

RETRATOS DE MUJER: IMÁGENES EN LA PRENSA CALEÑA, A COMIENZOS DEL SIGLO XX

ALEXANDRA MARTÍNEZ
Pontificia Universidad Javeriana*

*alexandra.martinez@javeriana.edu.co

Artículo de investigación recibido: 3 de noviembre de 2015. Aprobado: 15 de abril de 2016

RESUMEN

El artículo examina un conjunto de fotografías de mujeres de la élite caleña, que circularon quincenalmente en el periódico *El Correo del Valle*, entre 1907 y 1908, bajo el título de “Belleza colombiana”. El análisis de la serie fotográfica y de algunos productos literarios del periódico, evidencia los procesos de significación de la imagen, en los que las representaciones de la mujer y de la belleza permiten suscribir preguntas en torno a la inclusión, a la participación en la esfera pública y a la escenificación en la prensa, de una élite burguesa de la ciudad.

Palabras clave: belleza, élite, fotografía, mujer, prensa, retrato.

PORTRAITS OF WOMEN: NEWSPAPERS IMAGES IN CALI IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

ABSTRACT

The article examines a collection of portraits of elite women in Cali that circulated on the *Belleza colombiana* section published by the bi-monthly newspaper *El Correo del Valle*, between 1907 and 1908. The analysis of the photographic series and of some of the texts of the newspaper, give insight into the processes of signification of the image. Representations of “woman” and beauty beg the question about social inclusion, participation in the public sphere and the mise-en-scene in the press of the Cali’s elite.

Key Words: beauty, portrait, woman, press, elite, photography, Cali.

RETRATOS DE MULHER: IMAGENS NA IMPRENSA DE CALI NO COMEÇO DO SÉCULO XX

RESUMO

Este artigo examina um conjunto de fotografias de mulheres da elite de Cali (Colômbia) que circularam quinzenalmente no jornal *El Correo del Valle*, entre 1907 e 1908, sob o título de “Beleza colombiana”. A análise da série fotográfica e de alguns produtos literários do jornal evidencia os processos de significação da imagem, nos quais as representações da mulher e da beleza permitem contribuir com perguntas em torno da inclusão, da participação na esfera pública e da encenação na imprensa de uma elite burguesa da cidade.

Palavras-chave: beleza, fotografia, mulher, imprensa, retrato.

INTRODUCCIÓN

Mediante el análisis de un conjunto de fotografías, el presente artículo explora las maneras en las que se constituye y circula, en la prensa caleña, una imagen de mujer de la élite.

Las imágenes, objeto de análisis, circularon entre 1907 y 1908, en el periódico *El Correo del Valle* y forman parte de una base de datos más amplia, elaborada en la investigación “Imágenes e impresos. Los usos y la circulación de las imágenes en la construcción de ciudadanía y de la diferencia. Colombia. 1900-1930”¹, realizada en nueve ciudades del país². Dicha base de datos está conformada por fotografías, grabados, fotograbados y dibujos publicitarios recuperados de publicaciones periódicas, impresos de diversa índole, tarjetas de visita y fotografías originales, que suman 14.512, de las cuales 6.225 han sido editadas y 1.628 procesadas³. En el conjunto total de las imágenes es posible evidenciar diferentes materiales, útiles para pensar el tema de la inclusión y la diferencia social, como formas de entender la representación de los diversos sujetos sociales que allí se expresan. Se tendrá en cuenta, entonces, una pequeña parte de las imágenes en las que aparece un tipo de mujer, perteneciente a un ámbito local y social específicos; sin embargo, vale la pena mencionar que en el conjunto de la investigación el porcentaje de imágenes representando a la mujer —ya sea de manera individual o colectiva— es del 80,8% (1.316) del total de la muestra. En este sentido resulta importante preguntarse por el carácter de esta predominancia femenina en las imágenes de este periodo, ya que ofrecen un contraste significativo con su aparición en publicaciones ilustradas del siglo anterior en Colombia. Si observamos la circulación de imágenes en las

1 Este proyecto contó con la financiación de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Pontificia Universidad Javeriana (ID PPTA 00004547, ID PRY 004332). Se desarrolló en conjunto con Amada Carolina Pérez. Agradezco a Iván Darío Herrera, Laura Ramírez, Daniella Carvalho y Laura Peña, quienes trabajaron como asistentes de investigación.

2 Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena, Bucaramanga, Santa Marta, Popayán, Sibundoy y Quibdó.

3 El Procesamiento de la información se realizó de dos maneras: en la primera, se diseñó una ficha de circulación en el programa Excel, y en la segunda, se procesaron las imágenes en el programa Atlas.ti. Las imágenes editadas en Excel son 6.225 y las procesadas son 1.628.

publicaciones periódicas bogotanas del siglo XIX, la figura masculina es la que más destaca, bien sea a través del retrato grabado de hombres notables, escritores, artistas y próceres, o como parte del desarrollo de la caricatura en Colombia. Esto sin negar que, hay grabados de mujeres campesinas representadas como tipos sociales, lo mismo que imágenes importadas aludiendo a la moda donde aparece la mujer —por ejemplo en la *Revista Ilustrada* y el *Papel Periódico Ilustrado*. El lugar más frecuente para la imagen de la mujer, durante esa segunda mitad del siglo XIX, son las tarjetas de visita de circulación privada, que abordaremos más adelante. También es evidente que el retrato como género fotográfico y, en particular de la mujer, tiene un peso importante en el conjunto de fotografías, constituyendo el 22,6% (368). Estos datos merecen la pregunta por el significado cualitativo del cambio notable en la producción de imágenes, en la que la mujer es representada y, por el uso del soporte material en el que se las representa. Ambas categorías —la de la mujer y la del retrato—, tienen una índole histórica en la construcción de la mirada, que al interrogarlas como una representación, permiten entender la producción de sentido de la imagen de mujer de clase alta, que circula en un doble dispositivo de significación, el del retrato y el de la prensa. En una representación, importa la materialidad y el contenido del objeto representado, así como las formas de enunciar y visualizar la realidad que en ella se expresa, que, a través de las categorías descritas por Chartier (1995), implican su carácter colectivo que actúa como matriz o matrices que gobiernan los actos, su índole práctica o maneras de ser en el mundo y, finalmente, la institución que proporciona una materialidad y la perpetuación en el grupo y, en la cual, podemos decir que están evocados los objetos ausentes.

Tal como se ha anunciado, las imágenes circularon en *El Correo del Valle* (1894 y 1919), un periódico ilustrado, literario, industrial y noticioso, dirigido por el intelectual y periodista caleño Blas Simeón Scarpetta (1872-1950)⁴. Una de las particularidades que llaman la atención de este periódico es que entre 1907 y 1908 publicó una serie de retratos femeninos en un álbum que llevaba el título de “Belleza colombiana”. Este álbum

4 Para mayor información biográfica sobre Scarpetta, ver *Who's Who in Latin America: Part III, Colombia, Ecuador and Venezuela*, editado por Ronald Hilton. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1951, p. 62.

resulta llamativo porque publica en la primera década del siglo xx, un conjunto de 53 fotografías, de las cuales 39 son de mujeres en un momento en el que las imágenes fotográficas femeninas no aparecían en la prensa y porque las mujeres representadas eran parte de las familias acomodadas de la ciudad. Este periódico de circulación quincenal, con 18 páginas en promedio, se vendió en Cali, Popayán, Santander, Buenaventura, Tumaco, Quibdó, Palmira, Bogotá y también tuvo circulación internacional. Anunció en su primer número un interés por la literatura y publicó poemas de Rubén Darío, Lugones, Martí, Gutiérrez Nájera y de poetas locales y nacionales, así como breves relatos de corte más romántico e intimista. Muchos artículos estuvieron destinados a hablar del Valle del Cauca y de Cali que, según Carlos Villafañe, era una metrópoli cuyos hijos eran “siempre hospitalarios y fáciles al cosmopolitismo” (agosto 15 de 1907, 297, p. 3174). Joaquín A. Collazos, Ricardo Nieto, Carlos Villafañe, Alcides Isaacs e Isaías Gamboa colaboraron en el periódico⁵. Según Alberto Carvajal, el público femenino era lector asiduo del periódico y la publicación del álbum fotográfico femenino se ofreció como un homenaje a sus lectoras.

Si bien el periódico se define como ilustrado, las imágenes no aparecen a lo largo de sus veinticinco años de existencia; solo se concentran en dos momentos, uno en 1907 y 1908 y otro en 1919, último año de publicación en el que aparecen nuevamente algunos retratos de mujeres, pero para esta fecha la publicidad colombiana ya había hecho usual la imagen femenina en la prensa. Valga la aclaración de que en el semanario también se publicaron galerías de personalidades masculinas, entre las cuales se destacaban poetas, políticos y religiosos, con frecuencia acompañados de sus biografías. En su mayoría las imágenes que componen el periódico

5 La Ley 1.^a de 1908 crea el departamento de Cali, conformado por 16 municipios, entre ellos la ciudad del mismo nombre y se une con el entonces creado departamento de Buga para conformar el Valle del Cauca. Mediante la Ley 65 de 1909, Cali queda como capital. Estos autores, constituían la élite caleña, favorable a esta nueva división territorial que separaba a Cali del estado del Cauca. Joaquín Collazos fue Representante de Cali a la Cámara y participó activamente en la autonomía de Cali. Alcides Isaacs, gramático y literato, fue el hermano mayor de Jorge Isaacs, Isaías Gamboa fue educador y poeta, Ricardo Nieto y Carlos Villafañe fueron poetas de la Gruta Simbólica.

son fotograbados y fotografías, pero no aparecen identificados los autores de las imágenes.

1. LA FOTOGRAFÍA: ¿POR QUÉ EL RETRATO?

Aparece aquí una doble pregunta —por la fotografía y por el retrato— que implica pensar dos lugares socialmente constituidos y, que en el semanario *El Correo del Valle*, se encuentran articulados en torno a la imagen de la mujer. Antes de abordar las particularidades de las imágenes quiero detenerme en estos aspectos importantes, el retrato y la fotografía, en cuanto son dispositivos de representación.

El retrato en Colombia presenta una serie de transformaciones desde la Colonia, que puede proveernos de elementos significativos para pensar la selección de imágenes sobre la mujer. El antecedente más importante del retrato fotográfico está en la pintura, que, para el caso del contexto colombiano, Beatriz González (2013) muestra la pintura del retrato del siglo XIX en su relación con la construcción de la imagen del prócer, cuya representación se da en el periodo posindependista, momento en que la pintura cambia de sentido con relación a la pintura colonial. Esta ruptura se produce por la necesidad de recuperar las imágenes de los próceres de la Independencia, generando también transformaciones técnicas, temáticas y estilísticas⁶. El periodo republicano conoce otra transformación del retrato con la miniatura⁷ que, en la primera mitad del siglo XIX, se generalizó en las obras de diversos artistas⁸, y de la clientela que usaba el retrato en miniatura de sus seres queridos como forma de

6 El retrato colonial mantenía la técnica y el estilo del taller, los temas religiosos y “una figura poética llamada ‘silueta’” análoga al neoclasicismo. Un taller que sobresale en la primera mitad del siglo XIX es el de Pedro José Figueroa y la escuela que este funda con sus hijos y su amigo Luis García Hevia. Este último pinta *El fallecimiento del general Santander* (1840).

7 Los usos que acompañaron la miniatura son variados. Uno de ellos es el intimista. Beatriz González, presenta una breve historia de la misma en su *Manual de arte del siglo XIX en Colombia* (2013, 73-77), que ilustra su historia, el carácter de la técnica del minio que le da su nombre y su evolución, que lleva a entender la miniatura con relación a una técnica y un tipo de formato.

8 Ver en González (2013, 78-83). La autora señala como artistas que pintaron “retratos diminutos sobre soporte de marfil” a Joaquín Gutiérrez, Pío Domínguez, Juan Francisco Mancera, Félix Sánchez, Pablo Caballero, José María Espinosa, Ramón Torres Méndez, entre otros.

expresión de los sentimientos y los lazos íntimos, como el matrimonio, la familia, el compromiso, la muerte o la ausencia.

El retrato en la fotografía comparte un conjunto de significados históricamente constituidos con la pintura y la miniatura. En su forma individualizada, los usos sociales en el siglo XIX le dieron al retrato de la pintura una preeminencia de distinción social. Con la miniatura, el retrato perfila una relación diferente y particular con la imagen por su tamaño, por su difusión y por el significado para el artista, para el modelo y para quien hacía de estas imágenes algo muy íntimo. Uno de los aspectos que adquiere significado y uso en la miniatura es la imagen familiar, marcada por la emotividad y el tono integrador de la familia. En una carta que María Josefa Gual⁹ envía al Director del Museo Nacional, en 1912, junto con la donación del retrato en miniatura de su padre, el Dr. Pedro Gual, manifiesta las cualidades del objeto que donaba. Su padre hizo parte de la causa independentista, “un hombre inmaculado”, que luchó “con fiereza por conquistar la libertad” y que obsequió el retrato, pintado por “el pincel del famoso artista Figueroa” a la que, después, sería su esposa, como muestra de “afecto sincero y puro”. Por otro lado, ella, María José, realizaba este acto de donación cuando estaba en el final de su vida, legando su “venerada joya” a su ciudad natal. Sin duda, esta carta evidencia los valores con los que se investía el retrato en miniatura. La valentía, la rectitud moral del retratado, el significado del compromiso de amor, que luego se sellaría con el matrimonio, extensivo también a su descendencia, que atesoraba la joya en ausencia de los padres fallecidos y, finalmente, el valor que conllevaba la firma del artista.

Este uso significativo del retrato se integra al uso del retrato fotográfico. En el caso colombiano será muy importante, puesto que el surgimiento de la fotografía ocurrirá tempranamente. El primer daguerrotipo en Bogotá aparece en 1841, solo tres años después de su inicio en Europa y, según Serrano (1983), se produce con el daguerrotipo fabricado por el Barón Gros y con la “Exhibición de la Industria” donde Luis García

9 Transcrita por Beatriz González (2013, 73-74). No hay referencia del archivo original. La autora señala que, durante la investigación, descubrió que la miniatura estaba firmada por Juan Francisco Mancera en 1816 y no por Figueroa, como manifestaba la señora Gual (p. 73).

Hevia recibe mención honorífica por su trabajo fotográfico¹⁰. Hevia, a su vez, abre el primer estudio de daguerrotipia en Bogotá, explora distintas técnicas y materiales —ambrotipo, ferrotipo y fotografía en papel— y desarrolla cuidadosamente el género del retrato en fotografía (Serrano 1983). Las variaciones técnicas del retrato, desde el daguerrotipo hasta la fotografía, contribuyeron a mayores modificaciones del género, respecto de las que se dieron con la miniatura. La pose, el acceso a la imagen y el significado fueron aspectos centrales en estas variaciones. Con relación a la pose, la imagen ganó holgura y naturalidad, a medida que la técnica permitió mejores condiciones para hacerse un retrato, ya que en sus comienzos, el daguerrotipo causaba incomodidades por el tiempo prolongado de exposición, molestias por las altas temperaturas que generaba la luz de las lámparas y rigidez por el uso de soportes para apoyar la cabeza o ajustar los brazos a una silla. Mucho de ello llevó a la generalización de una pose sentada, para ganar estabilidad, o el uso de columnas para apoyar los brazos (Sougez, García y Pérez 2007). Luego, la pose se convirtió en una práctica que, tal como ocurrió con la pintura, constituyó un canon que determinó en la representación de la imagen una representación social.

Las condiciones técnicas, expandidas por la industria del estudio fotográfico, desarrollan la costumbre de *hacerse un retrato*, porque se vuelve asequible para la clientela y se generaliza la profesionalización de la fotografía. Una de las manifestaciones de la industria de la fotografía de estudio será la tarjeta de visita, cuya difusión alcanza diversos usos sociales —familiar, etnográfico, evangelizador, distintivo, etc.— en el siglo XIX colombiano. El retrato daguerrotipado o fotográfico inicia conservando el sentido de la miniatura, como parte de la vida privada y hecho a solicitud de la familia o de la persona interesada. Posteriormente, la tarjeta de visita extenderá esta práctica y, tal como ocurrió en Europa, tendrá un auge social en Colombia, lo cual permitirá una amplia circulación y apropiación social de la imagen de manera diferenciada.

Con la tarjeta de visita, la fotografía deja de ser una práctica de la élite y los estudios fotográficos se extendieron por todo el país¹¹. El canon

10 Además de Luis García Hevia, en 1850 son famosos los estudios de Racines en 1885 y Duperly en 1895.

11 En Bogotá, encontramos los estudios de Racines & Cia, A. Esperon, Carras-

del retrato hecho en estudio, en un comienzo incluía una persona de cuerpo entero, en una pose de pie o sentada y la mirada no se dirigía de frente a la cámara. Posteriormente, incluye parejas y se reduce el plano individual, se adorna con viñetas y marcos ovalados. Los estudios bogotanos de Racines, Restrepo y Román Polanco distinguían sus tarjetas usando el escudo de la República y, posteriormente, Julio Racines y Melitón Rodríguez (Medellín) usaron, en el respaldo de las fotografías, sus medallas y premios. Las fotografías eran regaladas como objetos que expresaban la intimidad de los lazos de amor, de parentesco y de amistad; las imágenes llevaban dedicatorias al respaldo y se guardaban en álbumes, que estaban a la vista de quienes visitaban la familia. Las tarjetas de visita con retratos de escritores, artistas, políticos y próceres —estos últimos eran reproducciones de pinturas, dibujos y grabados— incluso se vendían en Bogotá, en la librería de Torres Caicedo y la imprenta de Nicolás Pontón (Serrano 1983; Goyeneche 2009).

El retrato fotográfico expresa tres aspectos significativos de interés para pensar los retratos de las mujeres de la élite caleña. Uno es el carácter socialmente construido de la singularidad del retrato fotográfico y que se expresa en las relaciones domésticas y cotidianas como una forma de fortalecer los lazos emocionales, en especial los familiares. Goyeneche (2009) considera que el retrato ubica la genealogía familiar a través de su imagen en una clase, un estatus y un linaje específicos; estos significados sociales sitúan la imagen de la familia en el lugar de la tradición, el apellido heredado y el reconocimiento social. El otro aspecto significativo es la profesionalización, que se fue definiendo con el dominio de la técnica fotográfica y, con ello, la firma del fotógrafo comienza a constituirse en garante de la calidad del retrato. De este modo, exhibir el retrato también representaba exhibir el profesionalismo con el que fue realizado y el estatus del poseedor del objeto. Y el tercer aspecto es el álbum, que

quilla, D. Paredes, Duperly, Antonio Faccini. En Medellín, M. Rodríguez, La Cuadra & Gaviria, Wills & Restrepo, P. Restrepo. En Cartagena, G. Roman Polanco. En Bucaramanga, Q. Gavassa (Serrano 1983, 82-91). En Cali, La Galería fotográfica de Juan Faccini (Hermano de Antonio), Fotografía Franco-Rusa Prrase-Cali de Pablo Perrase, Fotografía Palau y Velásquez de Ignacio Palau, Luis A. Burckhardt, Ulpiano Chávez Uribe, estudio fotográfico, Donde Troyano Torres, Foto Escarria de Luis Escarria, Foto Tello de Jorge Enrique Tello, Fotoestudio Castro de José María Castro, entre otros. (Goyeneche 2009, 94)

aparece como lugar en el que se representa esta doble exhibición, donde un público situado en el mundo cotidiano de la familia, la pareja y las amistades, también escenifica su vida privada, la constatación de sus sentimientos ante los demás y las marcas de distinción. Las cualidades públicas de la imagen quedan así reveladas, no sin contradicciones para sus protagonistas, ya que a su vez representan el haz y el envés de un mismo proceso, y es el sentido público de la imagen. Estos dos últimos aspectos, tendrán un tránsito social que podemos ver expresado en la publicación de las imágenes femeninas en la prensa caleña.

Una de las contradicciones que expresaba lo público en el siglo XIX, se puede leer en el artículo “Revista de un álbum” escrito en 1866 por el educador Francisco García Rico. El autor muestra los usos del álbum fotográfico, exponiendo dos tipos que son de interés para pensar el retrato: el álbum de tarjetas de visita y el álbum íntimo. En el primero, define el álbum de tarjetas de visita como una “moda [...] acogida por ambos sexos”, usada para conservar “afectuosos recuerdos [...]” de amigos y de familia, aunque en muchos casos hay personas desconocidas en él. De los “graciosos libros de todas dimensiones” dice que estaban “adornados con el mayor gusto y que se [hallaban] en todas las casas: especie de museos manuales”. El autor increpa a su lector, señalando que no poseer el álbum declararían a la “persona de mal gusto o, lo que es lo mismo que no estás a la moda”; sin embargo, precisa que la moda puede ser una amenaza a la intimidad. En cuanto al álbum íntimo, señala un uso exclusivo de la familia, que deben “ser los [depositarios] de la sinceridad y el cariño” y que llega “a profanarse con frecuencia [convirtiéndolo] en el archivo de la adulación y la mentira”. En ese proceso, el carácter público del retrato pierde su historia de intimidad —señalada antes— y las imágenes retratadas se tornan impersonales, desconocidas. La amistad amenaza con perder su sinceridad. El doble sentido que el autor ofrece del álbum fotográfico advierte sobre la complejidad de la circulación pública del retrato, en cuanto su exposición a un público visitante de “museos manuales”, profana también los lazos que el retrato vinculaba.

Se puede decir, entonces, que la cualidad pública de la imagen, en especial del retrato, introduce una contradicción porque daba a los retratados la posibilidad de presentarse de distintas formas ante el público y porque la imagen pública podía ser una amenaza para las prácticas sociales adecuadas y para la intimidad. Como se reconoce en “Revista

de un álbum”, tener un álbum adornado era una práctica de buen gusto, sobre todo si esta demostraba sinceridad e intimidad y amistad verdadera; también constituía una práctica de modales recibir fotografías de los amigos para incluir en el álbum propio y enviar fotografías para ser incluidos en otros álbumes. Lo que contravenía los modales era elegir el lugar de la fotografía propia en el álbum ajeno, ya que eran los legítimos propietarios quienes decidían el lugar en el que irían sus amistades. Tampoco era bien visto fingir ser elegante y respetable en el retrato y ser proclive a las modas de retratarse. El retrato introducía en la vida cotidiana una forma de ser y de no ser, que ponía en la mirada del público la aprobación de los modales y el buen gusto si la imagen era auténtica y denotaba lo que la persona era o, por el contrario, su rechazo, si la imagen demostraba “cabezas llenas corazones vacíos” por la impostura de la pose. La suplantación de una representación impropia, a través del retrato y su exposición pública, era uno de esos elementos contradictorios que la imagen introducía, y lo mismo ocurría con la amenaza a la intimidad, ya que podía transformar los lazos sociales y los valores sobre estos, en particular aquellos que involucraban a la mujer y a la vida privada. Es por ello que, cuando el retrato sale del mundo privado y del privilegio social, adquiere una nueva significación en una dimensión pública, pero de difícil acceso como la prensa; este hecho, en el caso colombiano, puede registrarse a comienzos del siglo xx.

Lo que se quiere señalar es que la fotografía —de estudio— especialmente el retrato como género privilegiado de esta, es producida para ser vista y este hecho, en el que participa el fotógrafo, el retratado y el público, permite pensar la evolución de la fotografía y la del retrato a condición de hacerse pública. La divulgación del retrato, a través de la tarjeta de visita, incrementa la posibilidad de que la imagen masculina de diferentes grupos sociales se difunda; igualmente, introduce a la familia y a la mujer en el repertorio de imágenes, de manera más decidida. En principio, el retrato escenificó la representación masculina a través de cualidades de valentía, patriotismo, honor, moral y notabilidad social, que no siempre se otorgaron con exclusividad a los hombres de la élite, pues de estas también participaron algunos hombres de origen social modesto, por ejemplo, consagrados como patriotas de la causa independentista.

Desde este punto de vista, se ponía en escena una vida social que inicia como privilegio del mundo privado de la élite y la figura masculina;

luego incluye la figura femenina y el mundo privado de lo doméstico, para llegar a generalizarse entre diversos grupos sociales y evolucionar hacia una participación social más amplia, asumiendo distintas materialidades mediante las cuales las imágenes se han exhibido. Este despliegue social de la imagen retratada organiza, asimismo, una sociabilidad pública, donde la mirada constituye las formas de inclusión y exclusión, sobre la base de cualidades, formas de pertenecer al universo de las imágenes, modales de cortesía en el uso y circulación de las imágenes. Finalmente, una última transición, que importa señalar, es que, a finales del siglo XIX, en la prensa periódica, el retrato es una imagen privilegiada para ilustrar las páginas de revistas y periódicos colombianos, que introduce al hombre notable de la vida política, religiosa, literaria o artística en el mundo de la opinión pública. En tal sentido, es relevante que, a comienzos del siglo XX, el retrato de la mujer de la élite, destinado a la intimidad y la familia, se exhibe en la prensa local, ubicando en una dimensión del espacio público la figura femenina.

II. LA IMAGEN FEMENINA EN LA PRENSA:

¿POR QUÉ *EL CORREO DEL VALLE*?

La publicación de retratos fotográficos de mujeres de la élite en la prensa local, durante la primera década del siglo XX, evidencia un giro significativo en los *modos ver* de la opinión pública. Su importancia se relaciona con dos cuestiones, una es que la divulgación de la imagen femenina de la élite no era, en el caso colombiano, una práctica familiar para el público y otra es que, tampoco eran frecuentes las publicaciones ilustradas y, en consecuencia, los retratos fotográficos, en especial de mujeres. Los retratos masculinos y aquellas imágenes en las se veía a la mujer como un determinado tipo social eran grabados, fotograbados o dibujos y, las imágenes publicitarias en las que aparece la mujer —en su mayoría extranjeras—, comienzan a ser frecuentes después de 1910. Los estudios sobre la prensa decimonónica destinada a las mujeres¹², muestran su importancia en la educación moral y en la orientación de

12 El trabajo periodístico más sobresaliente del siglo XIX y comienzos del siglo XX fue el de Soledad Acosta de Samper, quien editó numerosas revistas destinadas a mujeres; entre ellas estaban *La Mujer* (1879-1881), *La Familia* (1881-1885), *El Domingo* (1898-1899), *Lecturas para el Hogar* (1905-1906), entre otras.

la conducta femenina en el hogar y la familia; este hecho se replicaba en los manuales y cartillas escolares, ilustrados con grabados, que llegaban a Latinoamérica desde Europa y Estados Unidos (Hincapié 2013). *La Biblioteca de Señoritas* es la primera publicación para mujeres e inicia en 1858; desde entonces hasta 1900, el número de publicaciones para las mujeres puede sumar una treintena, en su mayoría dirigidas por hombres, cuyos contenidos eran variados y con un gran peso en lo literario (Londoño 1990). Si nos detenemos únicamente en la figura femenina, encontramos que el periódico o revista con ilustraciones se vuelve importante para atraer a las lectoras a comienzos del siglo xx; los antecedentes de estas publicaciones en el siglo xix son *El Iris* (1866-1868) que fue el único periódico ilustrado de este siglo dirigido a las mujeres y *La Revista Ilustrada* de Isidoro Laverde Amaya, a finales de siglo, destinada a la formación del gusto estético, que incluyó una sección de moda para ellas. Pero el lugar femenino en las revistas ilustradas en el siglo xx se ve claramente en Medellín, en 1903, con *Lectura y Arte*, ilustrada a color y con pinturas del artista Francisco Antonio Cano; en Cali con *El Correo del Valle* y en Bogotá con *Cromos* que, en 1916, se inaugura como la publicación más representativa de la moda femenina y la imagen.

Cuando se inaugura *El Correo del Valle* los propósitos de sus redactores se enfocaron en que el periódico tuviera versatilidad en sus orientaciones, “que en vez de una lengua tuviera varias para que nada callara y todo lo lanzara a los cuatro vientos”. Y por eso se le nombra “no un solo padrino sino varios; y tal encargo lo [desempeñan] los suscriptores y suscriptoras”. El público —como la autoridad que constituye el juicio sobre la prensa y, en este caso, sobre la prensa literaria— está constituido también por la mujer. Tal vez la preponderancia de la mujer tenga que ver con los contenidos más recurrentes del periódico: la poesía y los cuentos cortos, y también breves ensayos, crónicas, noticias locales, crítica literaria, biografías de hombres notables, consejos para las mujeres, informes de interés municipal y departamental, concursos y publicidad. Además, la imagen fotográfica y grabada constituyó un aspecto interesante para el periódico. Las imágenes que más llaman nuestra atención por su profusa presencia en la publicación son las femeninas. Dos temas pueden tener sentido a partir de ello: uno es que las imágenes de mujeres publicadas, aunque diversas, se orientan

a representar una serie de valores de la mujer, que explicaremos más adelante, y otro, que las mujeres colombianas escenificadas representan una élite social. Este último tema, que de momento solo se sugiere, nos plantea diferentes cuestiones. Una es que la mujer, de poca presencia en el retrato decimonónico, en *El Correo del Valle* no solo la obtiene, sino que se hace pública, a través de la prensa; otra es que dicha presencia en la prensa se hace mediante el retrato en un álbum del periódico y, finalmente, en el escenario en que se constituye, permite reconocer y representar dentro de la ciudad a un grupo de mujeres con cualidades especiales que son ratificadas a través de su retrato fotográfico.

Por otro lado, ya desde la última veintena del siglo XIX y, en el contexto de la Regeneración —política y administrativa—, se presentó una serie de transformaciones en el país, orientadas hacia la noción de progreso material. Algunos de los principales baluartes de esta forma del progreso fue el ferrocarril y la urbanización de las ciudades, pero, sin duda, para las élites colombianas, el desarrollo de la prensa y, en especial, de la prensa ilustrada, fue una de las formas indicativas del periódico como un objeto moderno. Como ya se sabe, la prensa ha sido significativa como escenario político y ha constituido formas monopólicas de distinta envergadura en el conjunto de la historia del país¹³; en el caso de la prensa caleña, fue fundamental para los procesos de transformación que se presentaban en torno a las reformas administrativas y territoriales con la creación de los departamentos y municipios. Si bien el Valle del Cauca se constituyó como departamento en 1910, la prensa local ya pregonaba entre la opinión pública, desde comienzos de siglo, su autonomía político-administrativa del Cauca. Cali, que llega al siglo XX con una economía dinamizada por la actividad comercial, fue

13 Solo por mencionar algunos estudios historiográficos y sociológicos sobre la prensa y la opinión pública podemos citar: Renán Silva, *Prensa y revolución a finales del siglo XVIII. Contribución a un análisis de la formación de la ideología* (Medellín: La Carreta, 3.ª ed., 2010); F. Ortega y A. Chaparro, eds., *Disfraz y pluma de todos. Opinión pública y cultura política, siglos XVIII y XIX* (Bogotá: UNAL, 2012). Para el caso de la prensa caleña Ch. Collins, *La prensa y el poder político en Colombia: tres ensayos* (Cali, Cidse: 1981); A. Hurtado, “La prensa de Cali y el progreso de la nación en los primeros años del siglo XX” y L. Penagos, “Mujeres en El Crisol: prensa y ciudadanía política en Cali 1968-1975”, en *Historia de Cali, siglo XX* (Cali: Universidad del Valle, 2012).

promovida por la prensa nacional y local como una ciudad boyante y cuyo desarrollo era promisorio en el marco del Ferrocarril del Pacífico¹⁴ que ya llevaba varios tramos de construcción y del fortalecimiento de una élite empresarial (Vásquez 1990, Valencia 2010, Hurtado 2012). El *Correo del Cauca*, fundado en 1903 por Ignacio Palau, se constituye en uno de los principales medios periodísticos promotores de este proceso de autonomía del departamento y de visibilización de la ciudad, lo mismo que *El Día*, fundado por Manuel Carvajal en 1904 y *El Correo del Valle* de Blas Scarpetta.

Construir la imagen de pujanza material de una ciudad y de un departamento significó la concurrencia de algunas voluntades por parte de las élites locales. Es muy probable que la representación de las mujeres que hacían parte de este universo material también se insertara en este propósito. De otra manera, ¿*Por qué un periódico publicaría las imágenes de las jóvenes de familias acomodadas, cuyos retratos serían observados por los caleños —y colombianos— entre 1907 y 1908?* Como ya se ha indicado, si el retrato de las mujeres estaba reservado a la intimidad de la familia, y la representación de lo privado en lo femenino también conllevaba un sentido moral de lo bello, no hay duda de que “la mujer simbólica se convierte en una apuesta, en un objeto de poder” (Michaud 1993, 137).

Por ejemplo, la señora Susana Palau de Velásquez (igura 1), cuyo retrato fue publicado el 2 de julio de 1907, pertenecía a una familia que hizo parte de la clase industrial y política de Cali. Sus padres, Ignacio Palau (médico, escritor y periodista) y Mercedes Bustamante, fueron dueños de la empresa Palau & Velásquez y Cía., que editó el mencionado *Correo del Cauca*.

El retrato de esta mujer la presenta reclinada en el espaldar de una silla, en un plano entero, posando de perfil. Por la proporción de su cuerpo parece de rodillas y la silla aparece sobre una línea de horizonte más elevada. Lleva un vestido dividido en dos partes, la parte superior es un corpiño que cierra en un cuello alto con encaje, de mangas largas, y la inferior, es una falda con enagua al estilo de la moda burguesa del siglo XIX. El marco es rectangular, ornamentado a cada lado. La imagen va acompañada, en la parte inferior por el poema *Pétalos* de Ezequiel

14 En 1872 la Buenaventura & Cauca Valley Railroad Company inicia su construcción en Buenaventura, el tramo de Cali se construye en 1915. (Vásquez, 1990).

Gamboa (seudónimo Mario del Mar), quien fue Alcalde Municipal del Distrito de Cali en 1907, además de la referencia a las flores en el título del breve poema, la referencia a la blancura tanto en la imagen saturada por el velo de su vestido blanco (¿de novia?) que se proyecta por todo el espacio como en las líneas del poema, “De todo lo blanco, de todo lo tenue, de todo lo suave // En vuestra belleza, señora, palpita un resumen [...]”

Figura 1. Señora Susana Palau de Velásquez



Fuente: *Correo del Valle*, 2 de julio de 1907.

Esta evocación literaria, ya presente en el siglo XIX europeo, en la que la mujer es “la fuerza de las imágenes” (Michaud 1993, 135), refuerza en el ámbito local de la sociedad colombiana la imagen de la mujer bella, blanca y esposa. En el interior del periódico, también aparece la foto acompañada de un texto que, al mirarlo en detalle, no establece una referencialidad con la imagen, pero permite suponer qué leían las mujeres que se veían allí representadas. El texto titulado “Tenebra”, escrito por Blas Sicard (seudónimo), es una composición literaria de carácter elegiaco, que brinda una mirada sobre cierta tipicidad de mujer, aquella inalcanzable por la ausencia. En este retrato se ven imágenes literarias

y visuales, cuyo significado adquiere la mujer de clase alta, que circula en las representaciones visuales de la prensa de comienzos de ese siglo.

III. EL ÁLBUM DE *EL CORREO DEL VALLE*: ¿POR QUÉ LA BELLEZA?

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX las mujeres casadas, pertenecientes a una élite social, estaban sujetas a una reglamentación de su vida privada, de manera más rigurosa que las solteras. El derecho civil reconocía la administración de los bienes parafernales —los aportados por la mujer al matrimonio—, pero el marido “administraba la dote y los bienes conyugales”. La dimensión jurídica también consideraba las capitulaciones matrimoniales, en las que se decidía previamente el destino de los bienes individuales, una vez se realizara la unión conyugal. En la segunda mitad del siglo XIX, en el régimen federal, se adopta un código civil¹⁵ en el que las mujeres casadas no disponían de capacidad legal al quedar asimiladas a la categoría de los menores. Posteriormente el código civil de 1873 otorga a la mujer casada ciertos derechos sobre la administración de su patrimonio y el “usufructo de sus bienes de uso personal (ropa, joyas e instrumentos de su profesión u oficio)”, pero hacia finales del siglo, el hombre todavía tiene la supremacía jurídica sobre la esposa y los hijos, y solo hasta la segunda década del siglo XX quedan reconocidos los derechos civiles de las mujeres (Londoño 1995). Un segundo aspecto a tener en cuenta para identificar la condición de la mujer de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX es el de la escritura y la lectura. La cifra de alfabetización femenina es del 34% en 1870, y la ocupación como maestras, en el caso de Bogotá, era de 120 mujeres. No obstante, dentro de esta categoría importa el hecho de que la lectura, en sus múltiples dimensiones, y que, entre 1858 y 1900, se publicó alrededor de una treintena de periódicos y revistas dirigidas al bello sexo (Londoño 1995). Igualmente, es necesario señalar, que una de las condiciones bajo la cual la mujer es socialmente reconocida en el espacio público, es la de educadora moral y es, tal vez este último aspecto, donde converge, de manera más significativa, el rol público y el rol privado de la mujer. La escuela, el hogar y la prensa configuran el lugar social de la mujer como educadora moral, y una tercera dimensión,

15 Los estados de Cundinamarca y el Cauca, en 1859 y después el de Antioquia, en 1864.

la caridad, la configuran como cuidadora, ofreciendo a la mujer un espacio para la profesionalización en la enfermería. Estas cualidades fueron constituyendo la representación de lo femenino. Es justamente el ideal del bello sexo el que se inscribe con dichas cualidades, en oposición al sexo feo, como muchas veces lo llaman en la prensa decimonónica. La madre, la buena esposa, la administradora del hogar son imágenes sociales que en el siglo xx están presentes en la publicidad. Este tipo de representaciones femeninas en *El Correo del Valle*, circulan de múltiples formas; una de ellas es a través de las noticias, como la señorita de quien se lamenta su temprana muerte y se le rinde un “Justo tributo”, según reza el título de la noticia, porque, según la edición del 10 diciembre de 1896, pp. 375-376, ella no

[...] vivía para sí desde que se creyó llamada por el deber a desempeñar las funciones de madre de sus queridos hermanos [...] practicó la mayor de las virtudes, la caridad [...] despreció los halagos que el mundo le ofrecía; y el ejemplo de su vida era una enseñanza práctica de virtud, un ideal perfecto de la moral.

La existencia de ese imaginario social en torno a la mujer pública virtuosa —maestra o matrona de la caridad— nos lleva a interrogar, decididamente, por esa otra categoría, bajo la cual, también se emplazaba el género femenino de manera diferente en el periódico: la belleza. Si el bello sexo recogía simultáneamente el imaginario caritativo y educador, la virtud cristiana de la mujer casada, ¿Qué significaba la belleza para los contemporáneos? Según *El Corpus Diacrónico del Español (CORDE)*, la belleza, entre 1884 y 1925, se definía como: “f. Propiedad de las cosas que nos hace amarlas, infundiendo en nosotros deleite espiritual. Esta propiedad existe en la naturaleza y en las obras literarias y artísticas. La belleza absoluta solo reside en Dios”.

¿Cómo podríamos articular esta definición a la idea de belleza de la mujer del siglo xix y comienzos del siglo xx colombiano? La primera cuestión que aparece con la designación de propiedad de las cosas, en principio no hace referencia a las personas, sino a los objetos, en específico a los objetos de la naturaleza y artísticos. La belleza como acepción no circula como una condición femenina o masculina, sino como propiedad de los objetos. Esta propiedad que además infunde amor espiritual, solo se encuentra, en su plenitud, en Dios, más que una cualidad estética —del

gusto por ejemplo—, es una cualidad moral. Sin embargo, es necesario indagar por qué, cuando el retrato dirige y construye la mirada hacia la mujer, esta adquiere la cualidad o propiedad de la belleza.

El retrato femenino decimonónico se representaba con una pose que evocaba austeridad en las expresiones corporales, muchas de ellas vinculadas al hecho del desarrollo mismo de la técnica fotográfica y el tiempo de espera que requería posiciones de descanso, aunque comparada con el hombre la apariencia de la mujer era más rígida. La pose se componía de un gesto corporal pasivo, las manos, con poco movimiento, reposaban en el regazo o en el vientre o extendidas a lo largo del cuerpo, el vestido, oscuro la mayoría de las veces, el cuello adornado con un relicario o medalla o una joyería simple (el collar alto de una vuelta, los pendientes, la alianza y, en pocas ocasiones, anillos diferentes a los que representan el compromiso conyugal) y ciertas formas de ostentación o austeridad en los marcos. Las variaciones más importantes estaban en las marcas de prestigio situadas en el nombre del fotógrafo o del estudio fotográfico y el estado civil¹⁶.

Con la fotografía y, más tarde, con la publicidad, la belleza como cualidad física comienza a ser significativa en la mujer soltera. Los adjetivos que hacen referencia a la belleza femenina del siglo XIX “primorosa”, “hermosura” y “bello sexo” son vinculados, por lo general, a disposiciones piadosas, obedientes, bondadosas y caritativas, que motivaban sentimientos subjetivos hacia las mujeres. Para finales de siglo, el uso directo del término ‘belleza’ era evidente en el arte o la religión; en el arte estaba en la obra bien ejecutada, que, según el canon neoclásico, estaba en el ideal, la armonía, la moral, referencias que se comparaban con valores cristianos.

¿Por qué un periódico simpatizante de las ideas liberales recurre tempranamente al retrato fotográfico para escenificar a las mujeres colombianas? Esta pregunta nos permite retomar varios elementos ya mencionados acerca de la mujer. El primero de ellos es su condición de sujeto moral como madre, esposa, educadora y cuidadora. No tenemos clara idea de cuál era la proporción de mujeres maestras casadas y solteras

16 Se puede ver una cantidad representativa de estas imágenes en el libro de Eduardo Serrano, *Historia de la fotografía en Colombia*, Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

del siglo XIX, pero respecto de la mujer caritativa y de la esposa-madre no hay lugar a dudas de su estado civil. Los valores que se asocian a las mujeres se pueden entender como una moral social, de la que participa toda la sociedad, ya sea en forma de identificación, disyuntiva, apropiación o deseo¹⁷. Como hemos visto en la noticia de “Justo tributo”, el periódico mantiene un ideal de virtud en la mujer madre caritativa. El 17 de octubre de 1895, el periódico publicó, en la primera página, una carta que el Pbro. León Sardi dirige al jurisconsulto Víctor Dubarry, a propósito de su carta publicada en la sección “Literatura” del periódico, el 27 de septiembre del mismo año. En su extensa comunicación, el presbítero evidencia dos cuestiones, la primera que el Sr. Dubarry ha escrito públicamente que no “necesita frecuentar la iglesia porque el culto en su hogar es reverente” y por ello debía retractarse. De lo contrario el Sr. Dubarry sería entendido por todas las personas católicas como hereje. La segunda, es que reconoce que liberales y conservadores “alimentan sus diferencias políticas, porque las juzgan necesarias para la moralización del Partido que ejerce el Poder; pero rechazan la diferencia en materia religiosa, porque con excepción de unos pocos, todos profesan y sostienen la misma fe” (p. 130). Además de reconocer una moral religiosa católica dirigida a la mujer y a la sociedad, el periódico también mantuvo un tono general más versátil en otras materias, como la literatura, el desarrollo de crónicas locales e incluso la disposición a materializar, en imágenes fotográficas, la representación de lo femenino.

El retrato no puede pensarse en el periódico separado de la mujer como forma literaria; todas las referencias literarias, ya sea en poesía, cuento o nota corta anticipan la publicación de las fotografías de 1907 y 1908. Algunos cuentos como *La sonrisa del retrato*, publicado en la sección “Literatura” en 1895, del que posteriormente Isaías Gamboa hace un poema con el mismo título, *El retrato oval* y *Un retrato comprometedor* de 1908, vinculan de manera insistente la imagen femenina con el retrato, como materialidad y con la literatura como figura propiamente literaria. La materialización de la representación femenina puede tener diferentes

17 Una referencia importante sobre el asunto de la moral social, está planteado, para los años 40 del siglo XX, en el artículo de Ana María Rosas “El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política” en *Sociedad y Economía* 15 (2008): 37-58.

significados: uno es la belleza, cualidad de la mujer que entenderemos tal como se nos presenta en los retratos, identifica a la mujer joven, soltera y de familia notable.

La belleza de la mujer que aparece en los retratos indica la presencia de la familia como elemento central que permite la visibilidad de lo femenino en el mundo de las imágenes, y lo ensancha a una serie de virtudes que deben cultivarse en las mujeres jóvenes que serán preparadas para el matrimonio. Un artículo de Eustaquio Palacios, publicado en el periódico en 1907, titulado “Las jóvenes núbiles” o “Las muchachas casaderas”, nos permite reflexionar sobre esta representación. Lo que inicialmente propone el escritor es la imagen del matrimonio para la religión citando al Génesis, indicando que es “un estado de perfección á que aspira la mayor parte de los hombres, por ley de la naturaleza”, condición que, fijada en las costumbres, “es natural que las jóvenes dándose cuenta de su situación y pensando en su porvenir, pongan en juego todas las maniobras de la táctica amorosa para no quedar solteras” (septiembre 6 de 1907, 3207-3209). Este tipo de maniobras lleva a las mujeres al riesgo de una mala elección y si el matrimonio es el deber de aspiración de la mujer, “ella sabe que á la casa de su marido no ha de ir como esclava sino como reina. Esta altísima dignidad en el hogar conyugal la debe la mujer exclusivamente al Cristianismo [...]” no conviene entonces que la elección del matrimonio quede en manos de las jóvenes núbiles sin orientación y consejo de su padre, “sobre todo los que no son pobres” que “pongan algo de su parte á fin de que el matrimonio de sus hijas, ya que ha de bajar del Cielo, no baje de cualquier manera sino en condición aceptable y a la medida de sus deseos” (3207-3209).

La mujer al cuidado de los hombres, en particular del padre, es una representación presente en el siglo XIX en Colombia y en la literatura, especialmente en el caso de la novela romántica y costumbrista *María* de Jorge Isaacs (1867). Como relato, y teniendo en cuenta el análisis de Loaiza (2014), la novela de corte intimista y personal recoge el mundo de la nostalgia como ese paraíso perdido en el que las “virtudes y las buenas costumbres de los tiempos coloniales” quedan desplazadas por “la instauración de la república” (2014, 162). Gilberto Loaiza identifica dos aspectos en la novela de Isaacs, que resultan interesantes para nuestro análisis, en cuanto son subsidiarios de las representaciones que se proyectan en los retratos de *El Correo del Valle*. Uno es la presencia

de un “yo masculino, rico, blanco, culto y católico”, y otro, la figura de la ausencia, de la pérdida emocional que queda sugerida.

En *El Correo del Valle* ese yo masculino se expresa en la voz de Jorge Isaacs, aunque no es la única y está presente de muchas maneras, a través de su retrato, de su biografía, de poemas en su nombre, del nombre de *María* en numerosas producciones poéticas y relatos que los colaboradores del periódico escriben. La voz masculina del periódico también se presenta en la escritura de los colaboradores, que escriben para las mujeres y sugieren la tutela de los padres a las hijas de clase de alta, a la *joven núbil* al cuidado de su padre. En los relatos aparecen tipos de mujeres jóvenes encarnadas en el nombre *María*; una es la “muchacha romántica” que mira por la ventana, cuyas virtudes son “una blancura de azucena”, el enigma de su mirada, indiferente al mundo que la rodea porque su mente está “fija en un ideal remoto”; esta joven habita en el pueblo, lejos de las “dolorosas especulaciones de las ciudades”, tiene la virtud de vestir “de negro por la ausencia de su novio, un guapo mozo del pueblo al que regalaron la noche víspera del viaje una medallita de la Virgen y un rizo de pelo [...]”. Otro tipo de *María* es la mujer, según Alberto Carvajal (“Bajo el sol del Valle”, febrero 27 de 1908, 3624-3625):

[...] esbelta, delgada, de manos aristocráticas y nerviosas, que tiene una mirada espiritualizante y dulce; indulgente para todas las flaquezas de sus semejantes [...] saben de todas las delicadezas y de todas las labores del hogar, se han alargado mil veces para socorrer á los desvalidos.

La figura de la ausencia expresa aquí a la mujer como ausencia del mundo, ausencia de la escritura en el periódico, ausencia en la mirada de sí misma, ausencia que cobra presencia motivada por un ideal, el de la belleza.

Estas imágenes de belleza recreadas a partir de la literatura y del retrato fotográfico, encierran un significado de feminidad, depositado en el objeto representado. Se distingue en él *lo que representa*, es decir, la materialidad del retrato fotográfico —y literario— de la mujer joven y bella de la élite caleña y vallecaucana y *lo que es representado*, el significado que el retrato fotográfico encarna como objeto histórico y social y la belleza de la mujer, una belleza cuyos rasgos típicos recuerdan “la variedad, la pequeñez, la lisura, la variación gradual, la delicadeza,

la pureza, la claridad del color así como, en cierta medida, la gracia y la elegancia” de los que Eco habla cuando cita a Edmund Burke (Eco 2005, 290).

El ejercicio literario de la écfrasis para crear la imagen femenina aparece materializada en el retrato fotográfico. El “*álbum de ‘El Correo del Valle’*” exhibe los retratos de mujeres colombianas, principalmente, durante el periodo de 1907 y el primer semestre de 1908 y en el último semestre de este año publica retratos fotográficos de mujeres extranjeras. Aunque se concentra en las imágenes femeninas, estas alternan eventualmente con el retrato de un hombre notable, ya sea religioso, político o escritor.

Las fotografías aparecen en la portada y en las páginas interiores del periódico, generalmente están acompañadas de un verso o poema corto. Los retratos son en blanco y negro, sin intervenciones de color, tan usual en las fotos de estudio de la época y se recurre a las formas alegóricas a través de los objetos que acompañan la composición. La mayoría de las mujeres son vallecaucanas, caucanas o bogotanas, pertenecientes a familias notables, cuyos nombres acompañan las fotografías. Los retratos nacionales pueden tener dos estilos, uno de ellos mantiene ciertas formas estilísticas del retrato de estudio del siglo XIX, con variaciones en la pose y la composición, y el otro sugiere unas nuevas modalidades en la pose, proyectando un tipo de mujer diferente a la del siglo anterior. Podemos ver algunos ejemplos del primer tipo, que se publican durante el primer semestre de 1907.

El retrato de la señorita Leonor López (figura 2), del 30 de mayo de 1907 muestra una imagen austera en su composición, de una mujer que posa de pie en un plano americano, el cabello recogido por una cinta que se anuda en la parte posterior de su cuello; ella luce un vestido de media manga que deja al descubierto uno de los brazos. La mujer está de pie con el cuerpo ligeramente ladeado, pero no denota rigidez. El telón de fondo representa la naturaleza en la que aparece inmersa la joven con su rostro dirigido hacia el frente y la mirada levemente hacia el lado izquierdo de la cámara, y tanto la expresión de su rostro como su mirada son de apariencia relajada, pero la imagen en general tiene una expresión menos pasiva que las del siglo anterior. El marco de la foto es rectangular y está adornado a ambos lados con diseños heráldicos que se proyectan hacia arriba, terminando en flor de lis. La imagen va acompañada con un verso anónimo titulado *Ofrenda* que, a mi modo de

ver, ofrece las claves de mirada sobre la imagen: “Ornada con las galas de noble gentileza // Te aprestas a la vida. Tus ojos, la alegría // Serán de muchas almas. (Tú ignoras todavía // Que hay almas ¡pobres almas! Enfermas de tristeza)”.

Figura 2. Señorita Leonor López



Fuente: *Correo del Valle*, 30 de mayo de 1907.

El retrato de la señorita Mercedes Navia (figura 3), publicado el 20 de junio de 1907, muestra a una mujer joven de pie, en un plano medio, reclinada sobre una base que soporta un arreglo floral en la que apoya el codo derecho, mientras la mano sostiene el rostro; con la mano izquierda sujeta la base, liberando el dedo índice, y el cuerpo queda ligeramente reposado en dicha base. El vestido le cubre completamente los brazos y el cuello; lleva el cabello recogido y dirige su mirada a la cámara directamente, aunque en una expresión reposada. El óvalo dentro del marco rectangular ya es usual en el siglo XIX; las decoraciones alrededor,

el nombre y la fluidez en la postura insertan diferencias. La mujer tiene un aspecto sutil, provocado por un mayor movimiento en la posición de los brazos y las manos, la coquetería inocente en el gesto del cuerpo, la mirada enigmática hacia la cámara y las orquídeas. Una pose que sugiere una composición intencional —probablemente del fotógrafo— evoca la imagen de la belleza como ausencia. En los cuadros literarios que aparecen en el periódico podríamos usar las palabras de Alberto Carvajal en su composición sobre las muchachas del Valle del Cauca: “¿En qué pensará esa muchacha? —Me he preguntado muchas veces mientras seguía mi camino silencioso pensando en la vida” (pp. 3624).

Figura 3. *Señorita Mercedes Navia*



Fuente: *Correo del Valle*, 20 de junio de 1907.

El 11 de junio de 1908, se publican los resultados del *Concurso de bellezas*, realizado un año y medio después de la publicación de los retratos de *bellezas colombianas*; la verificación del escrutinio de los votos la realizan “los señores doctor Oswaldo Scarpetta, Presidente del Honorable Tribunal del Norte, don Francisco A. Palau, Director del “Correo del Cauca” don Alberto Carvajal, Director de “El Día” y don Blas S. Scarpetta”. Los votos fueron emitidos por caballeros y las señoritas seleccionadas fueron cinco. No cabe duda de que situar la cualidad de la belleza en la mujer constituyó un hecho moral importante para la sociedad caleña. Reconocidas como dotadas de gracia y distinción, fueron publicados los resultados en una página completa del periódico.

Figura 4. Señorita Emma Giraldo



Fuente: *Correo del Valle*, octubre de 1907.

Dos imágenes de las ganadoras pueden indicar, una vez más, el tránsito del siglo XIX al XX de la imagen de la mujer en el retrato. Una de ellas es Emma Giraldo y la otra Leonor Navia. Emma Giraldo (figura 4), hija de Julio Giraldo, cofundador del Banco Giraldo & Cía., en 1911, aparece en la imagen fotográfica con un movimiento de los brazos que expresa cierta sensualidad y gracia. La gracia, que puede entenderse tal como describe Burke, “reside en la postura y en el movimiento, y para ser gracioso en estas cosas se requiere que la dificultad no se vea” (Eco 2005, 293). La fotografía no recurre alegóricamente al fondo de naturaleza, tan vinculado no solo al retrato femenino, sino también a la representación dicotómica naturaleza-cultura, que separa lo femenino de lo masculino. La imagen está representada en un espacio íntimo, donde la presencia de la silla le da un ambiente familiar, tal vez destinado a la alimentación, vestida de blanco y adornada con joyas, como pulseras y un anillo en su mano izquierda, que podría expresar un compromiso matrimonial, completa la imagen más urbana y burguesa de una futura ama de casa, anfitriona en su hogar.

Figura 5. Señorita Leonor Navia



Fuente: *Correo del Valle*, 31 de diciembre de 1908.

Las bellezas colombianas son entonces exhibidas en el álbum, esta vez no el familiar sino el álbum social. El lugar de la intimidad de este queda reservado al afecto por las mujeres que lo componen, procedentes de familias apreciadas. El lugar donde se ponen las fotografías de las familias y los amigos, de las personas cercanas, cobra significado en el espacio público de la prensa que publica imágenes de las jóvenes cercanas al periódico, por la amistad, la familia y el privilegio.

La imagen de Leonor Navia (figura 5), publicada el 31 de diciembre de 1908, cuyo nombre aparece escrito en el centro y en tamaño mayor que el nombre del resto de las cinco ganadoras, se diferencia, no solo por la representación de la mujer, sino por el efecto que causa la técnica fotográfica de oscurecer el fondo. Es una imagen que flota en el espacio, más cercana a la representación de la ausencia, tanto por su mirada como por su no localización en un lugar determinado. Esta ausencia, tal vez dolorosa y, por ello, sublime, se ve neutralizada por la opulencia de las joyas, la belleza y el prestigio que ellas exhiben, es también una novedad que contrasta con la austeridad decimonónica. La abundancia del atavío de la imagen, puede significar un probable lugar del imaginario de progreso de la ciudad de la que esta mujer es hija. El retrato sitúa al observador en una doble mirada: por un lado, rodea de misterio la imagen, al ubicarla en el fondo oscuro de donde parece emerger y, por otro, la provee de opulencia, que puede estar referida no solamente a los bienes materiales, sino también a la exuberancia de la mujer. El contraste entre la idea de lo bello natural de la mujer y “lo bello violentando la naturaleza” con el adorno y la joyería, sugiere una entrada al ideal de belleza “no natural e indefinible”, que en palabras de Eco, “cuando se admira a la mujer [...] se ama en la femineidad la naturaleza alterada: es la mujer vestida de joyas, admirada por Baudelaire, es la mujer flor o la mujer joya” (Eco 2005, 342).

CONSIDERACIONES FINALES

El álbum fotográfico adquiere un significado social en la forma de representar, a través del periódico, diferente del álbum familiar, que pasa del público identificable en el espacio íntimo al espacio público de la prensa, proyectándose ante un público anónimo. Este tipo de fuente resulta significativa para pensar estudios sobre el significado de los álbumes fotográficos que circulan en las revistas y periódicos en los que

se recurre al uso de la imagen para organizar un conjunto de retratos de hombres y mujeres, por lo general de notabilidad social, sobre los que se quiere mostrar algo. Con *El Correo del Valle*, el ámbito local desplazó el retrato fotográfico femenino de los *libros adornados* (álbumes) de la vida cotidiana a la composición fotográfica de la prensa, reservada en primera instancia, al retrato de los hombres, especialmente aquellos de notabilidad social. Puede indicarse de manera preliminar, que este uso fotográfico incorpora la representación de lo femenino, enmarcado en la construcción de un espacio regional y como una forma constitutiva de identidad local, en el marco de configuración de las élites locales caleñas y vallecaucanas que apuntaban a su autonomía política y administrativa y a la consolidación de una imagen de progreso.

El sentido social de lo femenino también ofrece una nueva forma en los *modos de ver* de la sociedad que se quiere inaugurar. Si el bello sexo constituyó la definición moral de la esposa-madre, en el retrato decimonónico, la belleza de las jóvenes núbiles introduce una nueva representación en la élite local. La mujer joven se generaliza como imagen en una multiplicidad de bellezas que se constatan literaria- y visualmente, y bajo la selección pública masculina de las mujeres que socialmente son reconocidas por la ciudad. El retrato que compone la galería presentada y sus significaciones constituyeron un lugar de escenificación de la mujer, a comienzos del siglo xx en el Valle del Cauca, pero estaba inscrito en un conjunto de valores más generales en el país. La belleza como esa cualidad peligrosa y necesaria de ser controlada, en estas imágenes define los rasgos que constituyen la belleza de una mujer colombiana, blanca, de clase alta. Por otro lado, se ofrece una tensión visual entre las características que mantienen a la mujer en la austeridad, la espiritualidad, la ausencia de lo terrenal, provista de su belleza interior, vocacionalmente dada al servicio y, la nueva figura emergente de la mujer joven, como una figura pública femenina, burguesa, cuya belleza, protegida por el mundo masculino, garantiza su lugar socialmente reconocido y el lujo proporciona marcas de prestigio familiar y económico. Este último aspecto delimita una frontera que diferencia el mundo femenino que hace a la mujer de la élite, visible en un mundo social, abierto al público y con condiciones claramente establecidas de inclusión.

Finalmente, la representación de la belleza de la mujer, cuya figura obsesiona a los hombres de la élite de la sociedad caleña, puede ser

extendida al conjunto de necesidades sociales del país y, si se quiere, a un proceso mayor que vincula a la literatura y la sociedad con la estética de lo bello en la sociedad burguesa. La imagen irrumpe en la opinión pública a través de la prensa, generalizándose hacia finales de la primera década de siglo xx en el caso colombiano y se va haciendo más familiar con la publicidad; igualmente, la prensa publica la imagen de las mujeres de los concursos florales del Centenario. En Cali, el concurso de las *Bellezas* deja una imagen de cinco mujeres ganadoras, de las cuales, la que ocupa el lugar central —tal vez la considerada más bella— ofrece un contraste mayor con la imagen espiritualizante decimonónica: la “mujer flor” o la “mujer joya” que, al parecer, genera mayor fascinación en el concurso caleño. Por el ambiente literario del periódico, esta forma del gusto que remite al estilo floral no deja de sugerir —entre otras cosas— la idea de la obsesión por la flor del decadentismo literario y que, como lo expresa Eco (2005, 342)

[...] muy pronto observamos que lo que atrae de la flor es la pseudoartificialidad de una orfebrería natural, la capacidad de estilizarse, de convertirse en adorno, gema, arabesco, el sentido de fragilidad y corrupción que invade el mundo vegetal, el rápido paso que en él se produce entre la vida y la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chartier, Roger. 1995. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Eco, Umberto. 2005. *Historia de la Belleza*. Barcelona: Lumen.
- García Rico, Francisco. 1866. “Revista de un álbum”. En *Museo de cuadros y costumbres IV*, editado por varios autores. Bogotá: F. Mantilla. También disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/literatura/cosiv/cosiv8a.htm>
- González Aranda, Beatriz. 2013. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Goyeneche, Edward. 2009. *Fotografía y Sociedad*. Medellín: La Carreta.
- Hincapié, Luz M. 2013. “Amor, matrimonio y educación: lecturas para mujeres colombianas del siglo XIX”. *Credencial Historia* 277. Consultado el 10 de abril de 2016. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero-2013/amor-matrimonio-y-educacion>

- Hurtado, Aura. 2012. "La prensa de Cali y el progreso de la nación en los primeros años del siglo xx". En *Historia de Cali, siglo xx*, dir. Gilberto Loaiza. Cali: Universidad del Valle.
- Isaacs, Jorge. 1867. *María*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Loaiza Cano, Gilberto. 2014. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Universidad del Valle.
- Londoño Vega, Patricia. 1990. "Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23: 3-23.
- Londoño Vega, Patricia. 1995. "Las colombianas durante el siglo XIX". *Credencial Historia* 68. Consultado el 20 de octubre del 2015. <http://www.banrepcultural.org/node/73270>
- Michaud, Stéphane. 1993. "Idolatrías: representaciones artísticas y literarias". En *Historia de las mujeres*, dirs. George Duby y Michelle Perrot. Madrid: Taurus.
- Pérez, Amada y Alexandra Martínez. 2015. Banco de Imágenes. Proyecto: *Imágenes e impresos. Los usos y la circulación de las imágenes en la construcción de ciudadanía y de la diferencia. Colombia. 1900-1930*.
- Rosas, Ana María. 2008. "El arte moderno en Colombia en sus relaciones con la moral y la política". *Sociedad y Economía* 15: 37-58.
- Serrano, Eduardo. 1983. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Scarpetta, Blas, dir. *Correo del Valle. Periódico ilustrado, literario, industrial y noticioso (1894-1919)*
- Sougez, Marie-Loup, María de los Santos García Felguera y Helena Pérez Gallardo. 2007. *Historia General de la fotografía*. (Madrid: Cátedra, 2007).
- Valencia Daza, Galia Irina. 2010. "El Valle del Cauca para los vallecaucanos. Proceso de Constitución del Departamento del Valle", *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 2 (3).
- Vásquez, Edgar. 1990. "Historia del desarrollo económico y urbano de Cali". *Boletín socioeconómico* 1-28.