

El cuerpo constreñido

La representación de
la mujer en el arte y la
cultura visual de Medellín
durante la primera mitad
del siglo xx*

Wilson Stiven Bohórquez-Barrera**  

Fotografía de portada de José Antonio Sampayo Barranco



Fecha de recepción: 16 de marzo de 2025

Fecha de aprobación: 19 de septiembre de 2025

Fecha de publicación: 01 de enero de 2026

Para citar este artículo

Bohórquez-Barrera, W. S. (2026). El cuerpo constreñido. La representación de la mujer en el arte y la cultura visual de Medellín durante la primera mitad del siglo xx, *(Pensamiento), (Palabra)... Y Obra*, (35), e22976. <https://doi.org/10.17227/ppo.num35-22976>

* Agradecimientos: el presente artículo se deriva del proyecto de investigación *Una imagen vale más que mil palabras. Una historia reciente, atrapada en imágenes, de la figura femenina, el paisaje y las estéticas relacionales de resistencia en Medellín* (Bohórquez, 2023). Este proyecto fue ganador de la Séptima Convocatoria de Fomento y Estímulos para el Arte y la Cultura de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, específicamente en la línea de Investigación Artística, Cultural, Histórica, Patrimonial o en Memoria. Tuvo como resultado un libro homónimo de investigación local, dentro del cual —con modificaciones y en una versión primaria— se presentó un borrador de las reflexiones aquí profundizadas.

** Artista, curador, docente e investigador. Ganador del xx Premio Nacional al Mejor Ensayo Histórico, Teórico o Crítico sobre el Campo del Arte Colombiano otorgado por Idartes (2023) y publicado por la Editorial Planeta (2024). Doctor en Historia del Arte y Musicología por el claustro, Universidad de Salamanca (España). Magíster en Estudios Avanzados en Historia del Arte, Universidad de Salamanca. Licenciado en Educación Artes Plásticas, Universidad de Antioquia. Artista, investigador y profesor de Teoría del arte, Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. Grupo de investigación: Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia. stiven.bohorquez@udea.edu.co

Resumen

Durante el siglo xx las mujeres se construyeron en Medellín siguiendo o reaccionando contra varias normas regulativas, cuyas manifestaciones más usuales fueron las patriarcales —representadas en la familia, la religión y la educación— pero también las más extremas manifestadas en escarnios públicos, torturas, violaciones y múltiples formas de violencia política. Hasta muy entrado el siglo muchas de estas violencias se naturalizaron en la cultura cotidiana, y sus materialidades visuales y artísticas, a tal punto que la normalidad conformó unas mentalidades, y las reprodujo, haciendo visibles unos hechos e impidiendo ver otros. En este artículo se reflexiona sobre la creación de imágenes en Medellín desde finales del siglo xix, y hasta mediados del siglo xx, como resultado y a la vez herramienta para la construcción de una idea del cuerpo femenino y su constreñimiento en el ejercicio social.

Palabras clave: arte; cuerpo; cultura visual; normatividad; representación femenina

The Constricted Body. The Representation of Women in the Art and Visual Culture of Medellín During the First Half of the 20th Century

Abstract

During the 20th century, women were constructed in Medellín by following or reacting against various regulatory norms, the most common manifestations of which were patriarchal - represented in the family, religion, and education - but also the most extreme manifested in public ridicule, torture, rape, and multiple forms of political violence. Until well into the century, many of these violences were naturalized in everyday culture, and its visual and artistic materialities, to such an extent that normality shaped certain mentalities, and reproduced them, making some facts visible and preventing others from being seen. This article reflects on the creation of images in Medellín from the end of the 19th century and until the middle of the 20th century, as the result and at the same time a tool for the construction of an idea of the female body and its constraint in social exercise..

Keywords: art; body; visual culture; regulations; female representation

O corpo contraído. A representação da mulher na arte e na cultura visual de Medellín durante a primeira metade do século XX

Resumo

Durante o século xx, as mulheres foram construídas em Medellín seguindo ou reagindo contra diversas normas regulatórias, cujas manifestações mais comuns eram patriarcais - representadas na família, na religião e na educação - mas também as mais extremas manifestadas no ridículo público, tortura, estupro e múltiplas formas de violência política. Até meados do século, muitas destas violências foram naturalizadas na cultura quotidiana e nas suas materialidades visuais e artísticas, a tal ponto que a normalidade moldou certas mentalidades e as reproduziu, tornando alguns factos visíveis e impedindo que outros fossem vistos. Este artigo reflete sobre a criação de imagens em Medellín desde o final do século xix e até meados do século xx, como resultado e ao mesmo tempo ferramenta para a construção de uma ideia do corpo feminino e sua restrição no exercício social..

Palavras-chave: arte; corpo; cultura visual; normatividade; representação feminina

Introducción

En los antiguos manuales de historiografía se establecía de manera inflexible que la historia solo podía derivar de documentos escritos; esto implicaba que otras fuentes, como imágenes u otros medios icónicos, fueran consideradas poco confiables o, en el mejor de los casos, que solo proporcionarían información que no difería de la rastreable en los textos escritos. Aunque no siempre se expone de forma explícita, esta concepción persiste en buena parte de la comunidad de historiadores contemporáneos, para quienes las imágenes suelen ocupar un lugar secundario o incluso marginal: se utilizan principalmente como ilustraciones de lo que los textos describen o como objetos de estudio que requieren una explicación adicional, en lugar de ser consideradas fuentes históricas primarias. Esta situación ha planteado un desafío para la disciplina histórica, ya que las imágenes tienden a desempeñar un papel más ilustrativo que informativo en la investigación sobre el pasado.

En las últimas décadas, esta perspectiva ha comenzado a cambiar. Desde diversas corrientes de análisis, se ha reivindicado la imagen como fuente primaria para la interpretación y reconstrucción histórica en áreas que abordan la cultura material, la vida cotidiana, la vida familiar y otros aspectos culturales difíciles de estudiar únicamente a través de documentos de texto. Por ejemplo, en la historia del cuerpo, las imágenes ofrecen una guía valiosa para comprender los cambios en las concepciones de salud y belleza, así como la preocupación humana por la apariencia ante los demás. Por otro lado, en la historia de la cultura material, las imágenes resultan esenciales para entender la evolución de las mentalidades y de las preocupaciones estéticas.

Conviene señalar, dicho de otro modo, que los seres humanos no solo viven en el mundo físico, sino también en universos simbólicos: construcciones mentales que dan significado a su entorno. Para las generaciones que surgieron desde finales del siglo xx, las representaciones simbólicas del mundo y de la sociedad resultan más reales que las realidades físicas que los historiadores intentan reconstruir. Estas representaciones mentales descansan, con frecuencia, en lo que algunos historiadores — Bronislaw Baczko, David Freedberg, Peter Burke o John Mraz — han denominado *imaginario colectivo*. El concepto de *imaginario* es complejo y desafiante para las humanidades y las ciencias sociales contemporáneas; sin embargo,

puede entenderse como una forma de ver el mundo que media la manera en que una sociedad se imagina a sí misma y a su entorno. Se expresa, por tanto, en imágenes mentales más que en discursos estructurados. Aquí es donde las imágenes desempeñan un papel fundamental, pues contribuyen a la construcción de ese imaginario, ofreciendo valiosos vestigios de cómo una sociedad se veía a sí misma y cómo interpretaba su realidad colectiva.

El concepto de *imaginario* es actualmente uno de los más desafiantes en las humanidades y las ciencias sociales. Sin adentrarse demasiado en el complejo terreno de dicho debate —que, por su amplitud, excedería los objetivos de este proyecto—, puede entenderse el término *imaginario* como una forma de percibir el mundo que, a diferencia de la ideología, no suele ser explícita ni estructurada. Este imaginario media en la forma en que una sociedad se representa a sí misma y a su entorno, y con frecuencia se manifiesta en una sucesión de imágenes mentales más que en discursos organizados. En este punto, las imágenes cumplen un papel fundamental. El imaginario, como organización de las representaciones que una sociedad tiene de sí misma y de los demás, se construye en gran medida a partir de imágenes mentales, y, en su reconstrucción histórica, el testimonio que proporcionan las representaciones visuales ocupa un lugar central e indispensable. Esto sitúa a las imágenes en el centro del debate historiográfico, al considerarlas no solo como reflejos de cómo una sociedad se percibía a sí misma, sino también como herramientas para interpretar y dar significado a una realidad colectiva particular. Pintores, fotógrafos, grabadores y otros artistas dejaron en sus obras no simples presentaciones visuales de una sociedad, sino las representaciones que esa sociedad elaboraba de sí misma. Tales representaciones formaron parte de la construcción de sus imaginarios sociales; es decir, no corresponden tanto a la sociedad que existió, sino a la que los individuos experimentaron. En este contexto, las imágenes del pasado se convierten en una fuente valiosa e indispensable, no para reconstruir la realidad tal como era, sino para explorar el universo mental en el que vivieron las personas en una época determinada.

Metodología

Para abordar las producciones visuales de un tiempo —aquellas que se materializan en sus propios paradigmas y constituyen el soporte para reflexionar sobre su contenido— se recurrió a la teoría de la imagen. Esta comprende

dichas creaciones como un sistema de signos que moviliza un discurso sostenido por sí mismo, esto es, que resguarda un mensaje potencialmente concreto. Sin embargo, conviene aclarar que no se pretende asociar las imágenes a un postulado universalista que promulgue la idea de que pueden abordarse desde cualquier lugar, por cualquier sujeto y sin contexto alguno; por el contrario, se observan como obras *diferencialistas*, resultantes de una cultura concreta y cuyo análisis corresponde, ante todo, a los hijos de dicha cultura. De este modo, el estudio de las representaciones femeninas se ha filtrado no solo por un análisis semiótico, sino también por rejillas de interpretación sociológicas, de la historia de la cultura, de la historia del arte y de la crítica de arte.

Teniendo presente esta discusión, lo que se desarrolla en el presente artículo es una investigación que, a partir de un acervo de imágenes producidas en el amplio campo de la cultura y la economía visual local, indaga un asunto que ha marcado la historia social, política y cultural de la ciudad: el cuerpo constreñido en las representaciones de la mujer dentro del arte y la cultura visual de Medellín durante la primera mitad del siglo xx. Se reconstruyen las representaciones visuales que, desde el campo amplio de la cultura visual, se han elaborado en torno al cuerpo y a la esfera femenina.

Conviene aclarar que no se pretende elaborar una historia ilustrada, sino hacer historia *con* las imágenes (historia social) y *de* las imágenes (historia cultural). Siguiendo a John Mraz (2005), la primera acepción tiene afinidad con la historia social, pues se refiere a analizar detalles de la vida diaria, relaciones sociales, mentalidades y cultura popular; en cambio, hacer historia de las imágenes pertenece al ámbito de la historia cultural, orientada a descifrar el significado de una imagen particular mediante la identificación de su autor, sus intenciones, influencias sensibles y sus usos en espacios y medios públicos. Una investigación que vincule ambas perspectivas —social y cultural— adquiere mayor profundidad y alcance. Así, articulando ambas líneas, es posible construir una historia cultural y una historia social de Medellín que considere a las imágenes como testimonios del pasado que no se limitan a revelar información sobre hechos o personajes, sino también emociones, pasiones u ocurrencias: aspectos que escapan a una mirada histórica centrada





Figura 1. Eladio Vélez, *La aplanchadora* (1938)

Fuente: Colección del Museo de Antioquia.

exclusivamente en lo textual. Es decir, ello permite un acercamiento a la imagen como nueva fuente histórica, no restringida a lo que ocurrió y dejó huella documental o material, sino abierta a lo que se creyó que sucedió, lo que se olvidó, lo que se consideró importante en su tiempo y no fue documentado.

La (de)formación del cuerpo femenino durante la primera mitad del siglo xx. Recorrido por la construcción de un cuerpo constreñido e inferior

Mala mujer, no tiene corazón.
Mátala, mátala, mátala, mátala.
No tiene corazón, mala mujer.
Mátala, mátala, mátala, mátala.
No tiene corazón, mala mujer.

LA SONORA MATANCERA, *Mala Mujer* (1990)

Durante el siglo xx, las mujeres se construyeron en Medellín siguiendo —o reaccionando contra— varias normas regulativas, cuyas manifestaciones más usuales fueron las patriarcales —representadas en la familia, la religión y la educación—, pero también otras más extremas, expresadas en escarnios públicos, torturas, violaciones y múltiples formas de violencia política. Hasta muy entrado el siglo, muchas de estas violencias se naturalizaron en la cultura cotidiana, a tal punto que la normalización configuró ciertas mentalidades y las reprodujo, haciendo visibles unos hechos e impidiendo ver otros. Las mujeres no solo han sido objeto de una violencia estructural y directa —maltrato, desprecio, descalificación, acoso, negación de derechos, disminución de opciones vitales y alienación identitaria por imposición de un modelo estereotipado de mujer o por reducción al varón—, sino también de una violencia cultural o simbólica transmitida por la religión, la ideología, el lenguaje, el arte, la ciencia, el derecho, los medios de comunicación y la educación. Ninguna de estas manifestaciones de violencia funcionaba de forma desarticulada; por el contrario, como lo demuestra el sociólogo Johan Galtung en *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización* (2003), el patriarcado operó en el pasado y opera en el presente mediante estructuras verticales, con estrechas correlaciones entre género y posición, legitimadas en la cultura, la religión, la literatura y el arte.

El patriarcado, como cualquier otra formación social profundamente violenta (como las subculturas delictivas y las estructuras militares), mezcla violencia directa, estructural y cultural en un triángulo vicioso. Cada una refuerza a las demás en ciclos que empiezan en cualquiera de sus ángulos. La violencia directa, como la violación, intimida y reprime; la violencia estructural institucionaliza, y la violencia cultural interioriza esa relación, especialmente en el caso de las víctimas, las mujeres, haciendo que la estructura sea muy duradera. (Galtung, 2003, p. 70)

El modelo triangular de Galtung resulta fundamental, pues simplifica la comprensión de los flujos causales entre los tres tipos de violencia. Dichos flujos pueden darse en todas las direcciones, ya que la violencia puede originarse en cualquiera de los vértices; no obstante, el flujo principal va de la violencia cultural a la estructural y culmina en la violencia directa. Por ejemplo, la desvalorización simbólica de la mujer (violencia cultural) la ha relegado históricamente a un estatus de subordinación y exclusión institucional (violencia estructural); esta marginación, a su vez, ha propiciado su vulnerabilidad y exposición a abusos físicos (violencia directa). La subordinación y el sometimiento de la mujer en la ciudad se implementaron a través de lo que Teresa de Lauretis denomina *tecnologías del género* (1989), es decir, estrategias o dispositivos lingüísticos y culturales cuya finalidad es representar socialmente al género y, en consecuencia, producir y reproducir imágenes que contribuyen a la creación de imaginarios sociales que determinan las formas de ser hombre y ser mujer en contextos específicos. Desde esta perspectiva, cualquier representación visual o audiovisual, así como la publicidad, la literatura y los mensajes de los medios de comunicación, contribuyen a delimitar espacios propios para cada género —lo público para el hombre y lo privado para la mujer— y, sobre todo, a definir lo lícito y lo prohibido en materia de disfrute o exposición corporal.

Desde esta perspectiva se explica por qué el control y el *disciplinamiento* del cuerpo constituyeron un eje fundamental en la consolidación de una sociedad que pretendía ajustarse a los parámetros de la civilización moderna. Los sentidos característicos de la modernidad, como el progreso, la felicidad y el bienestar (Pedraza-Gómez, 1999a), se

reflejaron en políticas públicas que, desde finales del siglo XIX, se orientaron a educar los cuerpos para la conformación de poblaciones más cercanas a los atributos de las civilizaciones consideradas desarrolladas. Los discursos relativos a la higiene, el rendimiento y la productividad corporal se infiltraron en las instituciones sociales y moldearon un ideal de vida urbana que exigía que la población adoptara actitudes y mentalidades acordes con lo que se entendía como culto y moderno.¹ Tal como lo expresan antropólogas e historiadoras como Alicia Londoño-Blair —*El cuerpo limpio: higiene corporal en Medellín, 1880-1950* (2008)— y Zandra Pedraza-Gómez —*Claves para una perspectiva histórica del cuerpo* (2014)—, la higiene, como ciencia biomédica, sirvió como instrumento de intervención del cuerpo individual y de los flujos urbanos. En el tránsito del siglo XIX al XX, la ciudad debía transformarse mediante la modernización, la industrialización y la urbanización, con el apoyo de la familia y la escuela. En estos espacios se buscaba promover la higienización física del cuerpo, al tiempo que se implementaba una moral orientada a formar individuos aptos para el trabajo y la civilización. En Medellín, como en otras ciudades y regiones del país, el proyecto higienista incluía el uso y la canalización del agua, la expansión de la escuela como institución clave para la difusión de prácticas y discursos, la promoción de la educación física y el deporte, la construcción de instalaciones adecuadas para estas actividades, la regulación del tiempo libre y otros programas destinados a la formación física, orgánica y ética del cuerpo (Pedraza-Gómez, 2014, p. 109).

Como era natural, instituciones como la Iglesia, la familia y la escuela desempeñaron un papel crucial en la difusión de nuevos valores y comportamientos relativos al cuerpo y al entorno. A partir de manuales y publicidad de medicamentos y productos cosméticos, estos discursos se trasladaron al hogar, donde los oficios se asignaban exclusivamente al género femenino (Figura 1). Y así, en el espacio casero, la idea de la limpieza del hogar reforzó prejuicios acerca del papel de la mujer en la sociedad: a través de la limpieza se la representaba como guardiana de la familia,

1 Esto explica por qué varios elementos distintivos de las clases burguesas se convirtieron en requisitos de civilidad para las clases populares: movimientos, gestos, ruidos, posturas, vestimenta y alimentación pasaron a formar parte de las normas de urbanidad (Pedraza-Gómez, 1999b). Estas normas buscaban promover el abandono de prácticas y estilos tradicionales arraigados en la cultura popular. El concepto de *buenas maneras en la mesa*, el comportamiento social adecuado, la moderación en el consumo de alcohol en público, la higiene diaria, la elección de la vestimenta como norma social y la expresión de las emociones en el ámbito privado son ejemplos de estas transformaciones.

madre ejemplar y esposa obediente. De este modo, la higiene configuró principios estéticos y morales tendientes a mantener la supremacía masculina sobre la femenina a partir de una *antropología de la normalidad corporal* — en términos de Zandra Pedraza-Gómez y Max Sebastián Hering-Torres— que diferenciaba entre cuerpos normales y anormales²: los primeros, encarnados por los hombres adultos; los segundos, por niños y mujeres. Sin embargo, el cuerpo femenino presentaba una diferencia radical, pues nunca alcanzaba la normalidad, a diferencia de los niños y jóvenes varones, quienes podían llegar a encarnarla. Desde luego, las niñas y las adolescentes afirmarían su anormalidad a medida que se hicieran mujeres (Pedraza-Gómez, 2007, p. 206). En coherencia con esta lógica, se propuso una división simbólica que subordinaba a la mujer frente a la figura masculina: la madre debía actuar como adulta ante sus hijos menores, pero, frente a los hombres —padre, hermanos, esposo— recibía el trato de una menor de edad.³ Numerosas intervenciones formuladas desde la prensa, los manuales de urbanidad y los estudios médicos respaldaron esta división simbólica sobre la necesidad de que las mujeres cumplieran su condición femenina como madres, esposas y amas de casa. A título ilustrativo, conviene citar

un texto escrito en 1868 por el periodista y escritor bogotano José María Vergara y Vergara, ampliamente reproducido en Medellín hasta bien entrado el siglo xx:

No alces nunca tus ojos sino para mirar al cielo. Sé dócil a tus padres, en tal extremo, que ellos no tengan la pena de decirte con los labios lo que bastaría te dijese con los ojos. Obedece siempre, para no dejar de reinar. Dios, tus padres, tu esposo serán tus únicos dueños; el mundo los llama algunas veces tiranos; la felicidad los llama guardianes. (Vergara y Vergara, 1931, p. 126)

Los discursos de Vergara y Vergara⁴ exhiben una de las contradicciones de las propuestas modernas y liberales-burguesas sobre la construcción del sujeto. El sujeto moderno —uno, autónomo, autoconsciente y responsable— fundamentaba su protagonismo en una supuesta universalidad; sin embargo, en estos discursos dicha universalidad revela su contingencia histórica, social y genérica. Las mujeres eran descritas como sujetos, pero no como sujetos de acción, sino como sujetos *a* dominar, controlar, educar, guiar, enseñar, etc. La discusión acerca de ellas se planteaba *de* hombres y *para* hombres, es decir, como un asunto delicado formulado por quienes se consideraban responsables de la conducción de *personas menos responsables o autónomas*, entre quienes se incluían no solo mujeres y niños, sino también indígenas, afrodescendientes y homosexuales. Por ello, la situación de las mujeres en Medellín entre finales del siglo xix y principios del xx

2 Sobre la distinción entre cuerpo normal y anormal, conviene hacer una serie de precisiones siguiendo la discusión acometida por Max Sebastián Hering Torres en la introducción al texto *Cuerpos anómalos* (2008), editado por el Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. De acuerdo con su interpretación, el cuerpo se ha representado discursivamente a nivel histórico mediante antinomias como *normal* y *anómalo*, fundamentales en la legitimidad del orden institucional. Estos discursos cumplieron dos funciones principales: por un lado, aportaron dispositivos del saber para definir parcialmente las realidades de una sociedad mayoritaria o de una élite minoritaria y, por el otro, delimitaron y excluyeron las realidades divergentes, creando sociedades minoritarias o mayoritarias sin acceso al poder (Hering-Torres, 2008, p. 16).

El autor establece que precisamente a esto respondía el hecho de que las normas —jurídicas, culturales o estéticas— operaran como un eje de diferenciación orientado a instaurar referentes morales, una gramática social y un orden político mediante la percepción construida en antinomias. Es decir, a través de ejes de diferenciación en ámbitos como la salud, la sexualidad, la dignidad, la pertenencia, la cultura y la fisonomía, se construyeron *antinomias* que delimitaban entre lo perverso y lo casto; lo sano y lo enfermo; lo propio y lo ajeno; la verdad y la mentira; lo digno y lo indigno; lo civilizado y lo primitivo; y, como era de esperarse, la mujer y el hombre. Es evidente que la anomalía se determinaba a través de la diferencia: algo era anómalo solo en relación con un término de referencia que no lo era. Bajo esta perspectiva, lo anómalo correspondía a aquello que discrepaba de una regla (hombre blanco), de una costumbre (heterosexualidad) o de un uso (matrimonio y reproducción): niño, mujer, indígena, afro, homosexual.

3 Según los estudios de los historiadores Mónica Quijada y Jesús Bustamante, la representación de la mujer como un ser apartado, encargada de preservar el honor familiar y dedicada exclusivamente a las labores domésticas y religiosas reflejaba, de manera general, los ideales educativos y la filosofía legal predominantes en los territorios coloniales españoles de América. De acuerdo con las normativas y la legislación vigente, las mujeres permanecían en un estado perpetuo de subordinación: inicialmente bajo la tutela del padre y, posteriormente, bajo la autoridad del esposo, lo que les impedía gestionar sus propios bienes. Esta situación de dependencia también restringía su acceso a cargos públicos o funciones judiciales, salvo en casos excepcionales con autorización específica (Bustamante y Rodríguez, 2000, pp. 570-572).

4 Hay uno bastante elocuente dirigido a persuadir a las mujeres de no incurrir en la creación artística o en hábitos de lectura: “Si tienes talento, escóndelo. No demuestres tu superioridad sino en la bondad de tu corazón. No leas novelas, porque las buenas son peores que las malas y éstas no han perdonado ningún corazón” (Vergara, 1931, p. 128). Conviene hacer dos precisiones. Primero, las mujeres podían escribir —y de hecho escribían—, pero se trataba de una escritura de tema doméstico que no buscaba ni esperaba circulación pública: una escritura hecha desde y para el hogar. Tampoco se promovía cualquier género entre las mujeres: únicamente la poesía, pero una poesía a la que no se le exigía calidad literaria y de la cual, si aparecía, se desconfiaba (Álzate, 2006, pp. 315-316). Segundo, las mujeres podían leer cierto tipo de textos: la prensa femenina. Contrario a lo que podría pensarse, este tipo de prensa dejó de lado los temas políticos —considerados inadecuados y de poco interés para ellas— y se concentró en asuntos domésticos. Se esforzó por crear contenidos a la vez entretenidos e instructivos, centrados en valores morales católicos y en la reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad. Estos discursos se integraban en la vida cotidiana con el propósito de orientar lo que se consideraba aceptable y adecuado, contribuyendo así a la formación del ideal femenino y del modelo de ciudad o nación pretendido.

No es exagerado afirmar, siguiendo a Cristina Gil Medina, que la prensa femenina se forjó como un instrumento de poder que posibilitó el condicionamiento y la regulación de las lecturas de la mujer mediante la selección de contenidos considerados apropiados y el constante control de su lectura. Así, el carácter público de los impresos facilitaba al hombre —y a la sociedad en general— conocer los textos que ellas adquirirían e intervenir en su interpretación (Gil-Medina, 2016, p. 159).

Figura 2. Publicidad de la revista Letras y Encajes (1924)



mamá...

Las sirvientas, las compras, los "muchachos," las visitas. ¡Tantísimas cosas, Dios Santo, tantísimas cosas a que atender! Naturalmente hay días en que la pobre "mamá" se irrita, se pone nerviosa y acaba con un tremendo dolor de cabeza y un espantoso cansancio "en todo el cuerpo." Con qué ansiedad acude entonces a la

CAFIASPIRINA

Dos tabletas, un vaso de agua, y ya está otra vez "mamá" tan sana, tan risueña y tan activa como siempre.

Y para los "chicos" cuando están con dolor de muelas o de oído; para "papá" cuando ha trabajado mucho; para "abuelita" cuando está con su "reumatismo," para toda la familia, en fin, *Cafiaspirina* significa alivio, bienestar y alegría.

Ideal también para las neuralgias, las jaquecas; las convulsiones del exceso de trabajo mental, los abusos alcohólicos y las transnochadas. No afecta al corazón ni los riñones.

 ¡No reciba tabletas sueltas!
Pida el tubo de 20 tabletas, o el "SOBRECUITO" "CAFIASPIRINA" de una.

Figura 3. *Escuela Doméstica, Medellín 1938-1949.*
Francisco Mejía



Fuente: Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto.

Figura 4. *Escuela Doméstica, Medellín 1938-1949.*
Francisco Mejía



Fuente: Archivo Fotográfico de la Biblioteca Pública Piloto.

se caracterizaba por una vulnerabilidad encubierta por una aparente paternidad protectora. Estaban expuestas a abusos y explotaciones, y dependían de la autoridad masculina: primero del padre, luego de los hermanos y, una vez casadas, del esposo y los hijos. Su participación en la vida social, política y religiosa estaba sujeta a la aprobación masculina, respaldada por la creencia médica de que poseían cerebros más pequeños, lo que justificaba la idea de inferioridad intelectual y la imposibilidad de liderar empresas fuera del hogar.⁵ Su papel se limitaba a ser madres, apoyo de sus esposos, consuelo de sus familias, guía de sus hijos y, en algunos casos, a consagrarse a la vida religiosa conventual.

Llegados a este punto conviene formular algunas preguntas: ¿cómo se tradujeron estas discusiones sobre la mujer, en el tránsito del siglo XIX al XX, en el arte regional?, ¿qué tipo de iconografía generaron los artistas sobre el cuerpo femenino?, ¿qué papel se asignó a la mujer en la cultura visual local de comienzos del siglo XX?, ¿bajo qué estrategias formales se representaron los espacios de la feminidad?, ¿cuáles mujeres fueron visibles y cuáles invisibles en el arte y la cultura visual en Medellín? Desde una perspectiva histórica, la representación de la mujer en la producción artística regional no difirió mucho de la que se consolidó en el arte occidental desde los siglos XV y XVI. Al revisar las obras de Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía, Luis Eduardo Vieco y Rafael Sáenz, es posible evidenciar que, aun respondiendo a intereses disímiles y perteneciendo a generaciones distintas, reproducen, por un lado, la dualidad prototípica de la cultura occidental —las mujeres como María y Eva; santas y prostitutas; brujas y niñas; burguesas y campesinas; diosas y demonios— y, por otro lado, figuras pasivas supeditadas a un universo —simbólico y real— configurado a la medida

de necesidades masculinas. Inicialmente, en las representaciones artísticas de comienzos del siglo XX, se privilegiaron caracteres femeninos asociados con la mujer virginal y angelical: obediente, sumisa, sacrificada y virtuosa en las labores domésticas. Sin embargo, ante la exigencia que surgió en la ciudad entre las décadas del veinte y el cuarenta de formar mujeres más cultas —para ser mejores compañeras sin descuidar sus deberes de madre y esposa— se resaltaron otros hábitos, como la lectura. Así, frente a mujeres eminentemente blancas o mestizas de la burguesía local, aparecen otros roles —criada, campesina, prostituta, vendedora de mercado— que no representaban los ideales de la sociedad, pero cuya presencia en numerosas obras distinguía, diferenciaba y legitimaba el papel privilegiado atribuido a las mujeres de élite. No es una generalización apresurada afirmar que, respondiendo al academicismo decimonónico, muchos artistas antioqueños de comienzos del siglo XX desempeñaron un papel fundamental en la creación y difusión de estereotipos femeninos de carácter prescriptivo, que actuaban como mecanismos de regulación de las conductas mediante los cuales se adoctrinaba a las mujeres sobre los roles que debían representar (virgen, madre, amante, esposa) y aquellos que debían rechazar (prostituta, bruja, mujer fatal).

Conclusiones

Expresado de otro modo, la representación visual de la mujer parecía tensionada de forma tácita entre dos polos: Eva y María. De un lado, Eva encarnaba el peligro femenino que la misoginia religiosa evocó una y otra vez: el travestismo del diablo en muchacha, la serpiente tentadora con rostro de mujer, la larga cabellera de la Magdalena arrepentida o la representación de la lujuria como una figura con cuerpo femenino —por citar solo un par de las imágenes empleadas para su representación—. De otro lado, María representaba, más que un modelo alternativo de feminidad, una propuesta inimitable, en la medida en que su imagen negaba, ante todo, el cuerpo de la mujer y sus funciones. La Inmaculada Concepción la identifica como el único ser exento del estigma del pecado original, y la Anunciación, la Visitación y el Nacimiento del Niño subrayan su carácter espiritual y el mantenimiento de su estado virginal.

Ambas formas de representación femenina encontraron su traducción —por decirlo de algún modo— en

5 A lo largo del siglo XIX y comienzos del XX, la medicina desempeñó un papel fundamental en las políticas adoptadas en Colombia. Desde este campo se construyó una visión particular sobre las mujeres, que incluía descripciones del cuerpo femenino, la definición de anatomías consideradas *normales* y *anómalas* y los elementos considerados esenciales para distinguir a los hombres de las mujeres.

La diferenciación médica de los sexos se difundió mediante manuales educativos, políticas oficiales, libros informativos y especializados, directrices higiénicas y exposiciones en la prensa. Gracias a estos instrumentos, el discurso médico consolidó un poder que le permitió establecer interpretaciones dominantes y, por ende, definir comportamientos específicos. En el contexto de la formación del Estado después de 1810, la comunidad médica no solo vinculó la feminidad en el comportamiento con características físicas como la presencia de la vagina y los caracteres sexuales secundarios, sino que también formuló afirmaciones categóricas sobre lo que las mujeres debían hacer y lo que se consideraba inapropiado.

representaciones que intentaban responder al contexto local con una intención didáctica o transgresiva. Así, por ejemplo, en sintonía con un entorno urbano que se transformaba rápidamente gracias al comercio, la figura de la Virgen María se superpuso a otras representaciones que retrataban a mujeres inmersas en ocupaciones cotidianas: labores casi siempre asociadas al ámbito familiar, como tejer, cuidar a los hijos, cocinar u organizar la casa.

Sin embargo, en ocasiones las virtudes domésticas se transferían al terreno público. El despegue urbano y la creciente actividad comercial hicieron que el trabajo de las mujeres se especializara y diversificara. Así, surgieron obras en las que se observa a mujeres de mercaderes dirigiendo negocios en ausencia de sus maridos; mujeres que venden pan o pescado; mujeres que se dedican a coser vestidos y trabajan como aprendices en la tienda de un sastre; mujeres que atienden enfermos en hospicios u hospitales; o, por último, mujeres copistas, representadas mientras escriben, componen o leen. Lejos de constituir un cambio en la función social de la mujer, estas representaciones reforzaron su imagen como *ángel del hogar* mediante cuadros narrativos que describían episodios de la vida cotidiana de la época.

Ello puede apreciarse en las obras de Humberto Chaves —*Estudio* (1923), *Patio* (1924)—; Francisco Antonio Cano —*Confidencias* (1905), *La Lavandera* o *La Lavandera de Guarne* (1905)—; Eladio Vélez —*La aplanchadora* (1938)—; Rafael Sáenz —*El Nacimiento* (1943), *Maternidad* (1981)—; y Horacio Longas —*Las lavanderas* (1978), *Campesina* (1978)—. Esta imagen de la mujer también circuló en afiches publicitarios de Luis Eduardo Vieco, en diversas imágenes de la revista *Letras y Encajes* —una de las primeras revistas dirigidas al público femenino y fundada en Medellín en 1926⁶— y, por supuesto, en

algunas fotografías de mujeres consagradas a la vida clerical o formándose en colegios religiosos realizadas por Gabriel Carvajal Pérez, los Hermanos Rodríguez, Alberto Palacio Roldán o Benjamín de la Calle.

Ahora bien, estas formas de representación visual de la mujer adquirieron una violencia simbólico-cultural particular en la tradición pictórica y escultórica local mediante una práctica recurrente: la ausencia de identificación de las modelos. En lugar de nominarlas con nombres propios, era habitual el uso de expresiones genéricas: *Mujer con Piel* (1927) y *Retrato de Dama* (s. f.), de Eladio Vélez; *Detalles de estudio* (1923), *Chapoleras* (1924) y *La Florista* (1926), de Humberto Chaves; *Desnudo, mujer sentada* (s. f.) y *Dama con pocillo* (s. f.), de Luis Eduardo Vieco; o *Desnudo Femenino* (s. f.) y *La última gota* (1908), de Francisco Antonio Cano.

Esta forma de nombrar no solo era frecuente en el arte, sino que permeó un amplio abanico de propuestas de la cultura visual. En la publicidad de cigarrillos, por ejemplo, solían producirse imágenes donde mujeres posaban para promover el producto sin ser individualizadas o reseñadas. La campaña de Cigarrillos Victoria (1905) —diseñada por Fotografía Rodríguez, sociedad conformada por Horacio Marino y Melitón Rodríguez— resulta particularmente elocuente: el mosaico fotográfico masculino proporcionaba información con nombre, apellido y profesión del retratado —Dr. J. V. Maldonado, Dr. Nepomuceno Jiménez, Dr. Braulio Mejía, Dr. Gil J. Gil, Dr. Eduardo Zuleta, Abel Uribe [dentista], José María Jaramillo [ingeniero], Nicanor González [oculista], entre otros—. En contraste, en el mosaico femenino ninguna mujer era identificada o nombrada. Con posterioridad, este tipo de publicidad se volvió habitual en la marca de cigarrillos *Pielroja*, que exhibía imágenes de mujeres sin identificar en calendarios, afiches e, incluso, en las salas de cine del centro de la ciudad.

6 Desde una perspectiva cultural, el papel de *Letras y Encajes* estuvo marcado por contradicciones particulares. De un lado, la revista asumió una postura proactiva frente a los cambios necesarios en la sociedad colombiana, especialmente en lo relativo a la educación de la mujer, el reconocimiento de sus derechos civiles, las transformaciones de la sociedad moderna y las tendencias del feminismo. Estas cuestiones estuvieron presentes durante tres décadas en editoriales, artículos de opinión, reportajes, transcripciones de conferencias, traducciones y reproducción de documentos previamente publicados en otras revistas.

De otro lado, en la publicidad que adornaba algunas de sus páginas era frecuente encontrar imágenes que promovían productos para las *reinas del hogar*, es decir, mujeres abnegadas, sumisas, entregadas y obedientes. Se trataba, además, de una publicidad sectorizada y clasista, dirigida a mujeres de la élite medellinense.

Más allá de estos contenidos, el trasfondo de la empresa editorial de la revista fue contribuir a la construcción del pabellón de maternidad del Hospital San Vicente de Paúl. No se trató de una iniciativa promovida por un movimiento estético o literario, ni de una empresa improvisada que arriesgara sus recursos económicos e ideológicos por el mero placer de complacer o halagar a las mujeres.



Figura 5. Horacio Longas, *Las lavanderas* (1978)

Fuente: Colección de SURA.



Figura 6. Horacio Longas, *La campesina*, 1978

Fuente: Colección de SURA.

Referencias

- Álzate, C. (2006). El radicalismo colombiano del siglo XIX. En R. Sierra Mejía (ed.), *Los márgenes del radicalismo: Soledad Acosta de Samper y la escritura de la nación* (pp. 309-326). Universidad Nacional de Colombia.
- Bohórquez, S. (2023). *Una imagen vale más que mil palabras. Una historia reciente, atrapada en imágenes, de la figura femenina, el paisaje y las estéticas relacionales de resistencia en Medellín*. Alcaldía de Medellín.
- Bustamante, J. y Quijada, M. (2000). Las mujeres en nueva España: orden establecido y márgenes de actuación. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres del Renacimiento a la Edad Moderna* (pp. 570-587). Taurus.
- Galtung, J. (2003). *Paz por medios pacíficos. Paz y conflicto, desarrollo y civilización*. Colección Red Gernika.
- Gil-Medina, C. (2016). La mujer lectora en la "prensa femenina" del siglo XIX. Estudio comparativo entre *Biblioteca de Señoritas* (1858-1859) y *La Mujer* (1878-1881). *Historia y Memoria*, (13), 151-183. <https://doi.org/10.19053/20275137.5203>
- Hering, M. (2008). *Cuerpos anómalos*. Universidad Nacional de Colombia.
- Lauretis, T. (1989). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan.
- Londoño-Blair, A. (2008). *El cuerpo limpio. Higiene corporal en Medellín, 1880-1950*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Mraz, J. (2005). Historiar la fotografía. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 16(2), 163-172. <https://doi.org/10.61490/eial.v16i2.349>
- Pedraza Gómez, Z. (1999a). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad*. Universidad de los Andes.
- Pedraza Gómez, Z. (1999b). Las hiperestesias: principio del cuerpo moderno y fundamento de diferenciación social. En M. Viveros-Vigoya y G. Garay-Ariza (comps.), *Cuerpo, diferencias y desigualdades* (pp. 100-121). CES y Universidad Nacional de Colombia.
- Pedraza-Gómez, Z. (2007). *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Universidad de los Andes.
- Pedraza-Gómez, Z. (2014). Claves para una perspectiva histórica del cuerpo. En N. Cabra y M. Escobar (dirs.), *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad* (pp. 81-114). Fondo Editorial Universidad Central.
- Vergara y Vergara, J.-M. (1931). *Consejos a una niña: carta a Elvira Silva Gómez*. Tipografía de El Centro Americano.

Figura 7. Publicidad de cigarrillos Pielroja.
Modelo femenina no identificada



Fuente: Museo de la Publicidad de la Universidad Pontificia Bolivariana (MUPUB).

Figura 8. Publicidad de cigarrillos Pielroja.
Modelo femenina no identificada



Fuente: Museo de la Publicidad de la Universidad Pontificia Bolivariana (MUPUB).

Figura 9. Publicidad de cigarrillos Pielroja. *Modelo femenina no identificada*



Fuente: Museo de la Publicidad de la Universidad Pontificia Bolivariana (MUPUB).