



EDICIÓN 12  
JULIO - DICIEMBRE 2020  
E-ISSN 2389-9794

Museo  
Y ECONOMÍA

H. WHITE  
*La  
Historia  
como  
Narración*



Dossier “Proyectando la modernidad:  
la experiencia estética en el cine”

# Vestidos y cuerpos en las protagonistas del cine silente

María-Clara Salive





# Vestidos y cuerpos en las protagonistas del cine silente\*

María-Clara Salive\*\*

**Resumen:** un tema recurrente cuando se llevaron al cine novelas románticas del siglo XIX en Colombia fue la ambivalencia entre la idea de cuerpo moderno y concepciones de la belleza, el vestido y el amor provenientes del romanticismo del siglo anterior. Novelas como *Aura o las Violetas*, de José María Vargas Vila o *El amor, el deber y el crimen* llevadas al cine por Pedro Moreno Garzón en 1924, así como la versión de *María* de Jorge Isaacs rodada por Máximo Calvo Olmedo en 1922 dan cuenta de un ideal femenino de jovencita que aún gravitaba en las mentes de los bogotanos y bogotanas de los años veinte, a pesar de la masculinización de las mujeres y la simplificación de los atuendos propuestos por Coco Chanel. Guiada por unas representaciones tradicionales que se mezclaron con hábitos de consumo provenientes del exterior, la dirección de arte de estas películas no es capó de la superposición de la moda como signo de modernidad; pero a la vez el cabello suelto y los encajes blancos configuraron la idea de pureza de las jóvenes

---

\* **Recibido:** 9 de julio de 2020 / **Aprobado:** 9 de septiembre de 2020 / **Modificado:** 2 de marzo de 2021. Este artículo es resultado de un proyecto de investigación sin financiación.

\*\* Doctora en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Bogotá (Bogotá, Colombia). Profesora de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0003-2177-8623>  [salivema@javeriana.edu.co](mailto:salivema@javeriana.edu.co)

---

Cómo citar: Salive, María-Clara. "Vestidos y cuerpos en las protagonistas del cine silente". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 12 (2020): 99-115.



que languidecen por amor. Así, a través del desarrollo de una metodología a partir de la semiótica social, se analizan un grupo de escenas en que aparecen los matices entre lo moderno y lo tradicional.

**Palabras clave:** amor; vestido; cuerpo; cine silente; años veinte; Colombia.

## Wardrobe and Bodies in the Female Protagonists of Silent Cinema

**Abstract:** a recurring theme when romantic novels of the 19th century were made into films Colombia was the confrontation between the idea of the modern body and conceptions of beauty, wardrobe and love from the romanticism of the previous century. Novels such as *Aura o las Violetas*, by José María Vargas Vila or *El amor, el Deber y el Crimen* made into a film by Pedro Moreno Garzón in 1924, as well as the version of Jorge Isaacs' *Maria* shot by Máximo Calvo-Olmedo in 1922 recount a feminine ideal of a young girl that still gravitated in the minds of the people of Bogotá in the twenties, despite the masculinization of women and the simplification of the wardrobe proposed at the beginning of the century by Coco Chanel. Guided by traditional representations that were mixed with consumption habits from abroad, the art direction of these films did not escape from the superposition of fashion as a sign of modernity; but at the same time the loose hair and white lace formed the idea of the purity of the young women who languish for love. Thus, through the development of a methodology from social semiotics, a group of scenes are analyzed in which the wardrobe and the body of the protagonists denote the nuances of a coexistence between the modern and the traditional.

**Keywords:** love; wardrobe; body; silent cinema; the twenty's; Colombia.

## O vestuário e os corpos das protagonistas do cinema mudo

**Resumo:** um tema recorrente quando os romances do século 19 eram transformados em filmes na Colômbia era o confronto entre a ideia do corpo moderno e as concepções de beleza, vestuário e amor do romantismo do século anterior. Novelas como *Aura o las Violetas*, de José María Vargas Vila ou *El amor, el Deber y el Crimen* transformado em filme por Pedro Moreno Garzón em 1924, bem como a versão de *Maria* de Jorge Isaacs rodada por Máximo Calvo-Olmedo em 1922, dão conta de um ideal feminino



de mocinha que ainda gravitava no imaginário do povo de Bogotá nos anos vinte, apesar da masculinização das mulheres e da simplificação do vestuário proposto no início do século por Coco Chanel. Guiados por representações tradicionais que se confundiam com hábitos de consumo do exterior, a direção de arte desses filmes não escapou da superposição da moda como signo da modernidade; mas ao mesmo tempo os cabelos soltos e a renda branca formavam a ideia de pureza das moças que definham de amor. Assim, através do desenvolvimento de uma metodologia a partir da semiótica social, analisa-se um conjunto de cenas em que o vestuário e o corpo das protagonistas denotam as nuances de uma convivência entre o moderno e o tradicional, com o objetivo de entender por meio de imagens o imaginário de amor e mulher produzido por alguns filmes colombianos da década de 1920.

**Palavras-chave:** amor; vestuário; corpo; cinema mudo; os vinte; Colômbia.

Hay una pregunta que se hacen todos los enamorados  
 y en ella se condensa el misterio erótico: ¿quién eres?

Pregunta sin respuesta... Los sentidos son y no son  
 de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente  
 entre el ver y el creer. Por ese puente la imaginación  
 cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes.

Octavio Paz

Aunque la Primera Guerra Mundial fue para Occidente un acontecimiento que marcó profundos cambios en las mentalidades, sobre todo en lo concerniente al papel que le correspondía desempeñar a hombres y mujeres, a Colombia llegaron ciertas transformaciones en los hábitos de consumo de la clase alta que no incidieron de forma trascendental en las representaciones sociales alrededor de lo femenino<sup>1</sup>. En medio de este ir y venir de tendencias, tanto en el vestido como en las formas de entretenimiento, llegó el cinematógrafo y sus imágenes poblaron las mentes de los ciudadanos con novelas e historias de amor que, a pesar de contar

1. Las representaciones sociales son una red de conceptos e imágenes que tras procesos de socialización son compartidos por una comunidad. Así, aunque en un contexto específico llegue un “conjunto de documentos cinematográficos, literarios, publicitarios e institucionales, [que] se estructuran en torno a un núcleo y esta estructura gráfica se revela como el núcleo resistente y estable de las representaciones”, los procesos de circulación de las imágenes se cargarán de significados disímiles y la función de anclaje –núcleo– se dará según la cultura a la que llegan estos mensajes. Denise Jodelet, “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”, en *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, comp. Serge Moscovici (Barcelona: Paidós 1986), 183-184.



con una estética y dirección de arte propias de los años de 1920, conservaban temas que permanecían anclados a imaginarios más cercanos a los que caracterizaron al romanticismo latinoamericano del siglo XIX.

Como lo señala Thomas Laqueur entre finales del siglo XVIII y durante todo el XIX se resignificaron las nociones de cuerpo/género al pasar del modelo anatómico presentado por la medicina al discurso de la diferencia, según el cual el género femenino ya no solo estaba determinado por los genitales, sino que se buscaba darle un significado más allá de su ser terrenal, lo cual convirtió a la mujer en una “categoría vacía”. Se trataba de un proyecto de la Ilustración para fortalecer la familia, en el que se abstrae lo mundano para proponer el gran imaginario del matrimonio burgués, que tiene como base a una mujer incorpórea y enaltecidada por valores morales.

Por el contrario durante el siglo XX volvió la discusión sobre la madre y esposa de una manera un poco más polémica<sup>2</sup>. Aunque en Colombia fueron pocos los casos en que mujeres como María Cano fueron trabajadoras y abogaron por sus derechos en ese ámbito, las discusiones sobre el ejercicio o las primeras mujeres que fueron a la universidad abrieron el debate sobre los peligros o, como los denomina Santiago Castro, “las patologías”, que podían derivarse de una mujer que se apropiara del espacio público e hiciera de su cuerpo algo más material y mundano.

Dentro de este universo simbólico el cuerpo y vestido han tenido un lugar protagónico, en tanto estos y sus subjetivaciones y estéticas son fundamentales para entender una época<sup>3</sup>. Por ello, mientras las mujeres languidecían por la ausencia del ser amado y esto se expresaba en el rostro que palidecía y en su enfermedad física y mental, el vestido moderno esconde la autenticidad de estas emociones. Como lo señala Eva Illous “las emociones son concurrencias de excitaciones fisiológicas, mecanismos perceptivos y procesos interpretativos”<sup>4</sup>. En ese sentido y como lo sugiere Guiomar Dueñas, estas se sitúan en el umbral donde el cuerpo, lo cognitivo y lo cultural convergen, con lo cual generan imágenes y vestidos que se adecúan al ideal femenino, a sus sistemas éticos y a sus órdenes de valores.

2. Vale recordar que, después de la Primera Guerra Mundial, llegaron a Colombia discursos provenientes de las sufragistas europeas. Aunque cada país vivió de manera diversa este primer feminismo de la igualdad, en revistas como *Cromos* y *el Mundo al Día* se difundieron noticias sobre la inserción de las mujeres al trabajo, el discurso sobre el uso de pantalón, entre otras ideas que no dejaron de inquietar a los colombianos de ese entonces.

3. Nina Cabra y Manuel Escobar, *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad* (Bogotá: Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, 2014), 7-16.

4. Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo* (Madrid: Katz, 2007), 16.

Fue así como la mujer imaginada de principios del siglo XX, aunque haya sido llevada al cine con la moda pensada por Coco Chanel, seguía respondiendo, en esencia, a la descripción que Jorge Isaacs hacía de su amada María, en el siglo anterior:

... Me ocultaba sus ojos tenazmente; pero pude admirar en ellos la brillantez y hermosura de los de las mujeres de su raza, en dos o tres veces que a su pesar se encontraron de lleno con los míos; sus labios rojos, húmedos y graciosamente imperativos, me mostraron sólo un instante el velado primor de su linda dentadura. Llevaba, como mis hermanas, la abundante cabellera castaño-oscura arreglada en dos trenzas, sobre el nacimiento de una de las cuales se veía un clavel encarnado Vestía un traje de muselina ligera, casi azul, del cual solo se descubría parte del corpiño y la falda.<sup>5</sup>

Su traje de muselina ligera y de un azul tenue responde al modelo de belleza propio de las jovencitas del siglo XIX, a las que se les recomendaba no excederse en adornos superfluos, pues la modestia era propia de la candidez y la hermosura que se relacionaban con el conjunto de atributos morales propios de la castidad. Como lo señala la historiadora Guiomar Dueñas<sup>6</sup>, durante el siglo XIX el amor romántico le otorgó a las mujeres un aura de sacralidad que se revelaba en una imagen femenina y materna. Los periódicos decimonónicos mostraron a las mujeres como parte de los espacios privados y su educación se asociaba al cultivo de la belleza y la virtud. Cualidades que en el arreglo se proyectaban, por ejemplo, en las icónicas trenzas de María, las cuales sintetizan en un solo rasgo la pureza atribuida a su feminidad.

Bien conocidos son los debates sobre el temor a que las mujeres católicas llevaran suelta la cabellera, pues esta representaba tanto la inocencia del cuerpo desnudo y fértil de Eva, como los símbolos del pecado original. De ahí el valor de la mantilla, tan propia de la cultura hispanoamericana o que las monjas renuncien a llevar descubierta la cabeza. Se trataba de un orden ambiguo en el que la naturaleza y la cultura condenaban al cuerpo desnudo, a la vez que cargaban de erotismo cada tela que descubriera una parte o dejara imaginar la otra. Esto sin olvidar que detrás de su oreja, María lleva un clavel rojo y el “pañolón de algodón fino color púrpura, le ocultaba el seno hasta la base de su garganta de blancura mate”. Dos índices certeros de esta relación entre lo que se afirma o se oculta, cuando se describe la candidez perturbadora de un vestido. En la figura 1 observamos

5. Jorge Isaacs, *María* (Bogotá: Norma, 1990), 7.

6. Guiomar Dueñas-Vargas, *Del amor y otras pasiones. Élites, política y familia en Bogotá, 1778-1870* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014).





un fotograma en el Efraín y María reposan sobre la hierba, acompañados de la hermana menor del protagonista. Esta escena responde a una expresión de los afectos tipificada por el romanticismo del siglo XIX. Es así como la cercanía a la muerte dignifica la belleza e inocencia de la mujer amada, quien contempla el infinito, mientras disfruta de la poesía que le lee su amado, en un plano en que tanto el amor como el vestido velan la sensualidad y subliman el erotismo.

**Figura 1.** Fotograma de María (1922)



Fuente: Máximo Calvo-Olmedo, dir., *María*, 1922. Fotograma tomado de Fundación Patrimonio Fílmico (Bogotá-Colombia). Colección: Cine Silente Colombiano. 2006.

Tanto en la novela del vallecaucano como en los fragmentos que se reconstruyeron de la filmación dirigida en 1922 por Máximo Calvo-Olmedo, se observa que el vestido no es ajeno a los debates alrededor de la feminidad, los cuales se hicieron más intensos cuando en 1919 terminó la Gran Guerra y sus ecos llegaron a Colombia para transformar la percepción del cuerpo y su indumentaria. Así, fueron muchas las asociaciones sobre lo femenino y lo masculino y las discusiones que se dieron en revistas como *Cromos*, *Gráfico Ilustrado* y *Mundo al Día* sobre las prendas adecuadas para cada edad y circunstancia: una dialéctica entre tradición y moda, cuyos imperativos de la vida urbana y sus cinéticas debían negociar entre la imagen amenazante de esa mujer moderna con el pelo corto y falda por encima del tobillo y la imagen tradicional de aquella mujer con mantilla y faldón colonial. Dos modelos que también se sobreponían en un estilo impuesto por la clase alta y una idea decimonónica que guardaba el recato de las mujeres de la época<sup>7</sup>.

7. Santiago Castro-Gómez, *Tejidos oníricos* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009).



Como lo han expresado Nina Cabra y Manuel Escobar<sup>8</sup>, el cuerpo tiene una relación directa a la manera en que los individuos se insertan en la cultura y gravita entre la posibilidad de autonomía –que para las mujeres colombianas era muy difícil– y la heteronomía que proponían durante los años de 1920 las *flappers* europeas que se tomaban un café después del trabajo y escandalizaban así con su cuerpo y su actitud a los hombres de naciones como Colombia y España. Y eso sin contar a las *garçonne*s que fueron más radicales, al vestirse como hombres con el fin de introducir otros órdenes y posibilidades en la vida laboral de las mujeres después de la guerra<sup>9</sup>. Aunque las mujeres colombianas no disfrutaron de esa posibilidad, algunos de sus vestidos y la forma de llevar el pelo emularon a estas otras mujeres y por ello ciertas formas asociadas a las mujeres en la pantalla oscilaron entre mostrar un pasado romántico, encarnado en el vestido largo y el pelo suelto y un presente moderno que auguraba mayor autonomía en el cuerpo y el movimiento femeninos.

María, como muchos personajes románticos, tiene una belleza trágica y cambiante: “El ideal femenino relacionado con la equivalencia mujer-patria establecida a partir del Romanticismo, según el orden simbólico de la época, exige una imagen codificada de la mujer en ángel, madre, monja, amante. Esto fue necesario para reforzar el proyecto político de la nación. Para algunos artistas románticos esa mujer incorpórea, a diferencia de las modernas, tenía una tez pálida, la cual predominó en Europa por ser considerada un signo de nobleza, ya que esta clase social no se exponía a las inclemencias del campo junto con los siervos. En la época del Romanticismo, las mujeres llevaron al extremo esta cualidad, al punto de tomar vinagre, o dar cuenta de una belleza trágica, pues muchas morían de tuberculosis antes de conocer al ser amado. En ese sentido, la mujer que se consideraba hermosa según los presupuestos románticos tenía una piel casi transparente, un semblante enfermizo. Por tal razón las morenas llegaron incluso a tomar arsénico o maquillarse con pigmentos verdes para obtener el deseado color. Al igual que María, las mujeres decimonónicas de 1800 a 1920 llevaban ojeras marcadas y prominentes –signo de la enfermedad–, mejillas ruborizadas –a causa de las fiebres– y una languidez y delgadez casi esquelética, ya que su belleza se derivaba de la fragilidad.

8. Cabra y Escobar, *El cuerpo*, 7-26.

9. Las *flappers* eran mujeres que se vestían de manera masculina y frecuentaban sitios asociados tradicionalmente al género opuesto. Por otro lado, las *garçonne*s eran mujeres que comenzaron a usar corbata, chaleco y el cabello totalmente corto. En ese sentido, las *flappers* –a diferencia de las *garçonne*s– no abandonaron su feminidad por completo pero asumieron comportamientos liberales en el París de la posguerra. Estela Bernad-Monferrer, Magdalena Mut-Camacho y César Fernández-Fernández, “Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine”, *Historia y Comunicación Social* 18 (2013): 69-189, [https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.43421](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421)



Es precisamente esta dicotomía entre la vida y la muerte, la mujer joven y vigorosa y la que se entregaba al amor, lo que representó *Aura o las Violetas* cuando fue llevada al cine. Esta popular novela corta de José María Vargas Vila (1860-1933) narra la trágica historia de dos amantes que por la falta de recursos económicos de la familia de Aura no pueden casarse, debido a que a ella es pretendida por un rico hacendado, quien así trunca la felicidad de la joven con su verdadero amado. Esta película bogotana de ficción, rodada en 1924 en el solar del mítico Salón Olympia, fue dirigida por Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno Garzón, quienes tuvieron que recurrir a la hija de una familia de migrantes alemanes –Isabel Von Walden– para que encarnara el rol de Aura, pues por ese entonces en Colombia se dudaba de la reputación de las mujeres que se prestaran para participar en las producciones del séptimo arte<sup>10</sup>. En la figura 2 se observa a la protagonista con un vestido de talle bajo y el pelo recogido que simula el corte a la *garçonne* propio de los años de 1920. A pesar del entorno idílico, rodeado de violetas que enmarcan la escena, su vestido es propio de la moda moderna, cuya silueta suelta de talle bajo, cuello redondo y holgado se asociaban en Europa con imaginarios de mujer independiente y no de una mujer que suspira en el balcón por la llegada del ser amado.

**Figura 2.** Fotograma de *Aura o las Violetas* (1924)



Fuente: Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón, dirs., *Aura o las Violetas*, 1924. Fotograma tomado de Fundación Patrimonio Fílmico (Bogotá-Colombia). Colección: Cine Silente Colombiano. 2006.

10. Efraín Bahamón, *Cuadernos de Cine Colombiano* No. 8: *Extranjeros en el cine colombiano II* (Bogotá: Cinemateca Distrital - Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006), 1-74.



Son varios los detalles en el vestuario de la película que dan cuenta del momento de su rodaje (1924): el traje de novia de Aura, por ejemplo, está compuesto por una túnica suelta y de talle bajo que se usaba un poco por encima del tobillo, al igual que el traje que luce en el palco del teatro, acompañado por un largo collar de perlas. A pesar de que dichos atuendos fueron característicos de la moda citadina que se globalizó después de la Primera Guerra Mundial y de que fueron usados en el rodaje de *Aura o las violetas*, el drama que afrontan sus protagonistas responde a esa expresión de los afectos propia del Romanticismo, en el cual las jóvenes de la época suspiraban por sus amados, no sin la censura de sus madres. El matrimonio, entendido como un contrato que garantizaba los intereses económicos de los contrayentes y no como una forma de amor, era implacable con aquellas familias de clase media como la de Aura que, ante la ausencia del padre proveedor, condenaban a sus hijas a contraer matrimonio con alguien que sacara de la ruina a la viuda y al resto de la parentela, sin importar la edad del pretendiente o los sentimientos de la novia.

Otra vez, como en la icónica *María* del autor vallecaucano, el amor acerca los amantes a la muerte y, en este caso, Aura, con el pelo suelto y un camisón blanco, devela la verdad de sus emociones en la lividez de una tez pálida y unos ojos que pierden su brillo ante la inminencia de su muerte. Sobre el significado que se le daba al cabello, Patricia Aristizábal-Montes puntualiza que:

La exhibición de la cabellera femenina ha sido motivo de restricciones morales y religiosas en diferentes momentos y contextos de la historia. San Pablo recomendaba a las mujeres en sus epístolas orar con recato y pudor con la cabeza cubierta, y evitando aparecer con los cabellos rizados o ensortijados. La exposición de la cabellera femenina aludía a cierta desnudez, de ahí que en muchas culturas se impusiera el uso de velos, mantos, mantillas.<sup>11</sup>

La belleza romántica está basada en las concepciones de pureza y bondad, por lo que es de esperarse que la moda, superflua en sí misma, se oponga a los valores de honestidad propios del estilo decimonónico. Por ello las escenas en que Aura visita la ópera con su esposo pueden asociarse con esas inciertas intenciones que se esconden tras la ostentación o el lujo. En las figuras 3 y 4 se resume esta

11. Otro ejemplo de esta relación entre representación femenina y cabello es el cuadro de la Magdalena hecho por Tiziano (Florencia, Pitti, 1533), en el que se representa a esta figura bíblica intentando cubrir la desnudez de su cuerpo con su larga y rubia cabellera, a la vez que dirige su mirada al cielo. Esta imagen polisémica que connota una mujer voluptuosa que no consigue ocultar sus pechos, pero sostiene a cambio pudorosamente sus cabellos, mirando al cielo en una especie de comunión mística. Patricia Aristizábal-Montes, “Eros y la cabellera femenina”, *El Hombre y la Máquina*, no. 28 (2007): 127, <https://www.redalyc.org/pdf/478/47802814.pdf>



polaridad entre la mujer romántica, idealizada por su honestidad y fragilidad y las ambigüedades que provoca el sucumbir al lujo superfluo. En la figura 3 vemos que Aura, quien asiste a la ópera acompañada del esposo con quien la obligaron a casarse por interés, lleva un collar de perlas sobre un vestido a la moda. Por el contrario en la figura 4 la mujer aparece sufriendo por su verdadero amor y la presencia de la cruz confirma la sinceridad del dolor que la embarga por su amado.

**Figura 3.** Fotograma de *Aura o las Violetas* (1924)



Fuente: Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón, dirs., *Aura o las Violetas*, 1924. Fotograma tomado de Fundación Patrimonio Fílmico (Bogotá-Colombia). Colección: Cine Silente Colombiano. 2006.

**Figura 4.** Fotograma de *Aura o las Violetas* (1924)



Fuente: Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón, dirs., *Aura o las Violetas*, 1924. Fotograma tomado de Fundación Patrimonio Fílmico (Bogotá-Colombia). Colección: Cine Silente Colombiano. 2006.



Los vestidos modernos inauguraron en Europa la apropiación de lo público por parte de las mujeres y su incursión en el mercado laboral, en especial, gracias a la aparición de oficios que ya no requerían de fuerza como la naciente industria de las comunicaciones –el teléfono y la manufactura de radios, por ejemplo–. Mientras tanto, en Colombia esa modernidad se manifestó más bien como una cuestión de estilo monopolizada por las élites en su afán por marcar su superioridad ante otras clases sociales. Pero en todo caso, en medio de esta negociación de sentido entre el deber ser y las representaciones tradicionales del cuerpo femenino, el vestido despliega su carga discursiva. Tras el traje con que Aura va a la ópera, está la joven cuyo amor sincero apenas resistió un camisón blanco para albergar su pena –figuras 3 y 4–. Dos escenas antagónicas en que la caballera se convierte en un símbolo no solo de las emociones de la protagonista sino de las representaciones alrededor de su honor; esta vez marcada por dos estereotipos: el pelo recogido que simula el corte a la *garçonne* de las racionales y cinéticas mujeres parisinas de los años de 1920; y el cabello suelto que en la intimidad de su cuarto da cuenta del arrepentimiento de la mujer por sucumbir ante los besos de su ser amado y no poder consumar este amor puro ante dios.

Esta coyuntura, donde lo moderno y lo tradicional convivían y animaban los debates que llegaron a revistas colombianas como *Cromos* y en los cuales se discutía el papel de la mujer y el miedo a que llevara pantalones o frecuentara lugares públicos sin la ropa adecuada, fue expuesta en *El amor, el deber y el crimen*<sup>12</sup>. Este polémico film de los directores Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón trata sobre una mujer pura y casta que estaba próxima a contraer nupcias pero se enamoró de un joven pintor que hizo un retrato suyo. La película es recordada porque fue la primera vez que se grabó un crimen en el espacio público y por sus escenas rodadas durante el carnaval de los estudiantes, en el cual jovencitas de clase alta desfilaron en carros temáticos por la calle 22 de Bogotá.

La película incluye controvertidas escenas de besos entre los amantes y mientras que en las otras dos películas mencionadas el pelo suelto había sido símbolo del arrepentimiento de Aura o las icónicas trenzas de María enmarcaban su virginal rostro, esta vez el cabello era cómplice de la sensualidad de Lina, la elegante señorita santafereña que jugaba con su cabellera mientras era retratada semidesnuda, sin intuir que con ello se enfrentaría al infortunio de dejarse seducir, a la par que retaba con su actitud a la autoridad paterna. Hay en este filme toda una serie de escenas cuyo lenguaje erótico se sirve de las formas de expresión para

12. Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón, dir., *El amor, el deber y el crimen*, 1925.



reproducir lo imaginado, sublimándolo, pero devolviendo a la norma a aquellos amantes cuya transgresión es condenada en los tristes desenlaces tanto de *Aura o las Violetas* como en *El amor, el deber y el crimen*.

El tema del honor, que desde la colonia ha sido una constante en los melodramas románticos tan propios de la idiosincrasia latinoamericana, desencadena la trama del filme basado en la obra del autor chocoano Heliodoro González Coutin<sup>13</sup>. Aunque el *art déco* del vestido tipo sastre y el sombrero acampanado tan icónico por ese entonces dieran un toque de vanguardia europea a la protagonista de la película, ella tendría que ver a morir a su amante como parte del inevitable destino que restituía la honra en su familia de abolengo, pues como se acostumbraba en esa tradicional visión del honor –y para nada moderna visión del amor–, dicha redención solo se lograría mediante la muerte del usurpador<sup>14</sup>. El honor, dice el historiador Pablo Rodríguez<sup>15</sup>, ha sido fundamental como constructo de larga duración en las mentalidades de los hispanoamericanos y por ello es un tema recurrente en las obras del romanticismo desde la colonia hasta el siglo XX. La mujer era la depositaria de la honra familiar, ya que la legitimidad de su descendencia dependía que el honor del apellido se mantuviera dentro de los órdenes establecidos por el poder y la raza. Es así como a pesar del mestizaje propio del proceso de colonización del continente americano, las representaciones en torno de la riqueza perpetuaron una sociedad altamente estratificada en que hasta los imaginarios alrededor del color de la piel, negaron en la narrativa colectiva el pasado indígena y afro de los colombianos y colombianas.

En ese orden de ideas, el vestido se convirtió a lo largo del siglo XIX en parte esencial del capital simbólico y cultural que se instaló en el discurso las élites adineradas, sobre todo cuando los aristócratas se instalaron en las nacientes urbes e hicieron la transición que dio lugar al nacimiento de una clase burguesa. Eso sí, aunque en el siglo XX se dejará la mantilla y se remplazará por un sombrero tipo *clac* –acampanado–, la imagen y el contenido, no siempre respondieron a las mismas lógicas de significado. En este artículo solo se muestra el resultado del análisis sobre las películas citadas, el cual se realizó sobre el modelo del semiólogo social

13. Arturo Acevedo-Vallarino, dir., *La tragedia del silencio*, 1924.

14. Tras la Primera Guerra Mundial, en París tuvo lugar el inicio de la alta costura, momento en que el aparatoso traje polisón con más de treinta metros de tela fue reemplazado por vestidos mucho más cortos y ligeros que mostraban la pantorrilla y dejaban ver el cuerpo femenino en telas que caían directamente sobre la piel. De esta época los diseñadores más destacados fueron Madeleine Vionnet, Paul Poiret y Coco Chanel.

15. Pablo Rodríguez, *En busca de lo cotidiano: honor, sexo, fiesta y sociedad. Siglos XVII-XIX* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002), 150.



Eliseo Verón<sup>16</sup>, quien parte del triángulo de su antecesor norteamericano Charles Pierce (1839-1914). Sobre esta base, se sobreponen en sus ejes las propuestas de autores provenientes de los estudios de la cultura material quienes, como Jean Baudrillard<sup>17</sup>, piensan en el objeto como mediador social. Así, el vestido y las imágenes que de este se desprenden son abordadas como la forma –discurso– que al ser portada sobre el cuerpo adquiere un significado –operaciones– según la situación en que se da. Lo anterior no es ajeno a las condiciones de producción y recepción en que el vestido aparece y entra en las lógicas interpretativas propias de un tiempo y un lugar determinados.

Esta relación entre las condiciones de enunciación y de recepción de las imágenes es singular en el caso latinoamericano y, en especial, en una ciudad como Bogotá, en donde la diferenciación de clase impulsó a los capitalinos a adoptar la moda europea y los gestos deportivos que habían iniciado los norteamericanos. Pero las mujeres modernas que con sus actitudes pudieran romper con la imagen cándida de María eran vistas con recelo. Más de una madre se cuidaría de que sus jóvenes hijas leyieran *Aura* o *la Violetas*, ya que consideraban que la consumación del amor, que aquí se incitaba en escenas en que el cuerpo se manifiesta más allá de la imaginación del ser amado, podría desvirtuar el abolengo de la familia. Sin embargo, las películas se ambientaban en la época de los años veinte ya que un medio tan moderno como el cine debía reflejar en el vestido y el pelo de las actrices ese presente en el que se avizoraba que las ciudades se harían modernas.

Ahora bien, la recepción de esa materialidad oscilaba entre recibir la imagen del vestido blanco y largo de María y la desnudez insinuada de Lina al ser retratada, cuyo honor mancillado se restituye en la calle. La interpretación posible es que puede ocurrir una vuelta a los órdenes coloniales en una urbe que no obstante quiere lanzarse al futuro, lo cual deja como resultado que la cultura material de comienzos del siglo XX –representada aquí por los vestidos o los sombreros incluidos por estos directores de arte en las películas reseñadas– se entrelaza con la restricción largamente defendida y que en el cine vuelve a su sentido primero, la misma ambigüedad que tienen los símbolos, como dispositivos de poder<sup>18</sup>.

Las herramientas que provee la semiótica social a la lectura de la imagen proporcionan un marco más sólido de referencia, en la medida en que no aíslan

16. Eliseo Verón, *Semiosis de lo social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Barcelona: Gedisa, 1997).

17. Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (Ciudad de México: Siglo XXI, 2002).

18. Michel Foucault, *El orden del discurso* (Madrid: La Piqueta, 1996).



las imágenes —en este caso fotogramas— de los contextos en que realmente se ancla su sentido, pero al tiempo amplía la interpretación al poner en evidencia los símbolos que atraviesan el vestido y el cuerpo como portadores de discursos. En este caso, las representaciones femeninas del cine silente colombiano son una colcha de retazos entre “las elegancias que venían de fuera” —como llamó la revista *Cromos* a su sección de moda— y las ideas conservadoras con que debían convivir las telas, los cortes y peinados traídos del extranjero.

Así, pensando en su público, Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno-Garzón manejaron ingeniosamente la ambigüedad de unos códigos que respondían a las representaciones del romanticismo latinoamericano y a las mujeres imaginadas dentro de esta tradición pero que en sus películas fueron engalanadas con la moderna simplicidad de los vestidos de los años veinte. Fue un encuentro entre dos instancias narrativas en que la moda sitúa a sus usuarias dentro de un círculo social que, sin salirse del canon establecido por una cultura fuertemente marcada por el catolicismo, se hizo de las formas europeas sin comulgar con sus contenidos. Por ello, cuando Aura y Lina deseaban expresar su sufrimiento por amor dejaron atrás los sombreros y accesorios brillantes, y a la manera en que el paisaje servía en las novelas románticas para reflejar el estado anímico de su narrador, la mujer del cine silente colombiano de los años veinte develaba sus verdaderas emociones frente a la cámara con el pelo suelto y los camisones blancos, como dos índices imperturbables y opuestos a los engañosos gustos de la alta costura europea.

## Bibliografía

### Fuentes primarias

#### Archivos

- [1] Fundación Patrimonio Fílmico, Bogotá-Colombia. Colección: Cine Silente Colombiano. 2006.

#### Documentos impresos y manuscritos

- [2] Isaacs, Jorge. *María*. Bogotá: Norma, 1990.

#### Multimedia y presentaciones

- [3] Acevedo-Vallarino, Arturo, dir. *La tragedia del silencio*. 1924.  
 [4] Calvo-Olmedo, Máximo, dir. *María*. 1922.



- [5] Di Doménico, Vincenzo y Pedro Moreno-Garzón, dirs. *Aura o las Violetas*. 1924.
- [6] Di Doménico, Vincenzo y Pedro Moreno-Garzón, dir., *El amor, el deber y el crimen*, 1925.

## Fuentes secundarias

- [7] Aristizábal-Montes, Patricia. “Eros y la cabellera femenina”. *El Hombre y la Máquina*, no. 28 (2007): 116-129. <https://www.redalyc.org/pdf/478/47802814.pdf>
- [8] Bahamón, Efraín. *Cuadernos de Cine Colombiano* No. 8: *Extranjeros en el cine colombiano II*. Bogotá: Cinemateca Distrital - Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Alcaldía Mayor de Bogotá, 2006.
- [9] Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002.
- [10] Bernad-Monferrer, Estela, Magdalena Mut-Camacho y César Fernández-Fernández. “Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine”. *Historia y Comunicación Social* 18 (2013): 69-189. [https://doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.43421](https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421)
- [11] Cabra, Nina y Manuel Escobar. *El cuerpo en Colombia. Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá: Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico, 2014.
- [12] Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009.
- [13] Dueñas-Vargas, Guiomar. *Del amor y otras pasiones. Élites, política y familia en Bogotá, 1778-1870*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- [14] Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Madrid: La Piqueta, 1996.
- [15] Illouzs, Eva. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz, 2007.
- [16] Jodelet, Denise. “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. En *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, compilado por Serge Moscovici, 469-494. Barcelona: Paidós 1986.
- [17] Rodríguez, Pablo. *En busca de lo cotidiano: honor, sexo, fiesta y sociedad. Siglos XVII-XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- [18] Verón, Eliseo. *Semiosis de lo social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1997.

