iban modificando, el vestuario y el cuerpo se convertirían en una sola anatomía. De esta manera, el vestido empezó a adquirir estructuras que se amoldarían al cuerpo como una serie de *artefactos*, piezas que se fueron configurando a un cierto cuerpo, a una cierta anatomía, que, por consiguiente, crearían un tipo de identidad.



Imagen 18. Fabricante desconocido. Cubrecorsé, calzón y polisón. 1880-1910. Algodón cosido a máquina y calado a mano. Reg. 234, 235, 236, 226. Fotografía Angela Ramos López. Colección Museo del Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por Juanita de Solano (Cubrecorsé).

De esta manera, el cuerpo de la mujer bogotana no era distinto al cuerpo de la mujer *civilizada*, ya que el cuerpo femenino es universal, en efecto, el vestido es un elemento tangible el cual se entiende como un signo lingüístico, un elemento comunicador, pero que también puede crear ciertos patrones de distinción y de transformación corpórea. El vestido al generar una transformación corpórea se configura por medio de estructuras, como lo fueron  ¹⁷⁹ el polisón¹⁸⁰ y el corsé, los cuales fueron piezas creadoras del *artificio*¹⁸¹ de finales del siglo XIX.

Por lo tanto, el polisón cumplía con la misión de sostener el volumen de la parte superior de la falda.

¹⁷⁹ **Código QR 12.** Clases de polisón.

¹⁸⁰ James Laver, *Breve historia del traje y la moda...* p.p. 176: Los polisones de crin de caballo de los 70 y los «científicos» de los 80. El «polisón higiénico» se recomienda por dar «menos calor en la columna vertebral que los otros». El polisón Langry se plegaba cuando la usuaria se sentaba y volvía a extenderse cuando ella se levantaba.

¹⁸¹ Concepto que hace referencia a la ostentación creada por el Antiguo Régimen durante todo el siglo XVIII durante la época del Barroco y el Rococó especialmente, y que, a pesar de la Revolución Francesa de 1789, y la transición que hubo durante la época del Directorio y el Primer Imperio, se transformó y creó un impacto en las sociedades burguesas europeas y latinoamericanas.

Podía ser de diversos materiales, entre ellos crin engomado, guata y paja, e incluso algunos improvisados, creados a partir de papel periódico arrugado. Podrían estar contruidos en acero forrado, aros completos alrededor o medios aros dependiendo del diseño de cada atuendo. Se puede observar que en la *imagen 18* el polisón fue confeccionado de manera empírica, quizás por alguna modista, quien cosió esta pieza a máquina y a mano, tratando de simular un modelo de polisón tomado de alguna revista europea.

Cabe mencionar que el polisón en Europa fue creado en el año de 1870 donde la moda se volvió más suave y delicada, con colores pastel y guarniciones livianas, en este caso, el polisón y las famosas enaguas. Se llevaban los escotes cuadrados y las mangas tres cuartos con puños de encaje. Hacia 1875 los colores se intensificaron, a la vez surgía una línea del cuerpo más estilizada, con un cuerpo suavemente ajustado, cintura y cadera mucho más definidas.¹⁸² Esta estética se fue configurando en el cuerpo de la mujer burguesa, ya que la influencia parisina tenía una fuerte trascendencia en la ciudad, ante todo, en los pasajes comerciales de Bogotá, ubicados en la Calle Real, estaba concentrado el comercio de los almacenes que ofrecían las mercancías a las clases privilegiadas.¹⁸³

Estas clases privilegiadas para demostrar su pertenencia a la burguesía bogotana, requirió varios tipos de vestimenta, los cuales estaban destinados a cumplir con una ocasión de uso. Por lo tanto, las mujeres de la élite debían reunir un número amplio de ajuares, sus armarios debían estar llenos de vestidos con diferentes estilos y tendencias modernas, las cuales fueron importadas por

¹⁸² MODA, Historia y Estilos, 1870 – 1879, *Polisones y Colas de Sirena, De la Revolución a la Frivolidad*, Dorling Kindersley, Traducción Español, 2013, p.p. 200.

¹⁸³ Fernando Augusto Pérez, «Develar el cuerpo. Influencia parisina en la Bogotá de finales del siglo XIX. Condiciones sobre las cuales el cuerpo – vestido se convierte en un objeto para la exhibición» ... p.p. 50.

las primeras familias que tuvieron la oportunidad de viajar al extranjero, como la familia del señor Alberto Carrizosa Valenzuela y el señor Fernando Carrizosa Valenzuela.¹⁸⁴

Estos trajes fueron adquiridos por estas familias a través de sus viajes al continente europeo, o ya sea que estos vestidos fueran encargados a casas de moda europeas quienes a través de agentes comerciales las traían al país o, por ende, al cliente que pedía estos vestidos. De igual manera, hay que tener en cuenta que, a partir de las publicaciones de revistas de moda,  ¹⁸⁵ fueran extranjeras o nacionales, se comenzó a divisar las tendencias europeas y norteamericanas del momento y por ello las mujeres de la burguesía querían estar a la vanguardia y sentirse que pertenecían a una sociedad civilizada.

En la *imagen 19*, este vestido construido a partir del algodón y la seda, cosido a máquina, se puede observar que no fue importado, sino confeccionado en el país, ya que el algodón como textil no era la materia prima por excelencia para la fabricación de este tipo de vestidos en Europa. La gran mayoría de vestidos eran fabricados en tafetán y en seda, sobretodo sedas brocadas, ya que este tipo de materiales comunicaban opulencia, lujo, por ende, jerarquización y distinción social.



Imagen 19. Mme. M. Chaud. Vestido para la hora del té. Ca.1895. Encaje de algodón y seda cosido a máquina. Reg. 20. Fotografía Angela Ramos López. Colección Museo del Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por la Familia Gutiérrez Castro.

¹⁸⁴ Catálogo de la Exposición de El Museo en el Museo, un lugar entre el XIX y el XX... p.p. 135.

¹⁸⁵ **Código QR 13.** Portadas de la Revista Harper's Bazar, <https://www.dsigno.es/blog/disenio-de-moda/historia-de-la-revista-harpers-bazaar-i> (visitado el 24 de julio de 2019).

¹⁸⁶ **Código QR 14.** Portadas de la Revista Vogue, <https://blog.lopezlinares.com/2012/09/03/historia-de-vogue/> (visitado el 24 de julio de 2019).



Imagen 20. Mme. Delannoy. Vestido de Luto. Ca. 1890. Brocado de satín, azabaches y pedrería cosidos a máquina y a mano. Reg.7. Fotografía Angela Ramos López. Colección Museo del Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por María Carrizosa de Umaña.

Esa distinción social a través del textil se puede denotar en este atuendo de la *imagen 20*, el cual está fabricado en brocado de satín, azabaches y pedrería cosidos a máquina y a mano. Toda una obra de Alta Costura, un vestido que quizás fue importado.

Podríamos decir que el deseo de exhibir una apariencia elegante, suntuosa y acorde con las demandas de etiqueta y protocolo que exigía un evento tanto social, como familiar, hizo que la moda se vinculara de una manera estrecha al hecho de ser mujer, en cuanto a que algunos manuales de comportamiento aseguraban que

una mujer debía tener gracia y dignidad a la hora de vestir, en este caso con el vestido de Luto, que sería una tendencia estética durante toda la Era Victoriana¹⁸⁷ en Inglaterra y en la gran parte de Europa.

La importancia del vestido de Luto surge a partir de la muerte del Príncipe Alberto de Sajonia, quien fuera el esposo de la Reina Victoria. A raíz de su pérdida, el vestido de Luto se convirtió en una extensión del sufrimiento de la reina, fue el significado tangible de su dolor y, como consecuencia, el vestido se convierte en una extensión de sus sentimientos.

¹⁸⁷ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 48: “La sociedad victoriana se regía por severos rituales sociales y complejos códigos de etiqueta, la adherencia a los cuales denotaba sentido del decoro, el atributo máspreciado. Todo ello era resultado de la influencia de la reina Victoria quien, tras la muerte de su esposo el príncipe Alberto en 1861, guardó luto toda su vida. El luto por entonces se dividía en cuatro fases, conocidas como luto completo, luto segundo, ordinario y, por último, medio luto”. Origen del concepto Ritualismo en las costumbres vestimentarias.

Este vestido sería un símbolo alrededor del mundo, el cual trascendería todas las fronteras del mundo occidental. Su utilización tendría un carácter relevante, no sólo para utilizarlo en momentos de viudez, sino en momentos de pérdidas familiares o para guardar el debido recato en algunas ocasiones como lo menciona Staffe *El traje, así entendido, revela no solamente el buen gusto, sino la rectitud del juicio.*¹⁸⁸ En otro apartado nos dice: *El vestido pulcro y atildado denota costumbres distinguidas, cierta delicadeza, elegancia natural, y por eso da buena idea de quien lo lleva.*¹⁸⁹

Staffe expone a través de estos enunciados, que las costumbres distinguidas están ligadas a las normas y expectativas culturales que pueden ser impuestas en la presentación del Yo en la cotidianidad, pero esa cotidianidad se ve reflejada a través del cuerpo-vestido porque crean un vínculo tanto íntimo como social, lo que resulta de una integración sinérgica en donde la moda se hace presente en la sistematización de comportamientos, los cuales son significativos y que expresan los valores característicos de una época determinada¹⁹⁰, que a su vez plantea una relación existente entre el individuo, el cuerpo, el vestido y la cultura del momento.

¹⁸⁸ Baronesa Staffe, *Secretos para agradar y ser amada...* p.p. 182.

¹⁸⁹ Baronesa Staffe, *Secretos para agradar y ser amada...* p.p. 187.

¹⁹⁰ Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria...*, p.p. 11.



Imagen 21. El vestido de Luto se convirtió en una tendencia muy fuerte en la ciudad. La Reina Victoria y el imperio inglés, fueron también una inspiración dentro del contexto colombiano. Las mujeres de la burguesía tenían una cierta afinidad con el traje negro, ya que infundía respeto, sobriedad, distinción, pulcritud, entre otras características.

Fotografía de Augusto Schimmer. Retrato Femenino. Copia en gelatina 15,1*7,6cm. 1895. Libro *Historia de la Fotografía de Colombia*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, p.p. 207.

Es notorio, como la influencia de la Era Victoriana se estableció en Bogotá, es interesante observar tanto *la imagen 21* como *la imagen 20*, puesto que el vestido no tiene ningún significado sin estar en un cuerpo. Son dos lenguajes visuales distintos. En efecto, el vestido es un objeto inanimado, que no tiene movimiento, ni silueta, ni forma sin un cuerpo vivo. Estos dos objetos, cuerpo y vestido, hacen parte de una relación dinámica que los hacen vivos dentro de un contexto social y cultural.

El vestir debe considerarse como la acción que resignifica a un individuo, que, unida a la moda, le da una estética propia y recrea un cuerpo. Esa recreación del cuerpo y la estética, además de la simbiosis entre belleza y artificio, no estaría visualizada sin la fotografía.

Tanto la sociedad burguesa como las personas del común, la tarjeta de visita se convirtió en la exhibición de estos cuerpos-

vestidos. Consistía en un retrato hecho en estudio, de una sola persona y de cuerpo entero, pero posteriormente varió incluyendo parejas, reduciéndose al busto, insertándose en óvalos o adornándose con elaboradas viñetas.¹⁹¹ Asimismo, la tarjeta de visita destacó las prendas acomodando a las damas y a caballeros en poses de aristocrático ocio, entre elementos variados.¹⁹²

¹⁹¹ Eduardo Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia*, Villegas Editores, Museo de Arte Moderno, Bogotá, noviembre 1983, p.p. 63.

¹⁹² Eduardo Serrano, *Historia de la Fotografía en Colombia...* p.p. 99.



Imagen 22. *Los retratistas fotográficos en Bogotá. Antonio Faccini, H.L. Duperly & Son, Augusto Schimmer, Rafael Villaveces, Lino Lara y Pantaleón Mendoza. Fotografía Angela Ramos López. Exposición “Esa Foto es Mía”, Museo de Bogotá, marzo 2019.*

El estudio fotográfico sirvió de escenario para la elaboración de los retratos y de las tarjetas de visita. Los estudios fueron utilizados desde finales del siglo XIX, eran lugares adecuados con techos, patios y ventanas útiles para regular la luz que solían incluir un muestrario de fondos y una variada colección de utilería para enriquecer las tomas.¹⁹³ Las personas tenían que trasladarse a estos estudios, para así poder tener la experiencia de ser fotografiado y volver por el retrato días después. El retrato es un género de la fotografía, en la cual se reúne una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades físicas o morales de una persona, en efecto, el retrato hizo que tanto la persona como su atuendo, tuvieran una caracterización escenográfica, logrando así una armonía y composición conceptual.

¹⁹³ Exposición “Esa Foto es Mía”, Museo de Bogotá, marzo 2019.



Imagen 23. Retrato Femenino 1900, Copia en Albúmina 14,6*10,5 cm, Henri Duperly, Propiedad de Ardila & Lleras, Historia de la Fotografía en Colombia, Eduardo Serrano, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1983.

En este bello retrato, se puede observar la influencia de la Belle Époque¹⁹⁴, manga levemente abullonada y ajustada a la muñeca, cuello alto y falda larga con ajuste en la cintura, la cual sería denominada como la silueta *Pigeon Breast*, *S*, o *silueta cisne*. El peinado llamado el *Cottage Loaf*¹⁹⁵, inspirado en un tipo de pan francés que lleva el mismo nombre. Esta estética se encuentra muy inspirada en la ilustración del artista Charles Dana Gibson, la chica Gibson (The Gibson Girl), ¹⁹⁶ la cual se convirtió  en un referente estético durante 1895-1910.

Este tipo de mujer se convirtió en el canon de belleza

y éxito social a principios del siglo XX. Una mujer hermosa, enérgica e ilustrada «nueva mujer» pusieron de moda el entalle a la cintura, las blusas de cuello alto y las faldas acampanadas.¹⁹⁷

Asimismo, en la **imagen 24**, las distinguidas damas bogotanas, además de cumplir con dichas características estéticas, el sombrero era considerado un accesorio imprescindible. Este fue un diseño inspirado en las ruedas  ¹⁹⁸ de los carruajes del siglo XIX y prevalecieron hasta el primer decenio del siglo XX.



Imagen 24. Jurado calificador en el concurso de vitrinas. Sección Social. Revista Cromos. Número 124. Julio 27, 1918.

¹⁹⁴ (1895-1914) Este periodo se le denominó así debido a que fue un período de esplendor, de nostalgia y opulencia. Estuvo dividido en dos momentos, la época eduardiana entre 1895 – 1910 y la época del estilo neoimperio y el orientalismo entre 1910 - 1914. Durante la Belle Époque, la silueta femenina se volvió aún más estrecha que en la época victoriana.

¹⁹⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Cottage_loaf (visitado el 24 de julio de 2019).

¹⁹⁶ **Código QR 15.** The Gibson Girl. (ARCHIVO PERSONAL).

¹⁹⁷ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 67.

¹⁹⁸ **Código QR 16.** The Cart Wheel Hat. (ARCHIVO PERSONAL).



Imagen 25. Retrato Femenino en Cali. Copia en Gelatina 19,9*14,0 cm. Fotografía de Pablo Perrase.1899. Propiedad de Patricio MacAllister, Bogotá.



Imagen 26. Pintura "La recepción", de James Tissot, 1886. No hay pintor en el siglo XIX que sirva mejor a los historiadores del traje que Tissot. Él dedicó a las toilettes de la época una gran atención pintándolas con meticulosa precisión. James Laver, Breve historia del traje y la moda. Editorial Catedra. Decimotercera Edición. Madrid. España. 2017.p.p. 176.

Ahora bien, es interesante observar a partir de la **imagen 25**, que la silueta ajustada en el cuerpo femenino no era característico de las mujeres bogotanas, sino que en ciudades como Cali también existían mujeres que portaban de manera elegante y exquisita este tipo de prendas. Quise establecer una comparación entre estas dos imágenes, por un lado, una es un retrato y **la imagen 26** es una pintura en un evento social, mientras que el retrato es quizás realizado en un cuarto o en un estudio fotográfico. A pesar de ello, tanto la fotografía como la pintura, nos enuncia una mirada, un gesto de suavidad, un corsé que enaltece el cuerpo-vestido, que se encuentra erguido, elegante y admirado, ya sea por el fotógrafo o por los invitados de la fiesta en el cuadro. Es la misma mujer, con otros rasgos quizás, con otras estructuras de vida, pero tiene algo en común, la moda.

Tanto la pintura, como la fotografía y la moda fueron elementos que influyeron en la burguesía para mostrarse así mismos y diferenciarse del resto de los individuos de la ciudad.

A finales del siglo XIX, Bogotá se transformó en aspectos económicos y políticos que dieron cabida a un grupo comerciante naciente, el cual logró consolidarse como la burguesía económica,¹⁹⁹ el cual apoyo cambios urbanos arquitectónicos, que fueron favorables para sus ideales modernistas y civilizadores.²⁰⁰ Es así que la ciudad en 1900 era considerada un núcleo de poder, riqueza y cultura, constituida como epicentro político administrativo, religioso, económico y hasta en cierta medida manufacturero.²⁰¹



Imagen 27. Hipódromo de la Sabana. 1899. Fotografía Pedro Carlos Marique (1860-1927). Catálogo de la Exposición "El Museo en el museo, entre el siglo XIX y el XX". 2018. p.p. 71.

En efecto, la ciudad es la gran cabeza de puente en el movimiento expansivo de toda moda, que partiendo de la ciudad llega hasta los más apartados lugares al cabo de cierto tiempo.²⁰² Entonces, el cuadro idóneo para el nacimiento de tendencias y/o estilos, ocurren en las ciudades, puesto que, son los núcleos de consumo de gran relevancia.

Al popularizarse una tendencia, un estilo estético, se llega fácilmente a la masificación, a la estandarización y al cíclico movimiento que la moda ofrece, su reinención a través del tiempo. De esta manera, también la posición social del ser humano se determina a partir de un papel social, el cual se basa en una serie de derechos y

¹⁹⁹ Maria Teresa Ramírez, «El proceso económico», en *Colombia la apertura al mundo*, dirigido por Eduardo Posada Carbó, Fundación Mafre y Taurus, Madrid, 2015, p.p. 178-185.

²⁰⁰ Ángela Gómez Cely, Capítulo 4: «Los Modernos del 900. Los lugares de lo público y lo privado» ... p.p. 61.

²⁰¹ Ángela Gómez Cely, Capítulo 4: «Los Modernos del 900. Los lugares de lo público y lo privado» ... p.p. 47.

²⁰² Margarita Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?...* p.p. 35.

deberes que implican unas determinadas expectativas de conducta, las cuales corresponden a los modos de representación de cada individuo en la sociedad.²⁰³

2.3.1. Influencia del Prerrafaelismo, Estilo neoimperio y Orientalismo en Bogotá.

Desde la perspectiva de la moda, es interesante descubrir que el arte pictórico tuvo una estrecha relación con ella. Entre las décadas de 1850 y 1870 las esposas y modelos de los artistas de la hermandad prerrafaelita inglesa descubren que al cuerpo femenino se le restringe el movimiento, las líneas naturales se ven aprisionadas y que el cuerpo no tiene libertad.²⁰⁴ Esta hermandad se inspira en retornar a la estética medieval, en donde la *belleza* era natural, en donde el *artificio* no tenía cabida.

La oposición a la industrialización era muy fuerte por parte de este grupo, entre otros aspectos, rechazaban la pintura académica y su inspiración radicaba en la naturaleza de las formas y las líneas.²⁰⁵

Es importante resaltar que el rechazo a las estructuras, a los *artefactos* impuestos en el cuerpo fueron representados por mujeres como Jane Morris²⁰⁶, iconos de este canon de belleza. Es así como, en la siguiente imagen, se puede establecer que en Bogotá se adoptó la estética

²⁰³ Margarita Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?...* p.p. 44.

²⁰⁴ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 52.

²⁰⁵ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 53.

²⁰⁶ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 52: «Jane fue la esposa del influyente artista y socialista William Morris. Jane posó para Rosetti en numerosas ocasiones en las décadas de 1860 y 1870 luciendo vestidos holgados de seda y de una sola pieza».

prerrafaelita a la hora de retratar a las mujeres que aparecían en la sección del *Álbum de Cromos*, como es el caso de la fotografía de la Señorita Blanche Reyes.



Imagen 28. Fotografía Señorita Blanche Reyes. *Álbum de Cromos*. Número 134. Octubre 5, 1918. Bogotá.



Imagen 29. Jane Morris posando según indicaciones de Rossetti, 1865. Fotografía John R. Parsons. Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra.

Dos mujeres que pertenecen a dos mundos distintos, este tipo de retrato las une, más allá si fueron dos fotografías tomadas en diferentes años, lo que enuncian es sencillez, una misma posición del cuerpo-vestido, una silueta no entallada que está acorde con líneas naturales de sus cuerpos. Es imposible no percibir en la imagen de la Señorita Reyes esa composición del cuadro prerrafaelita, que se enmarca en un espacio natural o da la sensación de estarlo y, como también, la fotografía de Jane Morris es atemporal a pesar de ser de finales del siglo XIX; la composición, la profundidad de campo con la que se detalla aún más su silueta, la forma de su mirada y la autenticidad de su rostro.

Estas dos hermosas mujeres, exhiben a través de la moda un cuerpo-vestido que las hace únicas, pero que, al mismo tiempo, comparten una estética.

Ahora bien, en Europa el abandono del corsé por parte de estas mujeres que pertenecían al movimiento prerrafaelita fue considerado de carácter inmoral, ya que la falta de ornamentos en el vestuario no se podía concebir dentro del canon de belleza oficial, durante la Era Victoriana. Es así como el acto de liberar el cuerpo femenino se convirtió en un acto transgresor²⁰⁷ mucho antes de los años 20's.

El diseño prerrafaelita estaba compuesto por una silueta holgada, mangas amplias, colores naturales inspirados en el arte (extraídos de forma vegetal). A este vestido se le denominó *vestido artístico*²⁰⁸, dado a la influencia tan fuerte que tuvieron los artistas Gabriel Dante Rossetti, John Everett Millais y Edward Burne-Jones. Porque tanto el arte como la moda se reinterpretaron a partir de una nostalgia, en una necesidad de revivir el pasado medieval gótico y el romanticismo de comienzos del siglo XIX. Por lo tanto, no se puede negar que en Bogotá haya tenido algún efecto en la moda, a pesar de que cronológicamente no haya sido exacto, es sin duda alguna, una referencia importante a la hora de observar y detallar la imagen en las fotografías de retrato de las mujeres de la ciudad.

²⁰⁷ Muchos lo llamaron Antimoda, época que transcurría entre el 1900 y 1920, que sería retomado desde otro contexto en los años 80's. De igual manera, hay que precisar que esta llamada Antimoda hace énfasis en que la moda puede mutar en niveles impensados para dicha época, en efecto, esta estética quería liberar el cuerpo del corsé y de las faldas trabadas y tubo porque tanto el torso como las piernas habían sido aprisionadas para la mujer. (NOTA PERSONAL).

²⁰⁸ Artículo «Cuando el arte intentó cambiar nuestra forma de vestir», Revista Vogue, publicación 25 de junio de 2019: Vestido que hacía referencia al siglo XIII, a la silueta holgada y natural de aquel momento. El artista Rossetti comentaba a Jane Morris que el vestido debía cumplir con ciertas libertades: «creo que las mangas deben ser tan amplias en la parte superior como sea coherente con la simplicidad del contorno, y tal vez, gane al estar forrado con algo de tejido blando, aunque en eso tú sabrás más».



Imagen 30. Es posible que este retrato no pertenezca a una mujer burguesa de la capital, quizás por su color de piel, pero lo que me interesa destacar de esta imagen, es la postura erguida y fuerte de esta mujer quien lleva un atuendo muy inspirado en la Primera Guerra Mundial, un atuendo funcional. El atuendo está acompañado de unas botas con diseño inglés, las cuales hicieron parte del ejercicio de la modernización de la mujer al vincularse al mundo laboral. Asimismo, este retrato se vincula fuertemente con la estética prerrefaelita.

Fotografía de retrato “La ventana”. Aportante Leonardo Hurtado Guzmán. 1917. Fotografía Angela Ramos López. Exposición: “Esa foto es mía”. Museo de Bogotá, marzo 2019.

A pesar de la transgresión cometida por el movimiento prerrafaelita en contra de las directrices del traje victoriano, la influencia del traje oriental desde Asia fue muy fuerte en Europa durante los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial, a pesar de que para algunos círculos sociales este traje no era aceptado culturalmente y en Colombia, se verá reflejado ese malestar durante los comienzos de los años 20's.

Es así como se retomó a finales del siglo XIX, el exotismo²⁰⁹ vivido en la época Rococó, ese exotismo, llamado luego *orientalismo* se verá reflejado en los nuevos diseñadores de la Alta Costura de comienzos del siglo XX, quienes sus diseños fueron vistos alrededor del mundo y compartidos a pesar de ciertos malestares generados. El *orientalismo* consistió en adoptar por



Imagen 31. Disfraz de hombre y de mujer, Diseñador por Paul Poiret, 1914 y 1913. MODA, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX, Tomo II: Siglo XX, Editorial Taschen, 25 Aniversario, 2010, p.p. 343.

completo la estética oriental y trasladarla al universo occidental, la cual estuvo definida por el uso de colores como: el naranja, el morado, el negro, el verde jade, los estampados atrevidos y los bordados de inspiración oriental, todo ello envolviendo una silueta estilizada.²¹⁰

Es importante destacar, que *el orientalismo* no fue solamente una influencia importada de Asia, sino que también fue importada del *ballet* ruso a causa de su debut en París en 1909. Dos años después, el diseñador Paul Poiret celebraría un baile de disfraces, llamado *La 1002è nuit*, durante la cual presentó su colección inspirada en Oriente.²¹¹

²⁰⁹ Hace referencia al siglo XVIII, cuando los países europeos se encontraban fascinados por las prendas de vestir exóticas gracias a los lazos comerciales que existieron entre Europa y el Lejano Oriente. Siluetas, volúmenes y formas, decoración de superficies, y textiles novedosos, como la seda china, los tafetanes, y los estampados característicos que representaban las flores, las hojas y los pájaros. Totalmente naturalista.

²¹⁰ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 70.

²¹¹ MODA, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX, Tomo II: Siglo XX, Editorial Taschen, 25 Aniversario, 2010, p.p. 343.

Paul Poiret fue uno de los tantos diseñadores de comienzos de siglo XX que suprimió el corsé del atuendo femenino en la Alta Costura, junto a otros, como Jeanne Paquin  212 y Jacques Doucet  213 a finales de 1910. Lo interesante de la supresión del corsé en los vestidos, es que Poiret cambió la posición de esa supresión en el cuerpo femenino a las piernas, creando así, una silueta tubular (inspirada también en el quimono).

De la misma manera, el diseñador español Mariano Fortuny se inspiraría en la estética griega e implementaría y, a su vez, patentaría la técnica del plisado artesanal²¹⁴ que desarrolló en cada uno de sus vestidos, además de las técnicas de color que utilizó. Su diseño más popular, *el vestido Delphos*, se convertiría en un diseño atemporal que seguiría siendo producido hasta su muerte en 1949.



Imagen 32. Artículo *Cromos* de agosto 12, 1919. Sección *Elegancias*. *Tendencias orientales*. *Madame Valmore*. No. 181. Volumen VIII. Septiembre 27, 1919. p.p. 203.

La revista *Cromos* en su sección *Elegancias* relatava las tendencias que, gracias a sus corresponsales, eran enviadas desde París y Nueva York. En este caso, Madame Valmore, al parecer le agrada el cambio de la silueta, en efecto, ella lo describe como *una novedad discreta como buen tono*, por ende, es exitoso. Asegura que es una combinación encantadora, y que la mayoría de las mujeres en París lo usan para ir a la Opera y para pasearse en los Campos Eliseos. Aunque menciona que es de gusto arcaico y legendario del Extremo Oriente.

212 **Código QR 17.** Jeanne Paquin, The Forgotten Dressmaker.

<http://www.blissfrombygonedays.com/home/2017/4/12/jeanne-paquin> (visitado el 27 de julio de 2019).

213 **Código QR 18.** Jacques Doucet, Modes de Paris, <https://www.youtube.com/watch?v=ixVsLf0zVLg> (visitado el 27 de julio de 2019).

214 *MODA, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX...* p.p.377: «Fortuny teñía la seda cruda con una variedad de productos para conseguir delicados colores. Para la estampación originalmente utilizaba bloques de madera, pero más tarde influido por el sistema de estarcido japonés, desarrollo una técnica de estampación de seda con plantillas de estarcido que podían usarse en múltiples colores y que patentó en 1909».

Asimismo, Valmore escribe que le impacta *la honestidad del traje*, gracias a la precisión de los estampados y la riqueza de dibujo en los mismos, compaginada con la suavidad griega de los tonos.



Sra. Magdalena Fety de Sáenz
(De Bogotá).

Imagen 33. Fotografía de la Sra. Magdalena Fety de Sáenz. Sección Álbum Cromos. No.173. Vo. VIII. agosto 2, 1919.

Lo clásico volvió a estar de moda. Tanto la silueta griega como la oriental se encuentran enmarcadas en una distinción de clase, de prestigio visual. No había necesidad alguna de exhibir más allá de lo que la mujer debía de exhibir. Figuras angelicales que proyectaban elegancia y distinción. El corsé no era más el protagonista, eran los volúmenes y las líneas rectas del cuerpo, aunque la cintura se marcaba en un entalle muy sutil, gracias a un *canesú* o a un *ceñidor* como se observa en la **imagen 33**.

Es así, que el estilo neoimperio también se tomó el mundo de la moda. El estilo neoclásico que se reinterpretó del mundo grecorromano en el Primer Imperio vuelve como ese estilo *neo*, nuevo, con algunas modificaciones. Es importante aclarar que lo clásico, como lo griego y lo romano a través de la moda, se ha reinventando, reinterpretando y por ello se debe hacer una prudente conceptualización de los términos aquí escritos.

El estilo neoimperio también nace a finales de 1910, ya que la silueta se suavizó y se retomó el corte imperio en los trajes femeninos. El polisón es abolido porque las formas del cuerpo-vestido deben verse naturales y simples, claro que sin perder la elegancia y la distinción. Este tipo de atuendos, fueron los denominados *tea gowns*, o *vestidos de tarde* por los ingleses.



Imagen 34. Fotografía a Sofia Weston. Album Cromos. No.183. octubre 11, 1919. p.p.224.

La *imagen 34* de la señorita Sofía Weston, nos invita a reconocer que este estilo revivió las antiguas estéticas y expuso de manera anticipada quizás, la liberación total del cuerpo de la mujer que vendría en los próximos años.

Aquí se puede observar una estética de diosa griega, su vestido, a pesar de que no se vea completo en la imagen, cumple con los parámetros de la silueta neoimperio, el talle debajo del busto, desde donde cae verticalmente la falda totalmente plisada. Creaciones en materiales suaves, dóciles y flexibles que les brindarían a estos cuerpos-vestidos, un fácil

movimiento y relativa comodidad.

2.3.2. Conceptos: Sistemas de producción *Ready-To-Wear* y *Prêt-à-Pôrtier*

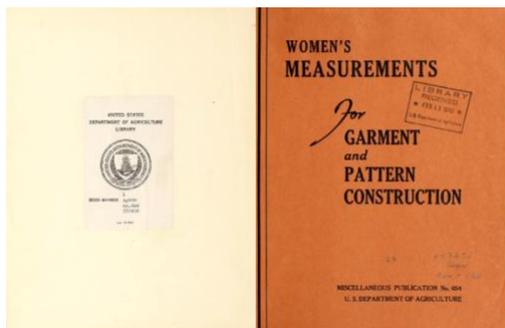
Cabe notar también, que el deseo de esta investigación tiene como objeto profundizar conceptos acerca del sistema moda que, tanto en textos académicos como en espacios de discusión, publicaciones, entre otros, tienden a confundir conceptos como el *Ready-To-Wear* y el *Prêt-à-Pôrtier*. Esto lo expongo con el fin de continuar con el pertinente análisis del cuerpo-vestido de la mujer, por ende, para que así el lector conozca y profundice en estos conceptos claves que hacen parte de la producción de la moda y de la importancia que tienen estos sistemas de producción en el mundo a comienzos y mediados del siglo XX.

En primer lugar, el génesis del *Ready-To-Wear* o *El Listo Para Usar* se dio a mediados del siglo XIX, alrededor de 1812, durante el enfrentamiento de los E.E.U.U. contra el Reino Unido y sus colonias canadienses entre 1812 y 1815 por tierra y mar. Este conflicto dio lugar para la

confección de uniformes militares para dicha guerra, en efecto, el avance tecnológico fue la variedad de tallas que se fabricaron para así abastecer las tropas del país.

En 1845, la empresa Brooks Brothers,  ²¹⁵ la cual lleva 200 años de existencia, produjo los primeros conjuntos para civiles (después de haber fabricado en 1818 atuendos militares para los veteranos de la guerra de 1812, entre otros) durante el período conocido como «la fiebre del oro», donde miles de personas, entre hombres y mujeres, se trasladaron a las tierras del oeste norteamericano con la ilusión de enriquecerse y se da origen a lo que se conoce como *ropa de trabajo* o *workwear*. Esto permitió un desarrollo en la economía estadounidense y a su vez, una nueva forma de crear ropa industrial al utilizar un coste bajo, utilización de patrones estándar y equipos para corte y confección.

Es así como, en 1937, el Departamento de Agricultura de E.E.U.U. preparó el estudio de las medidas del cuerpo de la mujer con el fin de crear un sistema de dimensiones que podría servir para toda la industria del vestir. Entre 1939 y 1940, 15.000 mujeres estadounidenses participaron en una encuesta nacional llevada a cabo por la oficina nacional de economía doméstica del departamento. Este fue el primer estudio científico a gran escala de las medidas del cuerpo femenino. El número de toma de medidas fue de 59 por cada voluntaria, quien estaba vestida



solamente con ropa interior. Finalmente, en 1941 los resultados del estudio fueron registrados en un documento llamado *Women's Measurements for*

Imagen 35. Documento Medidas de las mujeres para construcción de prendas y de patrones. Departamento de Agricultura de los E.E.U.U. Oficina Nacional de Economía Doméstica. 1941.



QR 20. Documento de la imagen 35 para lectura.

Garment and Pattern Construction, el cual puede ser consultado actualmente en la página de Internet Archive.

Ahora bien, la industria norteamericana surgió de la necesidad de una ropa de trabajo cómoda, que permitió a las empresas desarrollar una superioridad indiscutible en los productos, métodos de producción y canales de distribución de masas.²¹⁶ A su vez, el *Ready-To-Wear* desarrolló un modelo fuertemente orientado al mercado, a la integración de las funciones de producción y distribución; el origen de las cadenas verticales y de los almacenes de grandes superficies.²¹⁷

En segundo lugar, el *Prêt-à-Pôrtter* o *La Pronta Moda*, que nace oficialmente en el año de 1963 en Francia gracias a la intervención del diseñador Albert Lempereur, quien, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, se traslada a los E.E.U.U. con el fin de estudiar los sistemas americanos de confección y trasladarlos a París. Una década después de ser importado de norteamérica como una solución a la industria confeccionista de calidad francesa, el *Prêt-à-Pôrtter* es aceptado y oficializado en Europa como Moda, por medio del “Salón Internacional del *Prêt-à-Pôrtter*” en 1963.

La necesidad de crear una *Pronta Moda* en Francia surge a partir de la caída que hubo de la Alta Costura después de la Segunda Guerra Mundial, ya que los costos de producción de esta eran muy elevados y no era accesible para el público objetivo. El *Prêt-à-Pôrtter* integró el vestido a la era industrial (producción en cadena y consumo de masas), lo que vincula al traje en la fabricación en serie y el producto estándar. Hay que aclarar que la diferencia que existe con el *Ready-To-Wear*, es que la *Pronta Moda* mezcla el *couture* con el hacer industrial. Mientras que el

²¹⁶ Mg. Melissa Aguilar Restrepo, «Seminario Historia de la Moda», *Diplomado en Mercadeo Estratégico de la moda, Alianza con INEXMODA*, Universidad EAFIT, Centro de Educación Continua CEC 2016, Cámara de Comercio de Bogotá, 2016, p.p. 40.

²¹⁷ Mg. Melissa Aguilar Restrepo, «Seminario Historia de la Moda» ... p.p. 40.

Ready-To-Wear es solo posible industrialmente, ya que no existe la intervención manual del *couture*.

Es por esta razón que el *Prêt-à-Pôrtter* se divide en dos categorías, una se llama **Couture o Lujo**, el cual consiste en llevar la marca del costurero o la casa de moda, fabricado en talleres industriales, pero con intervención artesanal y detalles ornamentales. La segunda categoría se llama **Difusión**, la cual consiste en llevar a cabo una fabricación 100% industrial, tallas estándar, creación de perfumes, gafas, bolsos y accesorios en general, y, por último, todos los productos llevan el nombre y el logo del Diseñador o de la casa de moda.²¹⁸

Es por esta razón, que la Alta Costura tiene una segunda vía de sistema de producción, el *Prêt-à-Pôrtter* en el cual se producen un tope de prendas para ser vendidas, y así compensar el modelo de negocio. Esto no quiere decir que sea completamente industrializado, ya que como lo mencioné, el trabajo manual y ornamental se mantiene, lo cual es un aspecto que el *Ready-To-Wear* no utiliza.

Esta breve explicación, nos da una perspectiva mucho más abierta para comprender el sistema moda, y cómo interpretar la diferencia de estas dos vertientes; el *Ready-To-Wear* es realmente la influencia en la moda en Bogotá, como ese modelo norteamericano que influye en las primeras décadas del siglo XX. De igual manera, hay que aclarar que los modelos que utiliza el *Ready-To-Wear*, se implementan en la Alta Costura parisina indirectamente, como es el caso de la diseñadora Coco Chanel quien influye la moda francesa, estadounidense y latinoamericana en los años 20's y posteriores. Eso lo explicaré en el siguiente apartado.

²¹⁸ Alain Soral, *La creación de la moda, cómo entender, dirigir y crear la moda...* p.p. 10.

2.3.3. Hacia un nuevo cuerpo-vestido, hacia una nueva silueta femenina.

«El vestido, cristaliza y refleja las normas y gustos estéticos y culturales de cualquier época histórica. En tanto ornamento, el traje reúne también, en una manifestación de arte menor, las características culturales de las diversas etapas de la humanidad».²¹⁹

El vestuario como objeto semiótico del lenguaje corporal, hace parte del proceso evolutivo del ser humano. A medida que transcurre la historia, ha sido un factor determinante en los procesos coyunturales del individuo; siendo parte vital de la integración y de la creación de nuevas dinámicas que ha impartido la sociedad, a través de los códigos que esta ha impuesto. Por medio de esta investigación, se ha realizado un breve recorrido en como se ha transformado levemente el cuerpo femenino, ya que ha habido innumerables tendencias estéticas las cuales nos han permitido ver ese cambio de silueta de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

En efecto, hay que tener en cuenta que el cuerpo-vestido debía cumplir con una evolución, la cual tendría que estar a la vanguardia de la modernidad. No podía seguir comportándose como un cuerpo rígido y sin movimiento. Es así como en los años 20's, el imaginario social colombiano debía estar centrado en la velocidad y la aceleración permanente de la vida.²²⁰ Por consiguiente, *industrializarse* significaba no solamente que el dinero y los objetos, sino también las naciones, las personas, las ideas y los hábitos tenían que moverse con velocidad, para así, no quedar *retrasados* en el creciente movimiento universal del *progreso*.²²¹

De esta manera, *el moverse* como lo analiza Castro-Gómez, es lo que le dará al país la posibilidad de romper con los códigos precapitalistas, legados por la tradición. Así, dejar atrás el

²¹⁹ Margarita Rivière, *La moda, ¿comunicación o incomunicación?* ...p.p. 58.

²²⁰ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 12.

²²¹ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 12.

abrigo de las esferas primarias para salir tras la conquista de una exterioridad que siempre mueve sus límites más allá.²²² Al entramar los hilos entre el poder *moverse* y el cuerpo-vestido, el sistema moda, se traslada a su vez a esa sinergia del movimiento. En otras palabras, la moda toma un papel protagónico en la era de la modernidad, porque la moda no podía seguir rígida ni podía ser tradicionalista. La moda estaba dibujando el deseo de una ciudad moderna como Bogotá, en la que

las mujeres podían y debían ser protagonistas.²²³

*La Mantilla Bogotana*²²⁴, prenda que se hizo fuerte gracias a la vinculación que tenía con la herencia española y que era indispensable en el armario de cualquier mujer burguesa. A pesar de que la revista *Cromos* fuera una iniciativa de modernización, es un poco contradictorio que se probara las tendencias de la moda que se traían de regiones foráneas, esto se relaciona con una publicación escrita por el señor G. Pérez Sarmiento en donde



Imagen 36. Artículo “La muerte de la mantilla”. G. Pérez Sarmiento. Abril 7 de 1923. Vo. XV. No. 348. Revista *Cromos*. Bogotá. p.p. 183.

hace una crítica acerca de lo sucedido en la ciudad de Manizales, en donde las mujeres de la alta

sociedad al entrar a la Iglesia sin la mantilla en sus cabezas fueron tachadas de irrespetuosas por las jerarquías eclesiásticas.

²²² Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 13.

²²³ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 215.

²²⁴ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista *Cromos*. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

Ahora bien, ese irrespeto se vincula a la adopción de la mantilla como prenda indispensable del atuendo católico femenino, en cuanto a que tenía una profunda conexión con la madre patria y con el legado de la cultura de los viajeros que hasta nuestra tierra llegaron. Esta prenda era un símbolo de piedad, de estar mucho más cerca a la divinidad. Una prenda que nunca se imaginó estar tan conectada con un sentimiento nacional, que hasta en este artículo de la revista, se puede describir entre líneas la tristeza que embarga al autor, al perder una estética de sumisión y de hispanidad.

Como consecuencia de la pérdida de tan magna prenda por parte de las mujeres acomodadas de Manizales, el autor hace referencia a las mujeres de Bogotá, quienes durante la Semana Santa no quisieron portar esta maravillosa mantilla nacional. En cambio, utilizaron esos *abominables sombreros multicolores* importados de París como lo menciona el autor de este artículo, quien en contra posición hace una fuerte crítica con respecto a *las modas extranjeras* que invaden los atuendos femeninos y, sobre todo, que trastornan la configuración de la estética de la mujer respetable, llena de pulcritud y piedad.

En consecuencia, la moda viene de París y esta es adorada tanto por hombres como por mujeres de todo el mundo, incluidos por supuesto los bogotanos y bogotanas, ya que se estaba suscitando una revolución silenciosa y molecular en los sectores altos y medios de la ciudad.²²⁵

²²⁵ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 217.



Imagen 37. Tomada de la página de la marca Chanel en <http://www.chanel.com>

Mientras tanto, el protagonismo de la mujer fue a escala mundial, después de haber liberado su cuerpo del corsé, de las estructuras ajenas a su anatomía; la figura femenina rompió con los esquemas. Es cierto que *el estilo neoimperio* y *el orientalismo*, fueron levemente aceptados dentro de las sociedades burguesas, pero al llegar la funcionalidad de la silueta al cuerpo femenino, transgredió el lenguaje semiótico del vestido y del cuerpo per se.

Es así como la Primera Guerra Mundial, va a traer consigo una serie de cambios ya que la ropa uniforme será una inspiración para el vestido *socio*²²⁶, el traje funcional que hará que Norteamérica posea *El Ready-To-Wear* y que diseñadoras como Coco Chanel lo hagan parte de su creación de Alta Costura.

La moda, modernidad, palabras que se conectan la una con la otra. La moda moderna de los años 20's se convirtió en la tendencia dominante, caracterizada por las líneas sencillas, silueta

²²⁶ Alain Soral, *La creación de la moda, cómo entender, dirigir y crear la moda...* p.p. 15: «El sistema moda está dividida en 5 categorías de la creación, una de ellas es la categoría socio, la cual hace alusión al grupo de vestidos de trabajo (uniformes militares, corporativos y deportivos). Se llama así, porque sea cual sea su evolución histórica, su visión envía inmediatamente una función social precisa y casi intemporal».

andrógina y el renuncio al adorno extravagante y superfluo.²²⁷ Es decir, una moda transgresora capaz de cambiar el cuerpo femenino y por qué no decirlo, cambiar la mentalidad femenina por completo.



Imagen 38. A primera vista. Revista *Fantoches*. Ilustración s.a. Julio 2, 1926.

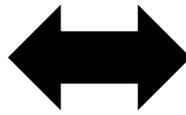


Imagen 39. Señoritas Emilia y Blanca Nieves Ramos. Parque de la Independencia. Fotografía para la portada de la revista *Cromos*, Vol. XXVI. No. 638. Diciembre 8, 1928.

La *movilidad*²²⁸ hizo parte del cuerpo-vestido. Las mujeres pudieron abrirse al mundo, caminar y correr si era posible. No hubo más bloqueo corporal como se puede observar tanto en la ilustración (*imagen 38*) como en la fotografía (*imagen 39*). La silueta tipo tabla o cuadrada, imagen juvenil y añorada, el busto plano, torso cuadrado y caderas no pronunciadas. Muchos decían que la imagen femenina se había masculinizado, pero en realidad era el miedo a que la mujer pudiera dejar de depender completamente del hombre.

²²⁷ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 74.

²²⁸ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 11.



Imagen 40. Conjunto de Calle. Chanel. 1928. Falda y chaqueta de crepé de lana negro sin forro; suéter de punto blanco. TASCHEN.

La falda 3/4, creada por Chanel escandaliza al mundo, exhibir las piernas un acto inmoral en la Era Victoriana, ahora las piernas hacen parte del cuerpo moderno. El talle subió y bajó hasta fijarse en las caderas. En efecto, al crearse el traje *socio*, y ser funcional es gracias a que se crean las prendas básicas: la chaqueta sastre o el *cárdigan*, la blusa y falda, las cuales serán atemporales y se reinterpretarán a través del tiempo, aún en el presente. Este traje será el antecesor del traje tipo sport que reinterpretará el *Prêt-à-Porter* en su momento.

Además de la silueta y las prendas, los textiles cambiarían, hay que recordar que, en 1910, la mujer empezó a llevar largos jerséis y *cárdigan*, sobre todo para hacer deporte o viajar. El tejido de punto cambió su contexto y Chanel lo utilizaría para crear sus vestidos y abrigos, brindándole a la mujer prendas mucho más versátiles, de mejor resistencia y a un precio accesible.

Asimismo, el estilo andrógino estaría inspirado en la novela de Victor Margueritte, *La garçonne*, publicada en 1922,²²⁹ describe la transformación de una joven en el «marimacho» que sugiere su título, en efecto, se dio el origen al corte de cabello que tiene el mismo nombre. Es así como en la **imagen 41** Norteamérica adopta esta tendencia en el cabello y el tipo de sombrero que lleva como nombre cloché.



Imagen 41. Actriz norteamericana Marceline Day. Sección Elegancias. Fotografía International Newsreel para Cromos. No. 616. Julio 27, 1928.

²²⁹ MODA, Historia y estilos, 1920 – 1929 Bajos más altos... p.p. 252.

A partir de toda esta liberación y estética femenina nace una de las primeras subculturas estéticas en el mundo, *Las Flappers*  230 mujeres liberadas que adoptaron la estética *garçonne*, se vendaban los pechos y enseñaban sus piernas con audaces vestidos cortos, para así hacer visibles sus zapatos para bailar *charlestón*. El estilo andrógino no tuvo impacto real hasta 1926, e incluso entonces estuvo reservado a la élite, pero su efecto se fue propagando paulatinamente en otros ámbitos, y durante un tiempo las mujeres modernas adoptaron un estilo propio masculino, fumaron, bebieron, condujeron automóviles y abandonaron sus carabinas.²³¹



Imagen 42. Fotografía del banquete ofrecido el sábado en el Hotel Ritz por un grupo de caballeros de esta ciudad en honor al Señor Don Argeu Guimarães – por varios años ministro de Brasil en Colombia y de la señora Doña Inés Bolognesie de Guimarães en Gun Club de Bogotá. Sección Gráficas de la *Semana Social*. Revista *Cromos*. Julio 27, 1928.

Sin embargo, a pesar de que *Las Flappers* tuvieran una mala reputación en algunos círculos sociales de las clases acomodadas alrededor del mundo, en Bogotá, la estética se adoptó rápidamente. En otras palabras, la moda en la ciudad debe ser vista como la escenificación de un deseo por la modernidad, en contraste con el desprestigio que empezaban a adquirir los valores asociados con la ciudad colonial-republicana.²³²

De esta manera, la mujer para ser moderna debía desinhibirse, así, superar el temor ancestral que la impedía salir de sus esferas tradicionales y asumir el riesgo de la aventura hacia lo desconocido, de experimentar con su propio cuerpo; la posibilidad de elección individual.²³³

²³⁰ **Código QR 21.** Película Silente *The Flapper*, director Alan Crosland, actriz Olive Thomas, 1920.

²³¹ Harriet Worsley, *100 ideas que cambiaron la moda...* p.p. 76.

²³² Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 219.

²³³ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 221.

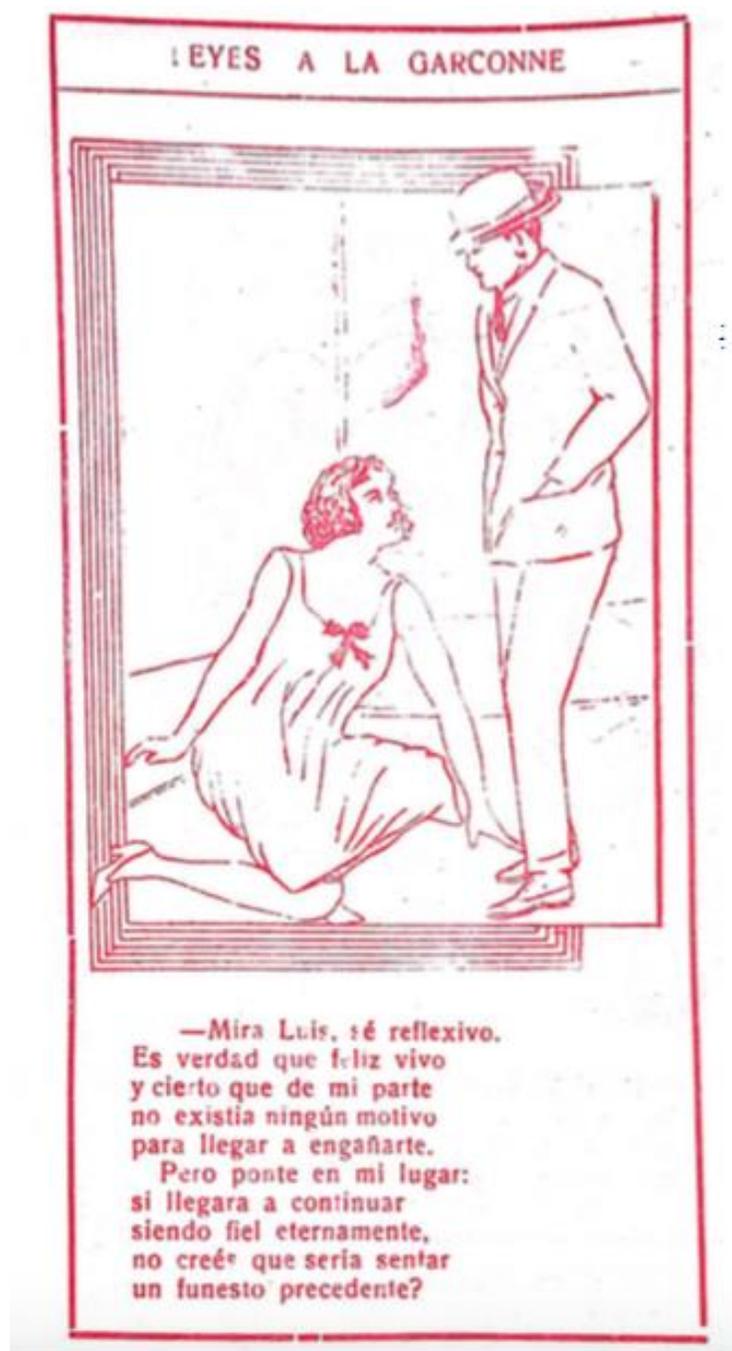


Imagen 43. *Leyes de la Garçonne.* Ilustración s.a. Revista Fantoques. No.29. Serie II. Enero 15, 1927.



Imagen 44. Fabricante desconocido. Vestido de noche. Ca. 1925. Seda bordada, lamé e hilos metálicos, cosidos a máquina. Reg. 45. Fotografía Angela Ramos López. Colección Museo del Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por Adela Posada de Van Meerbeke.

Ahora bien, a partir de esa relación sinérgica, entre la moda y la mujer, el proceso modernizador de la ciudad y del país tenía que concebirse a partir del cambio de indumentaria, a pesar de las doctrinas conservadoras y su necesidad por controlar el cuerpo social. Asimismo, la transformación del cuerpo femenino sumiso, ajustado, y entallado, que durante finales del siglo XIX y comienzos del XX tuvo y exhibió la mujer (como sujeto del cuerpo social), alrededor de 1925 comenzó a modificarse, a convertirse y a sentirse libre en su relación con el acto del vestir y de su propia identidad.

Cabe anotar también, que el acto de la mujer en haber cambiado su silueta tiene que ver con el individualismo que promueve la moda, que conlleva a la idea de vivir plenamente el presente, despreocupándose por las angustias del pasado o por lo que pueda pasar en el futuro.²³⁴ Esto quiere decir, que el cuerpo-vestido tiene como objeto renovarse así mismo cuanto lo desee y sin pensar que pueda suceder o que pudo haber sido: el poder de elegir y el poder probar un cambio.



Imagen 45. Las carreras del domingo pasado. Hipódromo de la Merced. Fotografía Cromos. Vol. XXVI. No.619. Julio 21, 1928.

²³⁴ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 221.

Para finalizar este apartado, quiero exponer una bella reflexión con respecto a un artículo (que es traducido por el Evening News de Londres) encontrado en la revista *Cromos, Animo en el Vestir*, escrito por una figura aristocrática de origen inglés llamada Lady Bawden. Ella expone un discurso acerca de la relación que tiene la mujer con el vestir, con el vestido y con la modernidad.

«El vestido, dígame lo que se quiera, es una manera de manifestar la propia alma, y cada vez que una mujer cambia de traje, con él nos revela algo nuevo e importante sobre sí misma, y estimula esa perpetua curiosidad acerca de la mujer, que es precisamente uno de los principales fundamentos de su poder.»²³⁵

El cambio generado a partir del vestido suscita una interrelación entre el cuerpo, la moda, la cultura y sobretodo, la manifestación que la mujer quiere mostrar al mundo que la rodea. Dentro de este contexto entre 1886 y 1930, los años 20's fueron cruciales para la transformación y evolución de las formas femeninas, en cuanto a su mentalidad y fisonomía. Es por esta razón que el cuerpo-vestido como lo llamo, no puede ser concebido como un objeto inerte que no tiene ninguna relación, ya que al ser cuerpos vestidos se genera una identidad propia del ser.

Bowden dice que la independencia femenina a través del vestuario es un acto integralmente sabio, sano y justo de demostración de carácter, y que, por ende, su significado es muy grande,²³⁶ en efecto, la muchacha de 1927 no podría ser la repetición de la de 1887, pero que ni siquiera pudiera ser la misma de 1907. La mujer en los 20's se concibe como un ser mucho más libre, más audaz, y en términos generales, más inteligente y eso es lo que revela en su vestimenta.

Tanto así, la mujer ya podía mirar a la cara a un hombre, tener la valentía para hacerlo y no esconderse bajo la mirada de él. Podía expresarse sin tener que bajar la mirada ni cruzar las

²³⁵ Lady Bowden, Artículo «Animo en el vestir», traducido del Evening News de Londres, Revista Cromos, Vol. XXVI, No. 631, septiembre 1, 1928.

²³⁶ Lady Bowden, Artículo «Animo en el vestir», traducido del Evening News de Londres, Revista Cromos, Vol. XXVI, No. 631, septiembre 1, 1928.

tímidas manos en su voluminoso regazo.²³⁷ Que sus piernas no son para estar estática, sino que ellas tienen movimiento y son útiles para el deporte, para caminar y bailar y a su vez, recorrer la senda de la vida moderna con facilidad y gracias únicas de su sexo. Ir en marcha hacia su libertad, sin miedo y sin restricción.

Es así, que, la moda y la vida misma de la mujer hacen parte de un progreso que a través de la vida se va regulando por las siete edades que ella atraviesa, cada una de las cuales va adquiriendo a su turno su decoración adecuada.

«Los atavíos femeninos de la hora presente no reflejan solamente una moda o un modo; reflejan toda una civilización».²³⁸

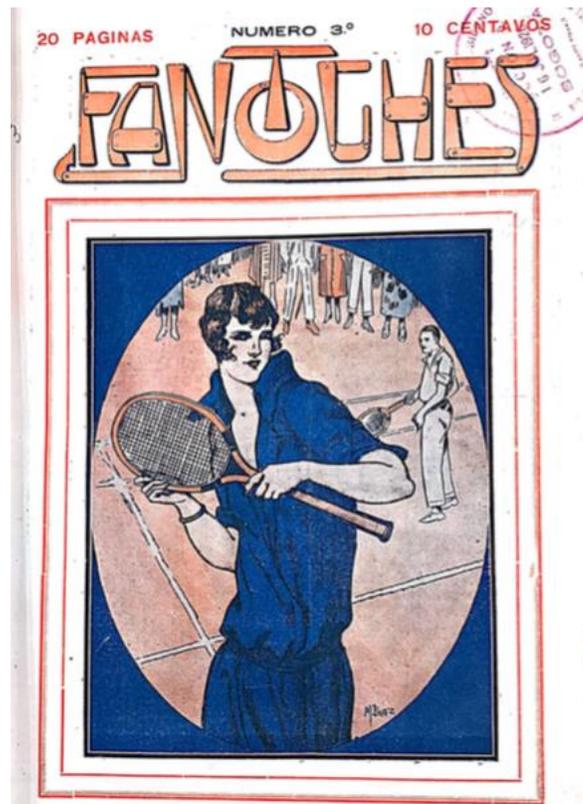


Imagen 46. Portada Revista Fantoques. Ilustración M. Díaz. No. 3. Serie 1. Julio 17. 1926.

²³⁷ Lady Bowden, Artículo «Animo en el vestir», traducido del Evening News de Londres, Revista Cromos, Vol. XXVI, No. 631, septiembre 1, 1928.

²³⁸ Lady Bowden, Artículo «Animo en el vestir», traducido del Evening News de Londres, Revista Cromos, Vol. XXVI, No. 631, septiembre 1, 1928.

Capítulo 3. Construcción de género de la mujer burguesa a través de la moda en Bogotá.

3.1. Mujer en construcción.



Esta portada de la revista *Cromos*, interpreta la Francia revolucionaria a través de la mirada de la mujer, o ¿será la mujer interpretando a la Francia rebelde, a la Francia que deseaba cambiar, transformarse, independizarse? La Francia que cambió los conceptos del vestir, que creó la moda para que la mujer pudiera tener el valor de manifestar su liberación en el siglo XX a través de un cuerpo-vestido, de un cuerpo que se transforma al ritmo de la moda por medio de los movimientos políticos, sociales, económicos y culturales. En efecto, esta portada se refería a la Primera Guerra Mundial, y cómo en Colombia era importante que Francia ganara. De igual manera, es interesante como una imagen a partir de un contexto femenino puede ser interpretado en diferentes formas.

«Sea lo que fuere, hemos llegado a una época en que la mujer domina».²³⁹

La mujer concebida como la “reina del hogar”, el individuo que tenía que permanecer en casa, confinada a los quehaceres y a los deberes de su sexo. Como decían los hombres: “El puesto de la mujer está en la casa”, y las mujeres lo creían: “Los negocios, las profesiones están más allá del alcance mental de la mujer” se les enseñaba y ellas lo aceptaban,²⁴⁰ en efecto, el valor de una mujer se concebía en el cuidado de los hijos, del arreglo de la casa, la preparación de las comidas, y del manejo de la servidumbre.²⁴¹



QR 22. Audio de *La Marseillaise* cantado por Marthe Chenal en 1915.
Fuente: YouTube.

²³⁹ Lady Bowden, Artículo «La mujer ha triunfado», traducido del Evening News de Londres, Revista *Cromos*, No. 619, Julio 28, 1928.

²⁴⁰ Lady Bowden, Artículo «La mujer ha triunfado», traducido del Evening News de Londres, Revista *Cromos*, No. 619, Julio 28, 1928.

²⁴¹ Andrés Olvios Lombana, *Prostitución y “mujeres públicas” en Bogotá, 1886-1930...* p.p. 122.

La llamada *creadora de la felicidad*, la gran dama (también obrerilla, burguesa o campesina) que no debía exigir, callar y solo servir. Entre sus funciones, saber el arte de remendar los desperfectos, acomodar los residuos, pegar de manera que no se note lo que se haya roto. Ser que no tiene poder sobre su persona²⁴² y que quizás, no tiene derecho a emocionarse porque la *creadora de la felicidad* debe ser discreta en la manera en como ella se exprese y sabe exactamente el puesto que tiene en el universo.²⁴³

Estas palabras expresan que la mujer no se podía concebir como un ser creador, como un ser que pudiera pensar por ella misma; que no podía construir un mundo propio sin depender del hombre. De acuerdo con la teoría social moderna, la cual abarca las ideas y los escritos de la Ilustración, afirma que la mujer debe ser vista como un ser cercano al «animal» o al mundo natural debido a su función reproductiva²⁴⁴. Asimismo, la mujer en el siglo XVIII es vista a través de su cuerpo por algunos filósofos, como un ser que no razona debido a tener útero, el cual sería el causante de que su cerebro fuera posiblemente más pequeño, más delicado y menos razonable²⁴⁵, así que por este motivo, la mujer no tenía la capacidad de pensar, reflexionar o discernir en el terreno público, en efecto, fue confinada a la esfera privada del hogar, de la intimidad y de las emociones de su naturaleza.²⁴⁶ Dando como resultado una apropiación de estas condiciones hasta casi comienzos de la modernidad.

A pesar de este pensamiento heredado de Europa, a comienzos del siglo XX se exponen diferentes discursos críticos con respecto a la cultura de la “reina del hogar” en el país. Uno de estos discursos se publicó en 1914, en una tesis del Señor Ricardo Uribe Escobar, donde afirmó

²⁴² Yvonne Sarcey, Artículo «La creadora de la felicidad», Sección Elegancias, Revista Cromos, Vol.1, mayo 8, 1916, p.p. 80.

²⁴³ Yvonne Sarcey, Artículo «La creadora de la felicidad», Sección Elegancias, Revista Cromos, Vol.1, mayo 8, 1916, p.p. 80.

²⁴⁴ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 179.

²⁴⁵ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 179.

²⁴⁶ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 179.

que la mujer no tenía derecho a la vida, que su actividad se reducía al manejo de la casa y a rendir humilde homenaje a su marido y que, por consiguiente, la mujer no podía seguir secuestrada en el hogar porque ella sufría y finalmente se resignaba.²⁴⁷ Esta manera de cuestionarse acerca de los códigos de conducta que tenían las mujeres acomodadas, se fue construyendo, tanto en el país como en el mundo occidental.

Ese cuestionamiento de como la mujer debía Ser, debía sentirse, debía vestirse, debía expresarse, se fue sumando a lo que llamamos *feminismo* que de acuerdo con la definición de Victoria Sau²⁴⁸ en su diccionario ideológico feminista²⁴⁹ dice:

«el feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres de la opresión, dominación y explotación de que han sido y son objeto por parte de los varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquella requiera.»²⁵⁰



Colgando Cuadritos: “Y lloras porque fue en vano clavar con el platanillo? ¿Porqué has de creer que un banano puede, por hallarse a mano servir también de martillo?”

Imagen 48. Ilustración “Colgando cuadros”. Autor Anónimo. Revista Fantoques. Serie II. No. 27. 1926.

Las mujeres al *tomar consciencia* reconocieron que había un problema por ser resuelto, entre muchos, pero que a partir de ser *conscientes* de ello pudieron exigir su libertad a partir de

²⁴⁷ Andrés Olvios Lombana, *Prostitución y “mujeres públicas” en Bogotá, 1886-1930...* p.p. 123.

²⁴⁸ Gemma Cánovas Sau, «Victoria Sau: cuando ser feminista no es estar en un molde prefabricado», La Vanguardia, publicación 2 de agosto de 2015, <https://www.lavanguardia.com/participacion/20150802/54434213057/victoria-sau-feminismo-dios-amor.html> (consultado el 30 de julio de 2019).

²⁴⁹https://books.google.com.co/books/about/Diccionario_ideol%C3%B3gico_feminista.html?id=rVVA1nkGogC&redir_esc=y

²⁵⁰ Nuria Varela, *Feminismo para principiantes*, Penguin Random House Grupo Editorial, Edición Actualizada, febrero 2019, Bogotá, p.p. 24.

pequeños procesos que fueron alterando su transformación a medida que la sociedad se iba renovando. También, existía una necesidad de modernizar el pensamiento femenino y así poder construir una imagen de mujer fuerte, libre pensadora y que no fuera discriminada; en este caso a través de la moda como vehículo transgresor.

Como lo mencioné en el capítulo 1, la mujer iba ganar un espacio en el campo laboral debido a las necesidades que tenía el país para avanzar y poder vincularse a los países extranjeros y al capitalismo. Es así como la mujer se inicia en el sector de la educación y la salud, a su vez se vincula en la banca, el comercio y en las nacientes empresas del sector industrial,²⁵¹ luego seguirían las profesiones de telegrafista, telefonista, taquigrafía y mecanografía.²⁵²

La mujer al vincularse al mundo moderno tuvo que enfrentar varios cambios, tanto en ella misma como en su entorno y la moda cumplió con un objetivo importante, que se manifestó a través de los cambios de prendas y atuendos. Estos rompieron con los esquemas impuestos culturalmente, en efecto, la moda y la mujer se unieron para así configurar una libertad que luego en el siglo XX se materializó en términos de consumo. Aún así, no se puede negar que la moda hizo hablar a la mujer y que pudiera manifestar sus ansias de ser tenida en cuenta.

3.2. Moda y género.

La emancipación del hombre

Desde hace mucho tiempo, lector, en todos los países vienen las periódicas feministas hablando sobre «la necesidad de volver a la mujer los derechos que el hombre le ha conculcado» y sobre la emancipación de la mujer y su igualdad de derechos.

Pues bien, siempre que yo oigo esto me hace el efecto de oír a los conservadores gritar cuando las revoluciones de los liberales, cuando todos sabemos que los conservadores siempre que han podido han hecho su revolucionaria y que los liberales hacen sus trampas y sus juegos de manos cada vez que pueden.

Eso de que las mujeres ocupen una posición inferior a la del hombre y que estén debajo, y que nosotros les estamos conculcando derechos, hace asomar una costá sonrisa.

Porque en todas las casas y en todas las situaciones, las mujeres son los hombres y viceversa. A medida que los tiempos corren las señoras se masculinizan, y se independizan y se bigotizan. Las faldas femeninas van sirviendo para pantalones masculininos, y éstos, en los actuales figurones, son francas imitaciones de faldas con crinolina y quitrín. No está lejano la hora en que los hombres nos laboreremos cuando una chica nos va al subir al tranvía, los bordes de encajes y las cintas de marcos, que ellas nos llevan que están al galápagos de borquetos o que nos bailan despatado y sentado a los muchachos recién casados.

La mujer se ha vuelto tan viril como los hombres ya debemos iniciar una campaña para emanciparnos de la mujer y para recobrar nuestros derechos. Los pobres maridos ocupan posición inferior.

Imagen 49. Artículo “La emancipación del hombre”. Anónimo. *Revista Fantoche*. Serie II. No. 42. abril 9 de 1927. Bogotá.



QR 23. Texto completo para lectura y descarga.

Tanto la mujer como la moda fueron cambiando; las modas andróginas son una prueba clara de las fronteras tanto de las diferencias sexuales como la obsesión por marcar las diferencias del sexo²⁵³.

251 Andrés Olvios Lombana, *Prostitución y “mujeres públicas” en Bogotá, 1886-1930...* p.p. 139

252 Andrés Olvios Lombana, *Prostitución y “mujeres públicas” en Bogotá, 1886-1930...* p.p. 140.

253 Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 173.

Es de suponer, quizás, que las prendas llaman la atención sobre el cuerpo en el que estas son portadas, de manera que cualquier otro individuo podría decir si es hombre o mujer.²⁵⁴

Scott menciona que, a través de la historia de las mujeres, la cual está escrita bajo la premisa de que el género significa la organización social de la diferencia sexual y de la posición política que se desprende a partir de ella, terminan por anclar las ideas de la diferencia sexual inalterable, ideas que suelen justificar la discriminación.²⁵⁵

Esta discriminación por la mujer al querer modificar su apariencia es una respuesta al miedo que los hombres tenían en que tanto los cuerpos femeninos como su mentalidad se masculinizaran. Cabe mencionar que tanto el vestido como el cuerpo es una extensión y expresión del Yo, y que, por lo tanto, es de suma importancia entender que tanto el cuerpo como el vestido confeccionan una identidad propia del individuo, en tanto que, a pesar de que se tenga la noción de género solamente como una organización de la diferencia sexual, esta no significa que el género se construya a partir de esa distinción, sino que el género en sí se recrea diariamente y que por medio del cuerpo-vestido se identifique.

Ahora bien, en la *imagen 49* (que corresponde a un artículo de la Revista Fantoques, escrito de manera sarcástica) se enunciaba la problemática que tenía la comunidad masculina debido a los cambios drásticos que la mujer estaba teniendo tanto en su mentalidad como en su físico a mediados de los años 20's. Pero es interesante detenerse y analizar que antes de los años 20's, existieron mujeres que desearon cambiar su atuendo conforme a lo que querían manifestar; es así como, en 1851, el traje *bloomer*²⁵⁶ fue creado por las reformistas de la moda femenina. Esta prenda

²⁵⁴ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p. 173.

²⁵⁵ Joan Wallach Scott, *Género e Historia...* p.p. 22.

²⁵⁶ Esta prenda fue diseñada por Elizabeth Smith Miller, pero el nombre que llevó fue en honor a la feminista Amelia Jenks Bloomer quien colaboró en su popularización hasta 1850. Luego en la década de 1890, prenda fue reivindicada cuando comenzó a aceptarse que las mujeres llevaran pantalones para montar bicicleta. Aunque cabe anotar que el uso de la bicicleta tuvo ciertas discrepancias, ya que algunos médicos aseguraban que utilizar la bicicleta era muy favorable y bueno para la salud, otros afirmaban que la bicicleta podría estropear los órganos genitales femeninos y a su vez,

consistía en un vestido que iba hasta la rodilla, el cual se llevaba sobre unos pantalones bombachos, inspirados en la cultura oriental.²⁵⁷

Las reformistas del vestir buscaron liberar a las mujeres, y así, equilibrar la desigualdad de los sexos. Lamentablemente, esta prenda no duró mucho en auge debido a que fue objeto de burla por parte de la sociedad burguesa europea; varios semanarios británicos se ensañaron contra estos pantalones y manifestaron su “amenaza” al orden patriarcal dominante en la sociedad victoriana.²⁵⁸

El *bloomer* se verá reflejado en el traje de montar de finales del siglo XIX; antecede a la falda pantalón y que, por consiguiente, las damas de sociedad necesitarían una prenda apta para las actividades deportivas al aire libre, que fueran prácticas y racionales²⁵⁹.



Imagen 50. Nicoll, *The White House*, San Francisco. Traje de montar a caballo. 1910. Cosido a máquina. Reg. 37 y 455. Colección Museo del Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por Poli Mallarino de Córdoba.

Fotografía Angela Ramos López. Exposición “El Museo en el museo, un lugar entre el XIX y el XX”. Del 13 de abril al 24 de junio de 2018.

podría estimular las prácticas viciosas. Esto coincide con que la bicicleta fue un instrumento para que la mujer iniciara un proceso de emancipación progresivo. (NOTA PERSONAL).

²⁵⁷ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 50.

²⁵⁸ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 50.

²⁵⁹ Mairi Mackenzie, *ISMOS para entender la moda...* p.p. 56: «The Rational Dress Society se opone a cualquier moda que deforme la figura, impida el libre movimiento del cuerpo o suponga un riesgo para la salud.»



Imagen 51 y 52. La reunión del Paper Chase Club el domingo pasado. La tercera correría de la temporada de dicho club se llevó a cabo en los alrededores de Torca, estación del Ferrocarril del Norte, y terminó con un almuerzo en la Quinta de Nóvita. En la Imagen 51 está doña Olga Dávila de Kopp. Fotografía Revista Cromos. No. 737. noviembre 15 de 1930.

En las imágenes anteriores (*imagen 50 y 51*) se observa el traje de montar que se compone de una falda pantalón que hace que las piernas puedan tener cierta libertad de movimiento, aunque sigue siendo incómoda para la posición corporal. De igual manera, el creciente entusiasmo por los deportes al aire libre hizo necesario el uso de prendas más racionales y hubo una tendencia en dirigirse hacia la estética del traje sastre, que consistía en una chaqueta, una falda y una blusa.²⁶⁰

Es pertinente observar la *imagen 52*, en donde las mujeres usan pantalones masculinos para montar. Se podría afirmar que existen mujeres muy conservadoras en su indumentaria, mientras que otras tenían una percepción mucho más abierta a la posibilidad de usar prendas masculinas para su divertimento, como lo era el ejercicio de montar a caballo. Tanto para montar a caballo como para la equitación, era permitido el uso de la falda pantalón y del pantalón per se, aunque se criticaba como un pretexto para la masculinización de la mujer.²⁶¹

²⁶⁰ James Laver, *Breve historia del traje y la moda...* p.p. 183.

²⁶¹ Christine Bard, *La historia del pantalón*, Ediciones du Seuil, 2010, Traducción Nuria Viver Barri, Tusquets Editores, S.A., 2012, p.p. 162.

Es así, que, las prendas deportivas se convierten en los aliados objetivos del movimiento de emancipación de las mujeres, en efecto, el tenis también será un deporte que hará que el traje sport se convierta importante para el cuerpo femenino, ya que se empezó a cambiar los pesados vestidos tradicionales a ser reemplazados por trajes ligeros y cómodos.²⁶²



Imagen 53. Jugadoras de tenis en la Sábana de Bogotá. 1908.
Fotografía: Fernando Carrizosa.

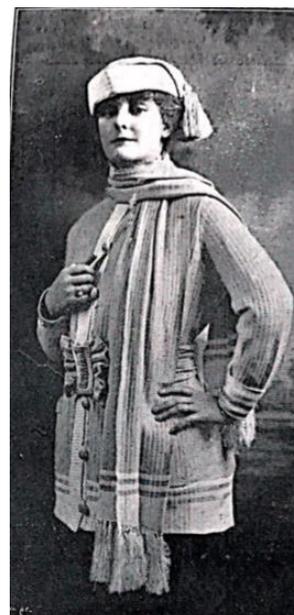


Imagen 54. El tenis. Sección Elegancias. Revista Cromos. Fotografía Underwood & Underwood, de Nueva York. p.p. 144. marzo 11 de 1916.

En enero de 28 de 1916, una de las corresponsales llamada *Francette* relata en la sección *Elegancias de Cromos*, desde París lo siguiente:

«El chic consiste en no tener traje determinado: la camisa y el pantalón constituyen el vestido para los hombres; la blusa y la falda son el traje de las mujeres. ¡Esto es un error! Evidentemente en el *tennis* se lucen todos los vestidos; porque las alegres inglesas o las americanas del norte se desinteresan de su apariencia física, pero una joven o una niña cuidadosa de su elegancia se esforzará en combinar un vestido que le deje la deseada libertad en los movimientos, haciendo valer la armonía de su cuerpo y la euritmia de sus gestos.»²⁶³

²⁶² Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 226.

²⁶³ Francette, «El Tennis», Sección Elegancias, Revista Cromos, Vol.1, No.9, enero 28, 1916, p.p. 144.

La deseada libertad en los movimientos, la movilidad, la modernidad, el avanzar, el no mirar atrás, esas características harán parte del cambio de la mujer y de su propio deseo de progresar, según los dictámenes de la moda y de lo que su cuerpo pedía: un vestido, un traje que le brindara una identidad sinérgica en su extensión del Yo, que le permitiera sentirse relajada y libre. En otro apartado *Francette* menciona que es pertinente:

«Ciertamente, no se puede salir de la falda y de la camiseta; pero para que sea elegante una falda para *tennis* debe ser corta, ancha y lisa. Me horrorizan las faldas con pliegucillos que se abren según el movimiento de quien las lleva. No tienen ninguna gracia, son antiestéticas.»

Tanto el diseño como la tela eran importantes a la hora de crear una nueva mujer deportista, si se quiere referir, pero también queda claro que la mujer per se no quería seguir ocultando sus piernas porque el movimiento debía ser visible a los ojos de los demás. No podía ser una liberación femenina muda y silenciosa, convenía estar a la vanguardia de lo que sucedía.

En la ciudad se aceptaba el deporte femenino, siempre y cuando no traspasara los límites entre los sexos ya que la ropa deportiva, sí contribuyó al desvanecimiento de la tradicional frontera pública entre mujeres solteras y casadas, como se hacía antes por la vestimenta, pues su propósito era procurar comodidad.²⁶⁴

La transición de la falda corta o al pantalón siempre fue cuestionada por las miradas conservadoras y tradicionalistas porque no podía concebirse una *masculinización* en el cuerpo femenino, en efecto, ver a una mujer masculina no era agradable ante los ojos de los hombres y hasta algunos, tenían miedo que se dejaran los *bigotes* como lo expresa esta ilustración de la *Revista Fantoques* de 1926 en la cual el hombre, que por medio de su barba, era la única cosa que

²⁶⁴ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 227.

lo hacía sentir diferente a la mujer porque no quería ser imitado, porque no deseaba que la mujer *plagiara* su identidad.



Imagen 55. SIEMPRE HAY SUS DIFERENCIAS. -Para qué se ha dejado la barba? Eso es de seres que ignoran la costumbre de afeitarse con frecuencia. – No, señora; es que quiero poner en evidencia que por más que a los hombres nos plagien las mujeres hay... una que otra cosa que aún nos diferencia.

Masculinización Imposible. Ilustración s.a. Revista Fantoche. No. 42. Serie II. abril 16, 1927.

Asimismo, el “plagio” sentido por los hombres se iría acrecentaría porque cada vez se veían en las calles de Bogotá mujeres luciendo faldas a la altura de la rodilla, escote abajo del cuello, peinados altos con crespos y trajes que no necesitaban más del corsé como prioridad estética.²⁶⁵

No solamente los tradicionalistas se irían a preocupar por este tipo de cambios femeninos, sino que también se iban a

notar ciertos comportamientos que al manifestar soltura y movimiento más allá de un vestido y de una corporeidad, se iban hacer visibles a través de encuentros casuales de mujeres que se brindaban afecto en ciertas maneras no muy bien vistas por la sociedad bogotana. Además de la crítica que algunos miembros tradicionalistas hacían a las reuniones de los grupos feministas, también sus críticas iban a la sexualidad de dichas damas.

²⁶⁵ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 227.



Imagen 56. Callejando. Artículo Autor Callejero.
Revista Fantoche. No.5. Serie I. Julio 31, 1926.

«Entre las costumbres verdaderamente torturantes de las chicas bien de hoy en día, está la del estrepitoso beso con que se saludan, se despiden, se mantienen y se entretienen todas las que son buenas amigas entre sí, y amigas también de volverle la boca agua a la gente.»²⁶⁶

En torno al artículo, es oportuno poder interpretar entre líneas, lo que *Callejero* quería expresar; ese exceso de amor *feminista* manifestado a través de estos “besitos rojos y provocativos” que a muchos molestaba, y por qué no decirlo, les daba vergüenza y mucho malestar.

No es seguro a ciencia cierta si dichas mujeres eran lesbianas o no, lo que sí se podría afirmar es que las *garçonne* bogotanas deseaban evocar la figura modernizadora de la amazona quizás, en efecto, las lesbianas en el imaginario de los años 20's fueron el resultado de una lenta maduración más o menos subterránea, pero también tenía una relación con el contexto tan especial de la posguerra.²⁶⁷

Esto pudo ser posible por la separación de los sexos durante la Primera Guerra Mundial; los hombres juntos en el campo de batalla y las mujeres juntas en la retaguardia.²⁶⁸ Así de esta manera se podría afirmar que las mujeres gracias a la guerra reforzaron su independencia femenina.

Ahora bien, en la ciudad, al igual que los hombres, las mujeres se podían ver caminar de manera rápida por las calles, subirse con rapidez al tranvía e incluso manejar autos sin ningún

²⁶⁶ Autor Callejero, Sección Callejando, Revista Fantoche, Número 5, Serie I, julio 31 de 1926.

²⁶⁷ Christine Bard, *La historia del pantalón...* p.p. 236.

²⁶⁸ Christine Bard, *La historia del pantalón...* p.p. 236.

problema. Tanto el cuerpo de la mujer como su vestido no estaban quietos para dejar a la “quieta en su lugar” como lo menciona Castro-Gómez²⁶⁹, sino que compartían un movimiento, un ritmo.

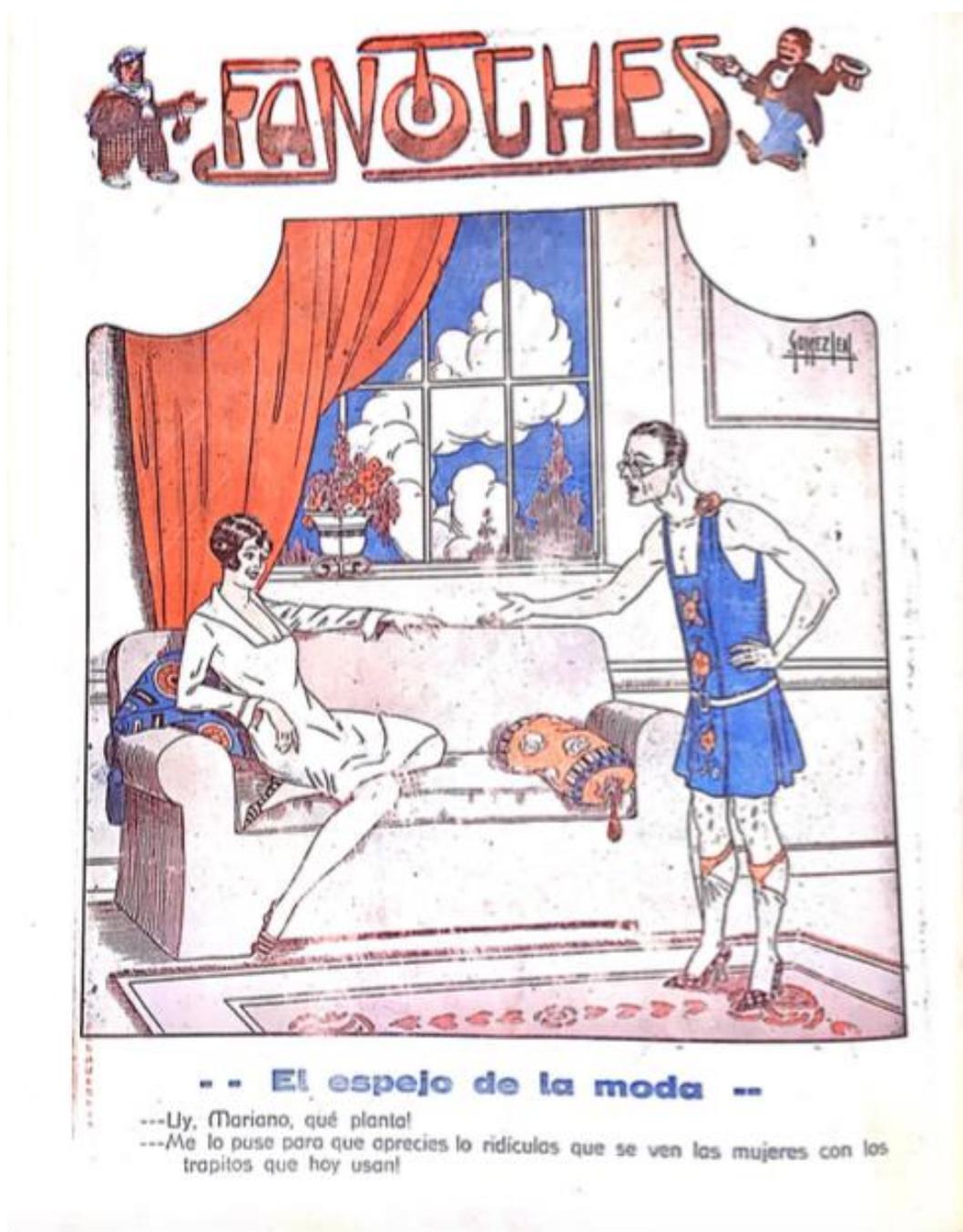


Imagen 57. El espejo de la moda. Contraportada Revista Fantoques. Ilustrador Gómez Leal. Número 30. Serie II. Enero 22, 1927.

²⁶⁹ Santiago Castro-Gómez, *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá (1910-1930)* ... p.p. 227.

Esta ilustración de la Revista Fantoques es muy interesante porque se deje entrever el descontento que los hombres tenían con respecto a la estética *garçonne* y como no era posible para el género masculino, asimilar que los tiempos habían cambiado; que la mujer a pesar de ser objeto modernizador de un gremio, para otro era la caída más baja que lo femenino podía llegar.

El objeto de visualizar estas imágenes es poder entender y comprender que lo femenino también se traslada a la evolución de las prendas que nacen a partir de la necesidad de alternar las formas, y que la juventud de este mujer moderna, hizo que la estética adolescente se perpetuara durante toda la década de los 20's. Frescura, libertad, movimiento, versatilidad, informalidad, palabras que se traducen en modernidad; en que ningún tiempo pasado fue mejor, que la mujer debía estar presente y vivir el hoy.

A finales de los años 20's, el mundo se paralizó debido a la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, donde los más ricos quedaron totalmente pobres y en donde esos “años locos”, terminaron convirtiéndose en la “depresión económica”, la cual afectó la moda. Esa locura de la *garçonne* iba a morir, se debía guardar recato y ser sobria. Así que la mujer en el mundo puso los ojos en Hollywood y las siluetas se ajustaron nuevamente, en efecto, la línea de la cintura que se encontraba en la cadera volvió a subir y el talle retomó su lugar. Bogotá siguió cumpliendo el estilo y se adecuó a las tendencias norteamericanas, es así como la primera la Señora doña María Teresa Londoño Sáenz de Olaya Herrera dio inicio a la estética de la silueta reinterpretada de la Bellé Epoque, una silueta nuevamente entallada y en X. Al igual que su maquillaje y su peinado, muy inspirados en la Edad de Oro de Hollywood.

Los años 30's, donde el cine americano se relacionaría estrechamente con la industria de la moda al crear el lenguaje estético por medio de sus actrices, esta sería la influencia que llevaría al mundo hasta antes de la Segunda Guerra Mundial.



Imagen 58. Fotografía de la Señora doña María Teresa Londoño Sáenz de Olaya Herrera. Esposa del ilustre candidato de la Concentración Nacional. Portada Cromos. No. 695. Bogotá. Enero 25 de 1930.

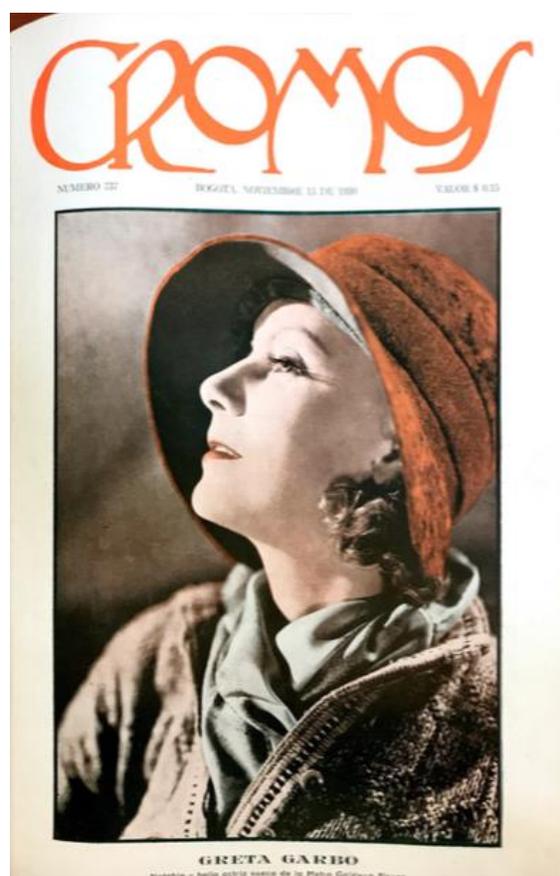


Imagen 59. Greta Garbo. Notable y bella actriz sueca de la Metro Goldwyn Meyer. Portada Cromos. No. 737. Bogotá. Noviembre 15, 1930.

Asimismo, en 1930 en Colombia, se promovió la liga de la decencia de la mujer para promover la conservación de las costumbres y el vestido honesto.²⁷⁰ Este último, el vestido honesto estaría enmarcado en replantear los valores morales que debían ser rescatados por las mujeres acomodadas, ¿qué había sucedido con el recato, la sobriedad y los buenos modales femeninos? En tanto que la Iglesia católica debió intervenir nuevamente como respuesta a el llamado de los obispos del mundo; la iglesia buscó alejar a las niñas de los ejercicios y concursos gimnásticos

²⁷⁰ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista Cromos. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

públicos.²⁷¹ Así, de esta manera, el vestido y el pudor entraron de nuevo como objetivos del cambio en el atuendo femenino.



Imagen 60. El baile en el Gun Club en honor al Excelentísimo señor presidente de la República. Vol. XXX. No.723. Bogotá agosto 9, 1930.

A pesar de las restricciones que la Iglesia católica estaba replanteando hacia la comunidad femenina y a su cuerpo. Las damas de sociedad se seguían rigiendo por las tendencias foráneas de la moda.

Los Estados Unidos era el referente ahora, *el glamour* creado por Hollywood era la tendencia clave para no perder el estilo, en

efecto, se retomaba el estilo de la *femme fatale*; no se descubrían las piernas, pero sí la espalda, el llamado *backless* sería la nueva moda en vestidos de gala para la noche. Es así como esta última imagen que presento en este apartado es una fiesta de gala en honor a la posesión del presidente Enrique Olaya Herrera y sus más distinguidos invitados, donde se observa que las faldas han bajado y que los guantes vuelven a estar de moda, de nuevo a tapar el cuerpo, pero no la espalda.

En suma, la indumentaria es un aspecto de la cultura, es un rasgo vital en la creación tanto del universo masculino como del femenino; transforma así la naturaleza en cultura al imponer significados culturales sobre el cuerpo.²⁷² De manera que no existe una relación natural entre una prenda de vestir y la feminidad y la masculinidad, sino que la forma en que se viste connota feminidad y masculinidad que varía de una cultura a otra.²⁷³

²⁷¹ María Isabel Zapata Villamil, “La representación de la mujer a través de la Revista Cromos. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

²⁷² Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p 177.

²⁷³ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica...* p.p 177.

Conclusiones

El origen de esta investigación nació a partir de una discusión y de una inquietud personal con respecto a la relación que existe entre el cuerpo, el vestido, la cultura y el género con la mujer burguesa de Bogotá entre los años de 1886 y 1930, a través de la imagen como objeto de la cultura visual, que hace parte de la construcción de una identidad tanto individual como colectiva.

En primer lugar, la pregunta de investigación llevó a descubrir no solo a una mujer, sino a varias de ellas, quienes a través de sus *cuerpos-vestidos* expusieron sus siluetas y sus formas de acuerdo con el canon de belleza y estilo que se popularizaron durante esos años, y que, como consecuencia, la mujer puede evolucionar de manera progresiva.

Asimismo, poder resaltar la palabra *cuerpo-vestido* a través de este trabajo, ya que sí existe en realidad una relación estrecha entre estos dos objetos, que en diferentes campos del conocimiento han querido separar, pero que en realidad el uno no puede desligarse del otro. Somos cuerpos vestidos, somos cuerpos movibles que al depender de ciertas circunstancias del tiempo y del espacio, el vestido nos permite desplazarnos, restringirnos, nos puede volver sumisos, o nos puede convertir en cuerpos modernos.

Es por esta razón que el vestido no tiene sentido si un cuerpo no lo porta, no lo usa; por ser un objeto inanimado, el vestido no tendría ningún significado político, social y cultural si no existiera un individuo que le aportara su propio lenguaje de identidad.

Igualmente, es gratificante que a partir de esa inquietud personal, se pudo confirmar que el vestido comparte un vínculo con el cuerpo que lo porta porque las mujeres tuvieron la capacidad de explorarse así mismas y de vincularse realmente con el mundo exterior por medio de la moda de los años 20's, pero que también ellas pudieron establecer una conexión con el entorno de movilidad que estaba sucediendo en la ciudad, muy a pesar de las tradiciones conservadoras que

podieron haber llegado a poner algún tipo de restricción. Por el contrario, se dio luz a una nueva mujer en la construcción de un nuevo imaginario moderno en el cual tanto el país, como Bogotá, estaban ensamblando.

La historia cultural como metodología, permitió establecer los parámetros de esta investigación y así, haber podido desarrollar un entramado de recopilación de fuentes ricas en contexto histórico, social, cultural y femenino; aunque quizás debido al corto tiempo de exploración del corpus, hizo falta aún escudriñar dichas fuentes con más detenimiento para poder ampliar el estudio de la relación cuerpo-vestido-cultura-género; aunque cabe anotar que este es solo el comienzo de un hilado de temas con los cuales se desea continuar su análisis hermenéutico. De igual manera, ha sido satisfactorio el haber encontrado este período de la Hegemonía Conservadora como tiempo de estudio porque permitió sustentar que una *comunidad imaginada*, no solo se puede establecer en un nacionalismo, sino que esa *comunidad imaginada* puede llegar a construirse en un movimiento cultural como lo fue la mujer moderna y su proceso de transformación dentro de la ciudad y del país.

A su vez, el haber podido relacionar el sistema moda por medio del vestido como un retrato social y no como objeto de consumo, dejó ver que en la ciudad los diferentes tipos de estéticas, como *el Prerrafaelismo*, *el Neoimperio* y *el Orientalismo*, sí hicieron parte de ese cuerpo-vestido en la sociedad bogotana y que, en efecto, se vincularon con la identidad femenina del momento. Esas transiciones del vestido son consecuencia de las transiciones sociales, políticas, económicas y culturales que ocurrieron tanto en Bogotá como en el mundo, se vinculan al entramado cultural que las mujeres burguesas hilaron, a pesar de los condicionamientos que la Iglesia les había impuesto.

Ahora bien, el entramado cultural se dio gracias a la modernización del país que trajo consigo elementos foráneos y que permitieron a su vez la movilización femenina en términos de construcción de género, de libertades y de que las mujeres pudieran explorar otro tipo de vida más allá del *hogar* y de las obras caritativas.

Es así como el cambio de silueta, de volumen y líneas en el cuerpo-vestido permitió el movimiento y la agilidad para que así la mujer se vinculara al mundo exterior y emprender ciertos roles en el mundo corporativo y de la salud, entre otros.

En otras palabras, a través de esta investigación se pudo entrever que las dicotomías cuerpo y vestido no existen, que estos dos objetos sí pueden significar como uno solo y que, por lo tanto, el papel performativo y representativo se crea por medio del individuo en unidad. La *flapper* o *garçonne* no sería llamada así, sino fuera posible la construcción de la estética, pelo corto, falda arriba de la rodilla, silueta tipo tabla; esos elementos permiten que el cuerpo y el vestido estén en completa conjunción, y que den como resultado una completa lectura de dicha imagen que representa un manifiesto individual y colectivo.

Cabe anotar que, gracias a los elementos teóricos de la moda, de su propia historia, y la del creador de moda (en este caso el llamado diseñador), se permitió también esclarecer ciertos significados y definiciones de los sistemas de producción de la industria porque es pertinente tener claro sus diferencias y que no haya equivocaciones con respecto a la realidad del sistema moda. Nunca será igual el *Ready-To-Wear* al *Prêt-à-Porter*, son dos universos de creación distintos y que no pueden analizarse de manera separada ni errónea. Es un valioso aporte que desde la escuela del diseño se hace en este trabajo de investigación para el país y Bogotá porque gracias a esos dos modelos de producción, la moda en Colombia durante el período conservador se hizo notar y

establecer como fuente económica grande del territorio nacional, y que en cierta medida fueron vehículos para que la mujer llegara a la era moderna.

Para concluir, el género y la moda se constituyen a partir de un entorno cultural en el cual se establecen ciertas estéticas que permiten vincular al individuo a ser partícipe de unas transformaciones que responden a unos códigos establecidos, pero que a su vez pueden ser transgredidos al depender de un tiempo y un espacio como respuesta a los cambios que nacen en la sociedad.

«La mujer vio en la bicicleta un elemento de liberación, era muy natural que reclamara, al practicar este deporte, el atuendo de su compañero, puesto que sólo el hombre, hasta ese momento, era libre y puesto que él hizo de su traje un símbolo de su libertad». ²⁷⁴

²⁷⁴ Christine Bard, *La historia del pantalón...* p.p. 163.

Bibliografía

Fuentes secundarias

-Aguilar Restrepo, Mg. Melissa «Seminario Historia de la Moda», *Diplomado en Mercadeo Estratégico de la moda, Alianza con INEXMODA*, Universidad EAFIT, Centro de Educación Continua CEC 2016, Cámara de Comercio de Bogotá, 2016, p.p. 40.

-Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-968-16-3867-2. Segunda Edición Español. 1993. p.p. 315.

-Bard, Christine. *La historia del pantalón*. Ediciones du Seuil. 2010. Traducción Nuria Viver Barri, Tusquets Editores, S.A., 2012, p.p. 162.

-Becerra Collado, Noemi. *Historia de la Moda. Siglo XI – Siglo XXI*. Dykinson, S.L. Melendez, Valdés. Madrid. 2013. p.p. 187.

-Belting, Hans. *Antropología de la Imagen*. Katz Editores. Buenos Aires. Argentina. 2007. p.p. 321.

-Burke, Peter. *Formas de Historia Cultural*. Alianza Editorial. Madrid. España. 2000. p.p. 307.

-Caballero Arana, Rocío. *El vestido como signo de identidad de la mujer*. Artículo. Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales. Universidad Internacional de la Rioja. Argentina. Nº14. 2015. p.p. 151-170.

-Cabra A, Nina Alejandra, Escobar C, Manuel Roberto. *El Cuerpo en Colombia, Estado del arte cuerpo y subjetividad*. IDEP (Institución para la investigación educativa y el desarrollo pedagógico). Universidad Central. Mayo 2014.

-Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y Biopolítica en Bogotá 1910-1930*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Julio 2009. p.p. 272.

-Elías, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones socio genéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica. México. 2009. p.p. 582.

-Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Paidós. Barcelona. 2002. p.p. 307.

-Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Editorial Gedisa. Barcelona. 2000. p.p. 157.

-Flügel, John-Carl. *Psicología del vestido*. Editorial Melusina. Edición 2015. p.p. 248.

-Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa. Barcelona. España. Septiembre 2003. p.p. 387.

-Gómez Cely, Ángela Capítulo 4: «Los Modernos del 900. Los lugares de lo público y lo privado», Catálogo de la Exposición del Museo Nacional, *El Museo en el museo, un lugar entre el XIX y el XX*, del 13 de abril al 24 de junio de 2018. p.p. 46-61.

-Hernández, Fernando. *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?*, Educação & Realidade, vol. 30, número 2, julio-diciembre, 2005, pp. 9-34. Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, Brasil. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227042017>

-Laver, James. *Breve historia del traje y la moda*. Decimotercera Edición. Grandes Temas Cátedra. 2017. p.p. 162.

-Lizarazo Mora, Alejandra. *Cortesanía y Etiqueta: la configuración de las pautas de comportamiento de la élite colombiana 1833 – 1891*. Tesis de grado para optar por el título de Historia. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Julio de 2017. Introducción. p.p. 4.

-Londoño, Patricia. *Las colombianas durante el siglo XIX*. Revista Credencial Historia. Tomo 68. Agosto. 1995.

-Londoño, Patricia. «Publicaciones periódicas dirigidas a la mujer en Colombia, 1858 – 1930», *Las mujeres en la historia de Colombia, Mujeres y Sociedad, Tomo II*. Ed. Magdala Velásquez Toro. (Bogotá: Editorial Norma, 1995). p.p. 363.

-Londoño, Patricia. *Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono: Catecismos cívicos y prácticos para un amable vivir*. Revista Credencia Historia. Tomo 85. Enero. 1997.

-Mackenzie, Mairi. *Ismos para entender la moda*. Lengua Castellana. Turner. Madrid. 2010.

-Lombana Olivios, Andrés. *Prostitución y “mujeres públicas” en Bogotá, 1886-1930*. Editorial Javeriana. Bogotá. abril 2018. p.p. 134-135.

-Mejía Pavony, Germán Rodrigo. *Los años del cambio. Historia urbana de Bogotá, 1820-1910*, Bogotá: Centro Editorial Javeriano, Colección Biblioteca Personal, 1999, p.p. 22-23.

-Melo, Jorge Orlando. «Núñez y la constitución de 1886. Triunfo y fracaso de un reformador» en *Núñez y Caro 1886, Documentos del Simposio Núñez-Caro, Cartagena, mayo de 198*. Banco de la República. Bogotá. 1986. p.p. 113-146.

-MODA, Historia y Estilos. *1914-1918, Mujeres en Guerra*. Dorling Kindersley. Traducción Español. 2013. p.p. 238.

-Ortega, Naila Katherine Flor. Capítulo 2 «Colombia 1880 – 1930: entre la modernidad política, la civilización y la modernización económica». Catálogo de la Exposición del Museo Nacional, *El Museo en el museo, un lugar entre el XIX y el XX*, del 13 de abril al 24 de junio de 2018, p.p. 29.

-Pedraza Gómez, Zandra. *En cuerpo y alma, visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes. 1999. p.p. 105.

-Pedraza Gómez, Zandra. *Tres claves para una perspectiva histórica del cuerpo, Estado del arte del cuerpo y la subjetividad. El cuerpo en Colombia.* <http://uniandes.academia.edu/ZandraPedraza>. p.p. 81-114.

-Pedraza Gómez, Zandra. *La educación del cuerpo y la vida privada. Capítulo de la Historia de la vida privada en Colombia.* 2 volúmenes. Bogotá: Taurus. 2009. p.p. 114 – 148.

-Pérez Augusto, Fernando. *Develar el cuerpo. Influencia parisina en la Bogotá de finales del siglo XIX. Condiciones sobre las cuales el cuerpo – vestido se convierte en un objeto para la exhibición.* Tesis de pregrado. Diseño Industrial. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2007.

-Plata Quezada, William Elvis. «Catolicismo y prensa en el siglo XIX colombiano: compleja inserción de la iglesia en la modernidad», *Franciscanum* 162, Vol. LVI (2014): 161 – 211.

-Ramírez, María Teresa. «El proceso económico», en *Colombia la apertura al mundo.* dirigido por Eduardo Posada Carbó. Fundación Mafre y Taurus. Madrid. 2015. p.p. 178-185.

-Reyes Cárdenas, Catalina. *Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX.* Revista Credencial Historia. Tomo 68. 1995.

-Ricciardi, Ramón y Bernardo, Huralt. *La Biblia Latinoamericana.* Ediciones Paulinas. Madrid. España. 1972, p.p.41.

-Rivière, Margarita. *La Moda, ¿comunicación o incomunicación?* Editorial Gustavo Gilli. S.A. Barcelona. 1977. p.p. 185.

-Rojas, Yanina Natalia. *Moda y Comunicación.* Licenciatura en Publicidad. Taller Proyectual Guiado. Facultad de Ciencias de Comunicación. Argentina. Diciembre 2005. p.p. 86.

-Robles Pérez, Shirley. *Inmorales, injuriosos y subversivos: las letras durante la Hegemonía Conservadora 1886-1930*. Artículo de Reflexión. Revista Historia y Sociedad. Medellín. Enero-junio 2004. p.p. 181-208.

-San Martín, Macarena. *El todo-en-uno del diseñador de moda. Secretos y Directrices para una buena práctica profesional*, Editorial Promopress, Barcelona, España, 2009.

-Scott Wallach, Joane. *Género e Historia*, Universidad Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica de México, México, 2008.

-Serrano, Eduardo. *Historia de la Fotografía en Colombia*. Villegas Editores. Museo de Arte Moderno. Bogotá. noviembre 1983, p.p. 63.

-Simmel, Georg. *Filosofía de la moda*. Casimiro Libros. Madrid. España. Segunda Edición. 2015.

-Soral, Alain. *La creación de la moda, cómo entender, dirigir y crear la moda*. Escuela de Diseño Arturo Tejada Cano. Revisado y Actualizado enero 1998. Bogotá. p.p. 5.

-Squicciarino, Nicola. *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Bogotá. Cátedra. 1986.

-Taschen. *Moda, una historia desde el siglo XVIII al siglo XX, Tomo II: Siglo XX*. 2012.

-Triana Moreno, Diana Paola *Entre artesanos e hijas del pueblo: costureras y modistas bogotanas 1870-1910*, Monografía de Pregrado en Historia, Universidad del Rosario, abril, 2012, p.p. 61.

-Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Penguin Random House Grupo Editorial. Edición Actualizada. febrero 2019. Bogotá. p.p. 24.

-Worsley, Harriet. *100 ideas que cambiaron la moda*. Editorial Blume. Barcelona. 2011. p.p. 8.

-Zapata Villamil, María Isabel. “La representación de la mujer a través de la Revista Cromos. La muerte de una mantilla bogotana 1916-1930.” (Conferencia presentada en el Congreso Internacional de la Historia de las Mujeres. Mujeres y Expresión. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia, 18 al 21 de abril de 2017).

Fuentes primarias

-Bowden, Lady. Artículo «Animo en el vestir». Traducido por Evening News de Londres. Revista Cromos. Vol. XXVI, No. 631. septiembre 1, 1928.

-Bowden, Lady. Artículo «La mujer ha triunfado». Traducido por Evening News de Londres. Revista Cromos. No. 619. Julio 28, 1928.

-*Catecismo de la Iglesia Católica*, según la edición típica latina del año 1997. Edición electrónica es conforme a la edición típica del 15 de agosto de 1997, Librería Editrice vaticana. p.p. 861.

-Cuervo Barreto, Rufino. *Breves nociones de Urbanidad, extractados de varios autores y dispuestas en forma de catecismo, para enseñanza de las señoritas de la Nueva Granada: Nueva edición corregida y aumentada*. Imprenta Francisco Torres Amaya. Bogotá. 1856. p.p. 8.

-Pradilla, Luis Carlos de Agua de Dios, *Carta de un padre a su hija*, Bogotá, Imprenta Echeverri, 1888, p.p. 7,13,17,18.

-Espinosa de Rendón, Silveria. *Consejos a Angélica: obra dedicada a las niñas cristianas*. Bogotá. Imprenta de Silvestre. 1887. p. 47.

-Exposición “Esa Foto es Mía”. Museo de Bogotá. marzo 2019.

-Francette. Artículo «El Tennis». Sección Elegancias. Revista Cromos. Vol.1. No.9. enero 28, 1916, p.p. 144.

-Staffe, Baronesa *Mis Secretos para agradar y para ser amada*, Saturnino Calleja. Editor casa fundada el año 1876. Madrid. España. Prefacio. p.p. 8.

-Sarcey, Yvonne. Artículo «La creadora de la felicidad». Sección Elegancias. Revista Cromos. Vol.1. mayo 8, 1916. p.p. 80.

Fuentes electrónicas

-Artículo “La verdadera elegancia” del blog <https://mascaviar.wordpress.com/tag/baronesa-de-staffe/> (consultado el 5 de julio de 2019).

-Biblioteca de Señoritas. Biblioteca Banco de la República <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll26/id/3351> (consultado el día 7 de julio de 2019).

-*Concepto de belleza*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Belleza> (consultado el martes 16 de julio de 2019).

-Cantor, Vega Renan. Artículo «La masacre artesanal del 16 de marzo de 1919 en Bogotá», publicado el 27 de marzo de 2019 en la página web <http://www.tlaxcala-int.org/article.asp?reference=25657> (visitado el día jueves 24 de julio de 2019), p.p. 9.

-https://en.wikipedia.org/wiki/Cottage_loaf (visitado el 24 de julio de 2019).

-Sau, Cánovas Gemma. «Victoria Sau: cuando ser feminista no es estar en un molde prefabricado». La Vanguardia, publicación 2 de agosto de 2015. <https://www.lavanguardia.com/participacion/20150802/54434213057/victoria-sau-feminismo-dios-amor.html> (consultado el 30 de julio de 2019).

Anexos



ANEXO 1: Silueta "reloj de arena"
Vestido de día que perteneció a Maria de la Torre de Herrera 1855. Brocado en seda con cuello y puños en organdi cosidos a mano. Reg. 2. Colección del Museo siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por Maria Carrizosa de Umaña.



ANEXO 3: Silueta en "S"
Fabricante desconocido. Vestido de Paseo. 1910. Seda, encaje, muselina y algodón cosidos a mano y a máquina. Reg. 104. Colección Museo siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero. Donado por Juanita de Solano.



ANEXO 2: Silueta "reloj de arena"
Fabricante desconocido. Vestido de ceremonia 1888. Damasco de seda y encaje cosidos a mano y a máquina Reg. 10. Colección Museo del Siglo XIX. Fondo Cultural Cafetero.



ANEXO 4: Estilo "Neoimperio"
Señorita Leonor García Mayne. Sección: "Bellezas Nacionales" Fotografía *Revista Cromas Volumen 1* Revista 5. Febrero 12 de 1916.



ANEXO 5: Vestido uniforme o traje Socio.
Señorita Sofía Angulo Palúa. Símbolo de la Cruz Roja.
Fotografía Castello. Portada revista Cromos Número 132
de Septiembre 21 de 1918.



ANEXO 7: Orientalismo.
Señora Josefina García de Anglez. Portada Revista Cromos.
Número 175. Agosto 16 de 1919



ANEXO 9: Estilo Flapper o garçon.
Señorita Cecilia Nieto Umaña. Candidata al reinado
estudiantil de 1928. Portada Revista Cromos. Fotografía
Castello y Posada Número 616 Julio 27 de 1928



ANEXO 6: Estilo pre trafaelita.
Primer escrutinio del concurso de belleza Revista Americana.
Señorita Silvia Rocha G. Revista Cromos Serie VIII Número
171 Julio 19 de 1919. P.P. 21.



ANEXO 8: Escena Bogotana.
Mujer con mantilla sonriendo en la calle. Pintura
de Ricardo Gómez Campuzano. Portada Revista
Cromos. Número 219. Julio 24 de 1920.