

“De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social
en Bogotá (1886-1899)”

Monografía de grado para optar por el título de
Historiadora
Programa de Historia Escuela de Ciencias Humanas
Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

presentada por:
María Angélica Salazar Rodríguez

Dirigida por:
Beatriz Rodríguez Balanta
Lorenzo Acosta Valencia

Semestre II, 2012

Tabla de contenido

Agradecimientos.....	v
Resumen:.....	1
Introducción	2
Señoritas y damas burguesas: la metáfora del doble corsé.....	15
El performance del bello sexo: ángeles, flores, divinidad y languidez.....	16
La ciudad burguesa y su sello de <i>distinción social</i>	20
Nuevo modelo de feminidad de 1886-1899: el <i>performance burgués</i>	23
El <i>performance bohemio</i> : estudio de caso de la heterogeneidad femenina burguesa.	29
Conclusiones: el performance del género más allá de las fronteras patriarcales, religiosas y románticas.....	32
El vestido: marca física de la construcción del género y capital simbólico de distinción social.....	34
El vestido: objeto de <i>distinción social</i> y <i>marca de género</i>	34
Estudio visual de los figurines de moda	41
Conclusiones: el vestido herramienta de producción del <i>performance burgués</i> y de <i>distinción social</i>	61
El performance burgués en los espacios públicos de la Atenas de Suramérica.....	64
Espacios burgueses del performance femenino de la élite.....	65
El Bolívar Skating-Rink	68
Parques y paseos republicanos	71
El Polo Club	75
Bailes en el espacio doméstico	79
Óperas y funciones artísticas en el Teatro Colón y Municipal.....	84
Conclusiones: Exhibición, lujo y el <i>performance burgués</i> en la Bogotá decimonónica.....	91
Conclusiones: la importancia de Judith Butler y Pierre Bourdieu para las investigaciones históricas.....	94
Bibliografía	99
Anexos	105

Tabla de imágenes

1. Corsé Leoty de seda.....	19
2. Figura reloj de arena femenina.....	19
3. Estragos del corsé en el cuerpo femenino.....	19
4. Vestido y salida de baile.....	36
5. Traje de paseo y de visita.....	43
6. Traje de carreras (1888).....	43
7. Abrigo de entretiem po y traje de recibir.....	43
8. Traje de calle (1887).....	46
9. Vestidos de baile (1890).....	46
10. Corpiño escotado.....	48
11. Traje para señorita jóvenes y para niñas de 7 a 9 años.....	49
12. Toque Bartet.....	51
13. Sombrero mariposa.....	51
14. Traje de carreras (1899).....	53
15. Falda de crinolina.....	54
16. Traje de calle (1890).....	56
17. Taje de paseo (1890).....	56
18. Vestidos de baile (1886).....	57
19. Collet para carreras.....	57
20. Traje de visita (1898).....	57
21. Traje de recepción.....	57
22. Peinado de baile y teatro (1890).....	59
23. Peinado de baile y teatro (1899).....	59
24. Traje de paseo y patinaje.....	69
25. Traje de paseo (espalda).....	73
26. Traje de paseo (1895).....	73
27. Vestido de paseo.....	73
28. Análisis visual trajes para montar a caballo.....	76
29. Traje de amazonas con aletas largas.....	77
30. Trajes de amazona (1899).....	77
31. Decoración de dormitorio o saloncito.....	84
32. Tocador adornado.....	84
33. Traje y salida de teatro forrado de pieles y de soirée y salida de baile.....	86
34. Vestido de teatro (1898).....	89
35. Análisis visual trajes de baile.....	89
36. Élite burguesa de Bogotá.....	91

Tabla de gráficos

1. Total de telas importadas en el mes de enero de 1888 que entraron en el Puerto de Cartagena.....	36
2. Total de telas importadas en el mes de enero de 1891 que entraron en el Puerto de Cartagena.....	37
3. Total de telas importadas en el mes de noviembre de 18894 que entraron en el Puerto de Cartagena.....	37

Tabla de anexos

4. Grado de primacía correspondiente a capitales de los principales países latinoamericanas determinado por el ratio de población en la ciudad más grande con la segunda ciudad en importancia del país.....	105
5. Mujeres de la élite santafereña.....	105
6. Unión familia Holguín Mallarino - Caro Tovar.....	106
7. Cambios y permanencias de la Bogotá decimonónica.....	106
8. Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en enero de 1888.....	107
9. Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en junio de 1888.....	107
10. Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en enero de 1891.....	107
11. Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en octubre de 1891.....	108
12. Nuevos edificios de Bogotá a finales de siglo.....	108
13. Rastreo de eventos de la élite burguesa.....	108-109
14. Funciones entre 1892-1900 en el Teatro Colón.....	109-110
15. Cuentas del Teatro Municipal referentes á los gastos de su construcción como de su producción.....	111

Agradecimientos

Esta investigativa está dedicada a todas las personas que contribuyeron a su construcción. Principalmente a los profesores del Departamento de Historia de la Universidad del Rosario que con sus sugerencias y dudas ayudaron a refinar la construcción de esta pesquisa; en especial Adriana Álzate, Catalina Muñoz, Jorge Gamboa y Claudia Cortés. Mi agradecimiento especial a la profesora Beatriz Rodríguez quien me acompañó en los momentos claves de la escritura de este documento y que gracias a sus audaces comentarios es que esta tesis pudo terminarse; al profesor Elías Gómez que estuvo a mi lado desde que empecé este proyecto, y que a pesar de la distancia compartió conmigo la alegría de encontrar nuevas fuentes y que con sus recomendaciones de fuentes secundarias me permitió elaborar un mapa mental complejo de los procesos políticos, sociales y culturales del siglo XIX. Quiero reconocer y agradecer el constante apoyo de mis compañeros que muchas veces me impulsaron a no caer en esta difícil tarea y seguir adelante, la cuidadosa lectura de los capítulos y sus recomendaciones me permitieron visualizar puntos que antes no había concebido. Gracias Yesidt Ramírez, Juan Ariza, Juliana Gómez, Daniel Preciado, Julián Ángel, Diana Triana y todos los demás.

Mi reconocimiento al apoyo económico que me brindó el Instituto Colombiano de Antropología e Historia, el cual a través de la Beca al Fomento a la Investigación en Historia Republicana, me dio la posibilidad de tener un acceso privilegiado a fuentes, bibliografía y otros recursos que fueron fundamentales para este estudio. Especialmente a Lorenzo Acosta, quien actuó como evaluador y lector de esta institución y que al final del proyecto me acompañó en la construcción de esta monografía. Él me sugirió preguntas pertinentes que generaron nuevas inquietudes sobre el proceso analizado y sobre el marco teórico implementado. Mi gratitud especial a la generosidad de varias personas que me guiaron en la consulta de las fuentes primarias. Sin la ayuda de los funcionarios del Archivo General de la Nación y de la Biblioteca Nacional hubiera sido un trabajo aún más arduo de lo que fue.

De manera muy personal y especial quiero agradecer a mis padres, mis hermanos y mi abuela por apoyarme económica y mentalmente durante mi formación académica; ellos se alegraron con mis triunfos y nunca me abandonaron cuando caía. Quiero dedicarle este trabajo investigativo a la persona que estuvo a mi lado durante toda mi carrera, que me ayudó a estudiar para cada examen, me apoyó incondicionalmente en cada decisión que tomaba, me impulsó a presentarme a la convocatoria del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, me acompañó los fines de semana a los archivos, transcribió varias fuentes y me brindó su apoyo absoluto durante los cinco años que me tomó llegar a este punto. Esta tesis es para ti.

De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886-1899)

Resumen:

De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886-1899) El objetivo central de este trabajo es estudiar el performance de feminidad burgués que las santafereñas de élite pusieron en escena en determinados espacios de entretenimiento, y que puede llegar a ser rastreados en su indumentaria entre 1886 y 1899. Figurines de moda, fotografías de eventos sociales, la prensa capitalina, directorios de Bogotá y otros documentos son usados para argumentar que: la aparición de ciertos espacios y eventos *burgueses*, permitieron a los sectores femeninos de la élite cachaca constituir su género a través de la indumentaria y diversos actos de performance.

Esta investigación es una historia cultural y de género de las prácticas femeninas que, por un lado, ayudaron a visualizar que entre 1886 y 1899 las damas y señoritas bogotanas habitaron espacios públicos de la *ciudad burguesa*, como el Teatro Colón, el Teatro Municipal, el Bolívar Skating-Rink, los parques republicanos y el Polo Club, para reproducir la *distinción social*, a partir de la imposición de *gustos bedonistas y aristocráticos*, y poner en escena la construcción discursiva del *performance burgués*. Por otro lado, el estudio del modelo del bello sexo, estereotipo fundamental para comprender qué tipo de feminidad llevaban las mujeres decimonónicas de la élite, resultó ser inoperante para poder comprender las diferentes prácticas culturales de las féminas, por lo que se propone, en el primer capítulo, que en los últimos años del siglo XIX existieron *múltiples feminidades* elaboradas y puestas en escena en escenarios privas y públicas.

La monografía realiza un estudio visual de figurines de moda y fotografías que permitieron concebir al vestido como bien un simbólico que produce *distinción social*, y como una *marca de género* que educa físicamente a las mujeres, promueve en ellas valores como el decoro o el porte, y sensualiza su cuerpo. *De encajes, sedas y moños: una historia del performance burgués y de la distinción social en Bogotá (1886-1899)* recalca la importancia que tiene estudiar a la Regeneración como el momento histórico en el cual Bogotá se insertó en un proceso de modernización urbana, que permitió la creación de espacios de entretenimiento burgués; éstos se consolidaron como lugares para disponer de la *distinción social* y convertir a las mujeres de élite en sujetos viables al ejecutar el *performance burgués*.

Introducción

El 23 de enero de 1867 Margarita Caro, hija del fundador del Partido Conservador, José Eusebio Caro y de Blasina Tovar, fue invitada por una de sus más íntimas amigas, Paca Herrera, a la ópera. Margarita describió, en su diario íntimo, los momentos antes de partir al evento: [...] la tarde puede decirse que fue borrascosa con el peinado, y el vestido, etc., que todo había que hacerlo dos veces. Para colmo de males, mientras me estaban vistiendo por la noche entró Calos Holguín: no había nadie quien lo recibiera por estar todas ayudándome. Por fin salí, pero tuve que volverme a entrar a acabarme de arreglar” (Holguín y Caro, 1963: 196).

La turbulenta tarde de Margarita permite vislumbrar que no basta poseer un cuerpo con rasgos biológico, tales como senos, caderas o cintura para reconocer en él a una fémina; es necesario, por no decir que obligatorio, disfrazar el cuerpo y poner en escena las *marcas del género* para que aquel que observe, pueda reconocer en ese individuo, a una *mujer*. Según Judith Butler: “[...] ser hembra es un hecho sin significado alguno, pero ser mujer es haberse vuelto en mujer, o sea a obligar al cuerpo a conformarse con la idea histórica de “mujer”, a inducir al cuerpo a volverse un signo cultural [...]” (Butler, 1990:300). Margarita convirtió su cuerpo en un *signo cultural* en la medida que decidió arreglarlo y decorarlo pomposamente para poder asistir a una función de ópera, pero si ella hubiera sido invitada a un baile o al club, es muy seguro que atravesaría por este mismo borrascoso ejercicio para poder convertirse de hembra a mujer.

Por esta razón, uno de los lugares en que se pone en escena la teatralidad del cuerpo eran los eventos de élite organizados en la ciudad de Bogotá, tales como óperas, bailes, funciones de teatro, tertulias, entre otros. En estos eventos las mujeres se apropiaron de una *marca de género* muy específica que les permitió construir su clase y su género: la *indumentaria*. Asistir a estos espacios significaba que las mujeres, así como los hombres, debían decorar sus cuerpos con prendas lujosas. Para lograrlo, la élite bogotana compraba o mandaba arreglar sus trajes en las tiendas de la Calle Real, que tenían en sus vitrinas los mejores vestuarios traídos principalmente desde París, Hamburgo, Liverpool, Londres o New York¹; otra opción, era escoger algunas de las descripciones de los figurines de moda para que la modista construyera la prenda escogida. Pero, como se observó con el caso de

¹ AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. Tomo 18, 21, 23. AGN. Fondo República. Aduanas Santa Marta. Tomo 12.

² La mayoría de los estudios mencionados anteriormente fueron publicados en los años 90's y trabajan desde una narrativa descriptiva, es decir que a pesar que propongan una hipótesis, los argumentos no sustentan la

Margarita Caro, no era sencillo arreglarse para ir a estos lugares, ya que no bastaba con lucir un vestido de encajes o estar bien peinada, también era necesario valerse de una artillería de objetos para convertir a una hembra en señorita. Una ventaja con la que contaba la *haute capitalina* era que tenía un notorio abanico de profesionales que lograban convertir a las mujeres en bellas y agraciadas damas. Para 1888 había 33 joyeros, 35 modistas, 26 peluqueros, 31 sombrereros, 178 zapateros y la modesta cifra de 438 costureras (Pombo y Obregón, 1888).

El objetivo central de este trabajo es estudiar el *performance de feminidad burgués* que las santafereñas de élite pusieron en escena en determinados *espacios de entretenimiento*, y que puede llegar a ser rastreados en su indumentaria entre 1886 y 1899. Las/os historiadoras/es colombianas/os que han estudiado a las mujeres de la élite santafereña en el siglo XIX, han sostenido que la ideología del *bello sexo*, caracterizado por la pasividad, domesticidad y languidez de la mujer, fue el modelo hegemónico de la época decimonónica (Barreto Gama, 1995; Bermúdez, 1993; Hincapié, 2007; Londoño, 1995; Sánchez Moncada, 1999)². Además de trabajar con una narrativa que se centra en la historia-relato, la mayoría de estas investigaciones no realizan un debate sobre las periodizaciones pertinentes que se deben usar para abordar las feminidades en el siglo XIX; solamente el texto de Suzy Bermúdez (1993) propone una periodización, que responde a un viraje político en las elecciones presidenciales, para analizar el bello sexo durante el radicalismo de los años 50's. En contraposición a la historiografía nacional, los trabajos investigativos de México (Carnes, 1992; Galí, 20002; Overmyer-Velázquez, 2007; Ramos Escandón, 1992), Chile (Vicuña, 2001; Veneros, 1997), y otras partes del mundo (Russell, 1994), argumentan que a finales del siglo XIX los cambios sociales, políticos y económicos, transformaron los ideales de feminidad.

En efecto, la preocupación por indagar los cambios en los ideales femeninos en los últimos años del siglo XIX, no es una novedad dentro de la historiografía nacional

² La mayoría de los estudios mencionados anteriormente fueron publicados en los años 90's y trabajan desde una narrativa descriptiva, es decir que a pesar que propongan una hipótesis, los argumentos no sustentan la tesis, además se centran en realizar un recuento histórico y no un análisis pertinente de las fuentes históricas usadas. Sin embargo, marcan un hito en la manera en que se escribió la historiografía en Colombia, ya que muestran el inicio de los estudios de mujeres desde una perspectiva histórica. Esta forma de análisis puede llegar a ser explicado, entre otros eventos, debido al acercamiento de investigadores/as con temas y teorías que se desarrollaron, en un primer momento, en universidades internacionales como Johns Hopkins University o la Universidad de Wisconsin–Madison, entre otras; y en un segundo momento, debido a la institucionalización de cátedras y líneas de investigación en universidades colombianas, siendo la Universidad Nacional de Colombia la pionera en este tema.

(Bermúdez, 1993; Mora Ramos, 2011; Reyes, 1995; Triana, 2012)³. No obstante, las investigaciones sobre las mujeres de la élite bogotana no han tenido en cuenta la importancia que tuvieron los cambios en el paisaje urbano, ni los marcos teóricos del género y de la sociología, para comprender que las damas y señoritas de la *crème de la crème* bogotana construyeron múltiples performances de feminidad que les permitieron en algunos espacios, como el teatro, las tertulias o los salones, representar la norma de una manera diferente, y poner en escena valores que no apelaba dicha normativa.

El período que se trabajará en esta investigación se inscribe entre 1886 y 1899, época de desarrollo de la *ciudad burguesa*. En el texto “En busca de la intimidad (Bogotá 1880-1910)”, Germán Mejía propone que ésta se caracterizó por: “[...] la configuración de un nuevo centro, aún aledaño a la plaza central pero que se extendía varias manzanas a su alrededor y que compartía con los emblemáticos edificios del poder un núcleo financiero y de comercio, además de alardear de la presencia de cafés, hoteles, restaurantes y otros locales de claro gusto burgués” (Mejía, 2011:21). El Teatro Colón, el Teatro Municipal, el Bolívar Skating-Rink, el Polo Club, entre otros, son ejemplos de los nuevos espacios que emergen en la ciudad en esta época y que se consolidaron como escenarios donde se ostentaba el *capital simbólico*⁴ de la élite.

Esta periodización tuvo en cuenta, además, como punto de partida, el establecimiento de los diversos discursos y estrategias políticas que permitieron desarrollar con mayor ímpetu el proyecto político de la *Regeneración*; y cierra en 1899 cuando se desencadenó la Guerra de los Mil Días (1889-1903)⁵, que promueve el cierre temporal de ciertos espacios de entretenimiento. Leopoldo Múnera propone que la Regeneración ha sido leída por ciertos historiadores, como Miguel Ángel Urrego, Mario Aguilar o Ricardo Arias, como el proceso histórico que: “[...] se formó alrededor de la supremacía de la sociedad religiosa sobre la civil, que habría implicado el retorno de la Iglesia a las concepciones medievales sobre la sociedad, el poder y la política, [...] la supremacía de la moral católica sobre las leyes positivistas [...], y la mediación de la moral católica y de los

³ De las anteriores investigaciones, el texto de Triana, *Entre artesanos e hijas del pueblo: costureras y modistas bogotanas 1870-1910*, es el más complejo analítico. La autora propone que a partir de las reformas educativas llevadas a cabo durante la Regeneración, se observó un empoderamiento de las hijas de los artesanos en Bogotá. Esta transformación conllevó a que este sector social compitiera económicamente con los hombres, y que se diera un paulatino desplazamiento del hogar al espacio público.

⁴ Definido por Pierre Bourdieu como aquellas cualidades naturales de la élite como son el “buen gusto”, el prestigio, reputación, etc. Bourdieu “Espacio social y génesis de las “clases””. (Bourdieu, 1990: 281-309).

⁵ Para conocer las generalidades del proyecto político de la Regeneración, el lector puede consultar: (Ortiz Mesa, 2010. Múnera y Cruz 2011. Martínez, 2001)

curas en lo público y privado” (Múnera, 2011: 20). Esta perspectiva ha impuesto un modelo ultra-católico a este período y ha negado que exista algún tipo de modernización política o social.

Sin embargo, recientes investigaciones realizadas desde las tendencias de la historia cultural, la historia social, la historia urbana o la historia política, como la de Ana María Otero (2009; 2010), Leopoldo Múnera (2011), Diana Triana (2012), Frederick Martínez (2012) o Germán Mejía (2000; 2011), han comprobado que es precisamente durante la Regeneración que el proceso de modernidad empezó a tomar una forma específica de implementación de sus ideales en sus habitantes⁶. Además, indican que si se indagan las prácticas culturales y sociales de la élite, o de los sectores populares, se podrá encontrar que durante la Regeneración, Colombia no era una sociedad intransigente o ultra-católica como algunos historiadores lo proponen.

Esta monografía se inspira en los argumentos trabajados por Otero, Múnera, Triana, Martínez y Mejía, y propone: Primero, Bogotá se insertó en un proceso de *modernización urbana*, del cual las élites capitalinas jugaron un papel relevante. Segundo, este sector social se opuso a la moral del ahorro católico y creó mecanismos para construir y desplegar su *distinción social*, tales como el vestido o el consumo de bienes culturales. Tercero, el modelo patriarcal, romántico y religioso del bello sexo no fue el único ideal de feminidad seguido por las damas entre 1886 y 1899, sino que crearon múltiples feminidades que no iban de acuerdo a la norma. La imagen de la mujer encerrada en su hogar no corresponde a las diferentes prácticas sociales encontradas en las fuentes: la prensa, las fotografías, los diarios íntimos y los figurines de moda muestran a una mujer burguesa que sale de su casa a divertirse. Así, el conjunto de objetos, espacios y prácticas de estudio, permitieron visualizar a este período de una manera más dinámica.

Más importante aún, estudiar las prácticas de las mujeres de élite dio la oportunidad de identificar resistencias donde usualmente no son buscadas -el vestido, por ejemplo- y sacarlas del ostracismo en la que se han mantenido, pues como veremos,

⁶ Frente al tema de la modernización política, Frédéric Martínez propone que: “La Regeneración, que se presenta como un ejemplo de <<modernización conservadora>> acude al recurso de los modelos importados para acelerar el proceso de reestructuración de una sociedad aparentemente en vía de disgregación. La urgencia es doble: *contener* la sociedad para evitar a corto plazo la explosión del conflicto social; y, a largo plazo, transformar esta sociedad inculcando a las generaciones futuras el respeto a la autoridad. La Iglesia, deberá, a través de la educación, crear una generación, formada en la aceptación del principio de autoridad; mientras tanto, las nuevas políticas de orden público permitirán evitar a corto plazo la explosión social. En ambos casos, los modelos se van a buscar en Europa [...] Todos los instrumentos del nuevo orden se derivan de modelos europeos: congregaciones religiosas, educación, medidas de restricción de las libertades públicas, el ejército, policía, derecho civil y contabilidad pública”. (Martínez, 2001: 470-472).

organizar eventos sociales que albergaban a liberales y conservadores, requería de un conocimiento más o menos detallado del mundo de la política bogotana de fin de siglo. La historiografía asegura que desde la época colonial las mujeres salían de sus casas a entretenerse en espacios públicos como el teatro; o como se pudo ver con el relato que abrió este texto, en 1867 Margarita Holguín también salió de su casa para divertirse en una ópera. Sin embargo, entre 1886-1899, en primer lugar, aparecen en el panorama urbano una serie de escenarios que antes no existían en Bogotá como por ejemplo el Polo Club, el Bolívar Skating-Rink, etc.; en segundo lugar, antes de 1886 el tipo de feminidad que se representó en los espacios públicos de ocio, no respondían a construcciones discursivas burguesas; y finalmente, la concepción de *ciudad burguesa* difícilmente puede ser insertada a un contexto anterior al tratado aquí.

La elección de Bogotá como lugar de estudio responde a que durante los últimos años del siglo XIX, la ciudad se configuró como el centro de recepción y distribución interina de muchas de las mercancías de lujo que llegaron desde el exterior (Otero Cleves, 2009, 2010); fue el mayor centro de congregación humana de Colombia y mantuvo la primacía urbana en el país, a pesar de que no alcanzó las cifras extraordinarias de otras grandes ciudades latinoamericanas como Río de Janeiro, Ciudad de México o Buenos Aires (Scobie, 1995). Por otro lado, se convirtió en el centro de la construcción del Estado-nación de Colombia, configurándose como el lugar desde donde se generaban los principios reguladores de la Regeneración (Mejía, 2000: 14-15). Por último, y con mayor importancia, Bogotá fue la ciudad en el siglo XIX que logró ubicar a la mayoría de los individuos que pertenecían a la élite sin importar su lugar de origen, por esta razón, historiadores del periodo decimonónico latinoamericano han propuesto que las capitales, emergen como uno de los espacios más importantes para poder indagar las prácticas de *distinción social* ejecutadas por las élites (Losada, 2008).

La teoría de la *distinción social* de Pierre Bourdieu, trabajada asiduamente en su texto *La distinción. Criterio y base social del gusto*, me permitirá analizar varios elementos. Primero, visualizar la *ciudad burguesa* como un espacio propicio para que se genere la *distinción social*. Segundo, observar el activo papel que tuvo la *moral hedonista* en el desarrollo de nuevos espacios que construyen la *distinción social*. Y tercero, dilucidar cuáles fueron los *capitales simbólicos* que la élite usó para distinguirse de las otras clases. El espacio social en que se ubican los bogotanos de la *haute* se encuentra regido por unas normas específicas de comportamiento que legitiman *un estilo de vida*, que se encuentra reglamentado por prácticas

que a primera vista se piensan como naturales pero que son construcciones sociales, tales como el *buen gusto* el *refinamiento* o lo *apropiado*. De esta manera, éstos transforman ciertos bienes económicos y culturales, como la educación, el hogar, las joyas que decoran el cuerpo, los libros que leen, el lenguaje del que se valen, la comida que ingieren o las prendas que utilizan, en objetos que configuran las conductas de su particular estilo de vida, es decir son *capitales simbólicos*.

Por otro lado, y siguiendo las propuestas teóricas de Judith Butler, me interesa indagar los procesos sociales a partir de los cuales se fraguan los diferentes *performance de género* de las damas y señoritas capitalinas. La categoría *performance*, formulada por Butler en sus principales libros *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*, servirá para comprender que el vestido se constituye como una *marca de género*⁷ que implementan la construcción del género. Para Butler, la marca de género es el resultado de un proceso que “induce al cuerpo” por medio de la “repetición continua de actos estilizados en el tiempo” a transformarse en femenino o masculino. En esta investigación argumento que la vestimenta junto a otros elementos, como el peinado, las palabras o los gestos, son aquellos actos estilizados que hicieron posible la transformación de hembra en mujer durante las últimas décadas del siglo XIX en Bogotá; así la *decoración del cuerpo* se convierte en una de las estrategias principales para llevar a cabo un determinado *performance de género*. A su vez, estas mismas estrategias tramitan la posición social que permiten afirmar a las féminas como *mujeres burguesas*.

Existe un cruce interesante de los marcos referenciales de éstos teóricos. Como veremos más adelante, el *performances burgués* se basó en la correcta disposición de artículos de lujo por parte de la señorita, tales como encajes, perlas, polvos de arroz, etc. Es decir, que éste no podía ser ejecutado sin el uso y dominio de objetos que, en el campo social, conferían *distinción social* sobre aquellas que los poseía. Es precisamente esta coyuntura el tema global de este trabajo de investigación. Entonces propongo a manera de hipótesis que la aparición de ciertos espacios y eventos *burgueses*, permitió a los sectores femeninos de la élite cachaca constituir su género a través de diversos actos de *performance* leídos en la indumentaria.

Esta investigación no es una historia cronológica de los estilos de la moda decimonónicos. Para lograr una concepción más dinámica y analítica de la indumentaria,

⁷ A partir de los planteamientos de Judith Butler se puede llegar a definir las marcas de género como aquel conjunto de elementos culturales que ayudan a transformar el cuerpo biológico en un cuerpo con *género*. De esta manera, permiten que se genere el proceso de “identidad” de las persona. (Butler, 1990: 58).

fue fundamental la concepción teórica que Gilles Lipovestky realiza en *El Imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas* (1990). Lipovestky argumenta que: “[...] la moda no puede ser identificada con la simple manifestación de las pasiones vanidosas o distintivas, sino que se convierte en una institución excepcional, altamente problemática, una realidad sociohistórica característica de Occidente y de la propia modernidad. (Lipovestky, 1990: 10-11). Entonces, la indumentaria es, por un lado, el archivo histórico que permitió leer y comprender las dinámicas de la *distinción social* y de la configuración del *género* de las mujeres de la élite santafereña en el período de estudio; y por otro lado, como una experiencia colectiva (Root, 2005: 1) que invita a los cuerpos a apropiarse de *una* feminidad específica a través del uso ciertos accesorios, tales como moños, cintas, joyas, encajes, etc.

Durante 1886 y 1899 no sólo emergió la *ciudad burguesa*, sino que también se dio la aparición de la *élite burguesa*. Antes de definirla resulta relevante mencionar que las dinámicas y particularidades bogotanas complejizaron la estructuración interna de esta categoría, por lo que, el acercamiento a las élites capitalinas debe hacerse de una manera más compleja. En la época de estudio Bogotá tuvo el privilegio de ver crecer y educar familias tan distinguidas como los Caro, los Santamaría, los Holguín, los Cuervo, los Marroquín, los Arboleda, los Vergara, los Silva, entre otros tantos clanes de la *haute nacional*. Son las mujeres de familias ubicadas en la cúspide de la estratificación social, como las anteriormente, el objeto de estudio de este trabajo.

En esta investigación defino a la *élite burguesa*, a partir de aportes teóricos de Butler y Bourdieu, como un conjunto de individuos que tienen como principal propiedad realizar un constante ejercicio *performativo* del *capital simbólico* que detentan. Los agentes que pertenecen a éste grupo pueden cumplir todas o algunas de las siguientes características: estar en contacto y conocer las modas europeas, especialmente las francesas; tener buen gusto y refinamiento; saber leer y cultivar la escritura de periódicos, poemas, memorias u otro tipo de escritos; viajar a Europa o enviar a sus hijos al Viejo Continente; vivir en una ciudad o cerca a ella; tener *capital económico social y simbólico*⁸; asistir a reuniones en ciertos *espacios de entretenimiento*; crear alianzas matrimoniales con sus pares; gusto por los artículos lujosos y las tecnologías y conocer otro(s) idioma(s) a parte del español, como el francés, el inglés o el latín.

⁸ El primero de estos capitales es concebido por Bourdieu como los medios económicos que posea un agente social; el segundo, hace referencia principalmente a los títulos educativos que le otorguen a lo largo de su vida. (Bourdieu, 1979, 1990)

En su libro *El poder de la gramática*, Malcolm Deas rastrea una particularidad de las élites intelectuales al afirmar que: “Aunque ellos iban a ejercer el poder [Caro, Cuervo, Marroquín y Vergara y Vergara] y a establecer una hegemonía a partir de 1885, no se trataba de hombres ricos. Algunos de ellos habían conocido la pobreza en carne y hueso” (Deas, 2006: 34). Entonces, la concepción de la *élite* burguesa no responde al *capital económico* que los individuos posean, sino que, como asegura Bourdieu, la posición de un agente en un determinado espacio social depende del capital que posea⁹. Este sociólogo argumenta que la clase social se define: “[...] por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes, que confiere su propio valor a cada una de ellas y a los efectos que ejerce sobre las prácticas” (Bourdieu, 1979:104-106). Así, existieron individuos de la *élite burguesa* que no contaban con *capital económico* para estar ubicados en la cúspide social, pero sí poseían el suficiente *capital simbólico* o *capital cultural* que les ayudó a ser asociados con la élite¹⁰. El caso de la familia Caro, linaje importante para toda la investigación, resulta ser reveladora en este aspecto, ya que se consolidó durante la mayor parte del siglo XIX como una de las familias extensas más importantes de la nación. No obstante, durante los años 50’s sufrió una grave crisis económica, producto de la toma del poder por parte de los liberales, pero en los últimos años del siglo la suerte económica de la familia cambiaría de nuevo, ya que las redes políticas fortalecidas en parte por alianzas matrimoniales, como la que se concretó con los Holguín, hizo prosperar las arcas del clan.

Al igual que el burgués francés de principios del siglo XIX, estudiado por Maurice Agulhon en *El círculo burgués* (2009), el *bogotano burgués* estableció lugares y espacios aristocráticos que le permitió diferenciarse del pueblo y de la naciente clase media; estos espacios respondieron a prácticas de entretenimiento y ocio. Leandro Losada propone que el ocio es: “[...] disponer de tiempo para dedicarlo a actividades no útiles, que es de por sí un símbolo de *status*, dado que supone una situación material relativamente holgada como para, justamente, poder perder el tiempo [...]” (Losada, 2008: 182). A primera vista se puede

⁹ Las palabras exactas de Bourdieu son: “El campo social se puede describir como un espacio pluridimensional de posiciones tal que toda posición actual puede ser definida en función de un sistema pluridimensional de coordenadas, cuyos valores corresponden a los de las diferentes variables pertinentes: los agentes se distribuyen en él, en una primera dimensión, según el volumen global del capital que poseen y, en una segunda, según la composición de su capital; es decir, según el peso relativo de las diferentes especies en el conjunto de sus posesiones”. (Bourdieu, 1990: 283).

¹⁰ Este mismo argumento es propuesto por Edward Goyeneche, quien asegura en *Fotografía y sociedad*: “En realidad los conceptos de *riqueza* y *élite* no se pueden pensar universalmente. La ubicación social que las personas tenían en el espacio social no dependía solamente de su capital económico. De hecho, la nebulosa situación de la economía y la política, durante la segunda mitad del siglo XIX, hacía que, en corto tiempo, la gente pasara de no tener capital económico a tenerlo y viceversa”¹⁰. (Goyeneche, 2009: 70).

suponer que actividades de ocio como ir al club, son prácticas “no útiles” que producen una “pérdida de tiempo”, pero si se analizan más a fondo se podrá observar que se requiere del despliegue de varias tareas que suponen el aprendizaje de un sin fin de elementos, como por ejemplo, saber de qué charlar, cómo montar a caballo o cómo posar para la cámara, para practicar el ocio adecuadamente. En esta monografía considero que algunas actividades de ocio fueron contribuyentes principales de los símbolos de la *distinción social* de los bogotanos burgueses. Vale la pena subrayar que tanto hoy como durante el período de estudio, en los lugares de ocio se construyen alianzas políticas, sociales, culturales, económicas y matrimoniales que les permite a la élite sostener su posición social. Esta perspectiva ayudará a comprender que lugares como por ejemplo el teatro, no son espacios donde se pierde el tiempo, sino que, por el contrario, éste se aprovecha al máximo. El teatro, los bailes, las tertulias, los clubs, etc. son así, escenarios de *sociabilidad* (Xavier Guerra, 1992).

Considero que los *espacios de ocio o entretenimiento* entre 1886 y 1899 son un conjunto de escenarios en donde un grupo de personas comparten imaginarios, símbolos y creaban diferentes fronteras simbólicas (Xavier Guerra, 1992), que giraban en torno a ideas europeas referentes a la belleza, el lujo y la distinción, para diferenciarse de la plebe, ya que allí: “[...] se fueron afianzando relaciones y prácticas sociales con una creciente y acentuada formalidad protocolar, y [...] postergaron las costumbres criollas a favor de un marcado cosmopolitanismo, cuyas referencias centrales fueron el alto mundo parisino y londinense” (Losada, 2008: 27). Así, la manera de asumir las características del *yo* viendo la ópera o tomando el té después de una tertulia, es distinto al *yo* que se queda en el espacio doméstico.

La importancia de los espacios de entretenimiento ha sido estudiada por diferentes autores en la historiografía nacional. Una lectura de estas obras, permitió observar que existen tres ejes temáticos: espacios masculinos (Martínez, 2001. Monje, 2011), espacios mixtos (Mejía, 2000, 2011. Guarín Martínez, 2011) y espacios femeninos (Peralta, 1995. Londoño, 1994. Bermúdez, 2010). Las investigaciones de Germán Mejía se configuraron como uno de los pilares de esta monografía, ya que permitió conocer los cambios físicos que se presentaron en la ciudad, identificar los *usos culturales y sociales* que los bogotanos le asignaban a los espacios de ocio, definir quiénes eran los habitantes de la ciudad, sus diferentes actividades y rutinas, entre otros. Por otro lado, al acudir a la literatura latinoamericana (Beezley, 2004; Cano, 2001; Gayol, 2000; Góngora, 2006; Losada,

2008; Martínez Delgado, 2009; Miranda Ojeda, 2010; Romero y Romero, 2000; Vicuña, 2001; Villalobos, 2006), ayudó a conocer aproximaciones teóricas y metodológicas interesantes para el estudio de la *distinción social*, el ocio, su papel en la configuración de los discursos sobre género y las prácticas sociales de las mujeres burguesas. Más específicamente, los textos de Losada y Vicuña fueron los más importantes para la investigación. El primero, permitió comprender los usos y rituales comportamentales expuestos por las mujeres de élite en el *salón*; el papel de las damas que asistían a este tipo de espacio; y el ideal de feminidad que se representaba allí, éste conjugaba el modelo del bello sexo con otro tipo de feminidad que le permitían a las damas ser las actrices principales de estos escenarios. A partir del segundo, se trazó una lista de los lugares burgueses que serían estudiados; ayudó a conocer los significados culturales que estos escenarios tuvieron para la élite burguesa; y permitió cómo funcionó la *distinción social* en el mundo de la moda y de los *espacios de entretenimiento y ocio* durante la *Belle Époque*.

Para comprender la forma en que los gustos burgueses implementaron nuevos espacios de entretenimiento, en donde se reproducen el *performance burgués* a través de la exhibición de vestidos lujosos y comportamientos refinados, y la existencia de múltiples performances de feminidad, la tesis tomará al fenómeno de la *heterogeneidad de las feminidades*, haciendo énfasis en los momentos en que las mujeres se salen del discurso, como eje articulador de los tres capítulos. El primer capítulo titulado “Señoritas y damas burguesas: la metáfora del doble corsé”, establecerá tres puntos. Primero, el *performance del bello sexo* entró en disputa con el *performance burgués*, que apareció en escena a partir de una serie de transformaciones urbanas y sociales en Bogotá. Segundo, en la sociedad decimonónica se construyeron tres modelos heterogéneos de mujeres en la élite santafereña: el *performance del bello sexo*, el *performance bohemio* y el *performance burgués*; este último será el más importante de toda la investigación, ya que es esta construcción discursiva la que se adecua a las prácticas culturales de las mujeres de élite en los espacios de entretenimiento. Finalmente, el *performance bohemio* muestra una mirada más compleja del *performance burgués*, ya que el primero representó de una manera diferente en el mundo público las normas básicas de la educación corporal burguesa.

El segundo capítulo titulado “El vestido: marca física de la construcción del género”, tiene como objetivo analizar el vestido desde dos perspectivas: como objeto de exhibición y decoración de cuerpo, y como una *marca de género* que reproducen una representación específica de la educación corporal y que conlleva a la producción del

performance burgués. Esta sección observará el corsé como el mecanismo que validó que las mujeres que seguían el *performance burgués* reprodujeran acciones contradictorias en sus actos performativos. Finalmente, realiza un análisis visual de diferentes figurines de moda que permitirá comprender los mecanismos de composición del género a partir de la representación pictórica, y mostrar que existe una relación entre construcción del género y la moda (Root, 2005).

El tercer capítulo, “El performance burgués en los espacios de la Atenas de Suramérica”, rastrea los escenarios en donde las mujeres ponían en ejecución las características del *performance burgués*, y analiza, en términos de *distinción social*, los espacios de ocio y los vestidos apropiados que debían usar las mujeres para asistir a ellos. Propongo que entre 1886 y 1899 las mujeres se adecuaron de ciertas prácticas sociales referentes al *gusto aristocrático* para consolidar su *performance de feminidad y de élite*. Siguiendo la metodología expuesta en la sección anterior, se realizará un estudio visual de dos fotografías y nueve figurines de moda que ilustran los lugares, las mujeres y los vestidos que permitieron ejercer el *performance burgués* y la *distinción social*. Este capítulo permitirá observar que, en primer lugar, las mujeres de la élite entre 1886 y 1899 tuvieron una vida socialmente activa; y en segundo lugar, que el *performance burgués* fue expuesto en espacios públicos como los salones de patinaje y de esgrima, competencias de gymkhana, entre otros. Los espacios de ocio permitirán observar que a la heterogeneidad de las feminidades se compuso a partir del conjunto de normas corporales y espirituales que indicaban el tipo de comportamiento que debían llevar las mujeres allí, unido a un conocimiento profundo sobre qué tipo de zapatos, medias, joyas, corsé, etc., eran los adecuados para asistir al teatro o a un parque republicano.

Las fuentes que permitieron lograr la construcción de ésta monografía fueron: manuales de urbanidad, diarios de viajeros, registros estadísticos de aduanas, prensa, el diario íntimo de Margarita Caro, cartas privadas de la familia Caro, directorios de Bogotá, figurines de moda y fotografías de eventos sociales. Estos documentos históricos fueron ubicados en la Sala Samper de la Biblioteca Nacional (BN), la sección de raros y manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) y la sección de Aduanas del Archivo General de la Nación (AGN). Gracias a las secciones digitales de las bibliotecas, se pudo contar con la revista *La Moda Elegante* de la Biblioteca Nacional de Madrid de donde salieron todos los figurines ilustrados; y de la BN se pudieron obtener diferentes hojas

suestras que mostraban la programación detallada de las funciones del Teatro Colón en los últimos años del siglo XIX.

Los manuales de urbanidad permitieron re-crear las dinámicas discursivas que moldearon las normativas corporales y espirituales de los performances analizados; los diarios de viajeros aportaron las descripciones de la vida cotidiana bogotana; los cuadros estadísticos de las oficinas de aduanas ayudaron a visualizar qué materiales y accesorios eran considerados bienes de lujo, desde dónde eran exportados y cuánta cantidad entraban al país; a partir de la prensa bogotana y extranjera se observaron los figurines de moda y se rastrearon los eventos sociales de *haute capitalina*; y finalmente, en los directorios de Bogotá se indagaron los oficios que hacían parte del *mercado de las apariencias* que ayudaban a poner en escena el *performance burgués*. De esta manera, la monografía combina la metodología cuantitativa y cualitativa del trabajo de crítica interna y externa de fuentes históricas. Si bien se realizaron varias tablas estadísticas del aumento en las exportaciones del mercado de bienes de lujo a finales del siglo XIX, esta investigación no es una historia económica que pretenda analizar las fluctuaciones de las importaciones extranjeras a Colombia, ni pretende analizar el significado financiero que tuvo dicha extensión en las arcas nacionales. Todo lo contrario, las fuentes de las oficinas de aduanas fueron un dato auxiliar que permitió estudiar el significado cultural del mercado de las apariencias femeninas en Bogotá.

Este proyecto de investigación quiere insistir en la importancia de los usos teóricos para comprender de una manera más dinámica los años de 1886 y 1899. En el artículo “La mujer santafereña en el siglo XIX”, Patricia Londoño asegura que: “Si se mezclaba algo de “lecturas amenas y entretenimiento intelectual” era para acompañar el ocio de las mujeres, ocio que debía transcurrir dentro de la casa” (Londoño, 1984). Propongo una visión complementaria de Londoño, ya que las mujeres desarrollaban su ocio no solamente en el espacio privado, sino que también se ocuparon del espacio público. Por otro lado, esta monografía podría ser considerada como un pequeño paso para poder llenar el vacío historiográfico que existe el tema de la moda en el siglo XIX¹¹. Además de ser pocos los estudios que trabajan esta aproximación, las investigaciones son descriptivas y no conciben el vestido como un elemento que permite analizar hechos que van más allá del

¹¹ La indumentaria en el siglo XIX puede ser leída en la historiografía desde cuatro perspectivas: como marcador cultural de diferencias sociales (De Noguera, 1974; Martínez Carreño, 1995; Cifuentes Toro, 2010); como herramienta que permite leer la modernidad (Pedraza, 1996; Gutiérrez, 2008; Bunker, 1997); como elemento de consolidación de una clase social (Otero-Cleves, 2009); y como una experiencia social que genera identidad (Root, (2002; 2004; 2010).

mundo de la moda: las investigaciones cuentan con detalle qué prendas utilizaban los bogotanos, más no hacen el vínculo entre moda, performance, feminidad y ciudad¹².

Para solucionar el anterior problema, he optado en seguir los consejos que Lipovestky y Regina A. Root han realizado a lo largo de sus carreras investigativas¹³, y proponer a la indumentaria femenina como la fuente principal para analizar el *mercado de las apariencias*, la aparición de los *gustos hedonistas*, el *performance burgués* y la emergencia de nuevos ideales de feminidad en la Bogotá de los últimos años decimonónicos. Esta concepción teórica permitirá realizar una historia cultural de las prácticas de las damas de la élite santafereña en los últimos años del siglo XIX, que hará énfasis en los momentos en que las mujeres a través de sus trajes se salen de las normativas y representan los valores del bello sexo contradictoriamente.

¹² El ICANH en el 2011 publicó el documento “Tesis sobre historia de Colombia, siglos XIX y XX”. El texto muestra que desde el 2006 hasta el 2011, se presentaron 428 tesis de pregrado, maestría y doctorado de historia de las principales universidades del país. La única monografía que trata el tema de la moda en el siglo XIX es *Historia del traje y la moda en Bogotá durante el siglo XIX* de Jesús Arturo Cifuentes (2010), investigación que a pesar de proponer una mirada similar a la de Lipovestky o Root, se queda en la narrativa descriptiva de los trajes cachacos. El archivo del ICANH permite asegurar que el tema de la moda en el XIX, estudiado parcialmente en los años 90’s por Aída Martínez Carreño, dejó de ser investigado en los últimos años del siglo XXI. Sin embargo, se puede observar que la historiografía reciente se ha centrado en analizar la indumentaria en el siglo XX (Domínguez Rendón, 2004. Castro Gómez, 2009), muy posiblemente debido a la cantidad de fuentes que existen para dicha época; por ejemplo la revista *Cromos* publicada en 1905 o la sección de “Vida social” del diario *El Tiempo* de 1911.

¹³ El primero argumenta que: “La moda provoca el reflejo crítico antes que el estudio objetivo, se la evoca para fustigarla, marcar distancias, deplorar la estupidez de los hombres y lo viciado de sus asuntos: la moda son siempre los demás. [...] se ha convertido en un problema vacío de pasiones y de compromisos teóricos, en un pseudoproblema cuyas respuestas y razones son conocidas de antemano; el caprichoso reino de la fantasía no ha conseguido provocar más que la pobreza y la monotonía del concepto. Hay que volver a dinamizar, promover de nuevo la interrogación sobre la moda, objeto fútil, fugitivo, «contradictorio» por excelencia pero que, por ese mismo motivo, debería estimular tanto más la razón teórica. La opacidad del fenómeno, su rareza, su originalidad histórica, son considerables [...]” (Lipovestky, 1990: 9-10). Mientras que Root propone que: “[...] fashion historians have traditionally presented women of the nineteenth century as frail beings, slavishly bending to the whims of a male-dominated (some might go as far as to say sadistic) fashion system. While there has been mention of a few notable women who escaped the period’s imposed moral and social expectations, there has been a tendency to represent the draped female body as the immobilized victim of an oppressive fashion system. Body dressing would seem to reflect the social, moral and economic concerns of this period, demarcating the public arena and the private domain along strict gender lines (Root, 2004: 364).

Señoritas y damas burguesas: la metáfora del doble corsé.

[...] una mujer por sus propios intereses debe ser amable y complaciente con todo el mundo, sea cual fuere su edad, su estado y el lugar que ocupe en la sociedad; pero no está obligada á obedecer sino á sus padres, ó los que lejitísimamente (sic) los representan, mientras es soltera, y á su marido cuando se casa. [...] La mujer, pues, debe obedecer las órdenes de su esposo, ya porque esta es su obligación, ya porque al contrariarlas causaría desavenencias, y ya, finalmente porque esta pronta obediencia agrada y lisonjea á los hombres, que son de ordinario muy celosos de sus prerrogativas (sic) y autoridad. [...] ¡Desgraciado matrimonio aquel en que la mujer se reserva el derecho de no hacer sino lo que quiere, y en que, usurpando la autoridad de su esposo, se convierte ella en la jefa de la familia! Entónces (sic) todo se desorganiza; porque no hai (sic) hombre, por bondadoso ó necio que sea, que no conozca el lugar que le corresponde en su casa, y que no se irrite al verse despojado de las prerrogativas con que le han investido Dios, las leyes y la naturaleza.

Josefa Acevedo de Gómez (1852: 113-115).

Bogotá se erigió como una ciudad *católica*. El ilustrado ejercicio de la escritura de los manuales de urbanidad estaba cruzado por la importancia que debía tener Dios en la vida de las mujeres; por esta razón la pluma del distinguido señor Manuel María Zaldúa le escribía a sus hijas en 1891: “[...] deben dirigirse a ÉL continuamente: no puede darse cosa más ingrata que recibir los beneficios sin agradecerlos al bienhechor. ¡Ah! hijas mías, si queréis vivir felizmente, hacer que siempre habite con vosotras el agradecimiento á nuestro Padre misericordioso que sea un motivo de rendirle gracias al Todopoderoso!” (Zaldúa, 1891: 10).

A pesar de que la historiografía insiste en que la ideología del bello sexo imperaba y que las mujeres seguían sus mandamientos, vale la pena preguntarse si las damas de la época se acogían a este modelo sin cuestionarlo. En las páginas que siguen, argumento que el bello sexo no era el único modelo de feminidad seguido por las damas de élite, sino que existieron *múltiples performance de feminidades*. El grueso de esta sección se concentrará en construir una nueva definición de performance que se adecuó a las prácticas culturales de las mujeres de élite en los espacios de entretenimiento entre 1886 y 1899, argumentando que el performance de las mujeres y señoritas burguesas estuvo compuesto a partir de nociones tradicionales del bello sexo y, de nuevos comportamientos y aspiraciones que surgieron a partir de cambios sociales enmarcados en la emergencia de la *ciudad burguesa*. Algunos de los performances trabajados a continuación serán: el *performance del bello sexo*, el *performance burgués* y el *performance bohemio*. De éstos, es el *performance burgués* el más importante para esta investigación, ya que es la construcción discursiva que permitió observar las transformaciones de la ciudad burguesa y la reproducción de la *distinción social*.

El performance del bello sexo: ángeles, flores, divinidad y languidez

Las raíces ideológicas del estereotipo del bello sexo pueden ser rastreadas en nociones del catolicismo, el patriarcado y el romanticismo (Bermúdez, 1993; Londoño, 1995; Mora Ramos, 2011). El patriarcado fue: “[...] la imposición del orden masculino como universal, natural, auto evidente y legítimo, mediante [...] la utilización de diferentes formas de violencia simbólica inmersas en lógicas de poder, [ejercidas] [...] frente a todo lo considerado femenino [...]” (Mora Ramos, 2011: 285). La organización del mundo bajo el sistema social del patriarcado, ubicaría a la mujer en el ámbito doméstico y tomaría los argumentos de la religión católica para sustentar el seguimiento de diversos dispositivos de poder (leyes, códigos, normas) por parte de la población femenina, ya que ésta aseguraba que la mujer podía ser más susceptible al pecado que los hombres por su condición de debilidad. Por su parte, el romanticismo fue la actitud estética o sentimental por excelencia de las élites del siglo XIX hispanoamericano, y supone una exaltación exagerada del amor, la idealización de la joven lánguida y la subordinación de la mujer al hombre, ya que carecía de razón (Galí, 2002: 19).

Durante la Regeneración se hizo uso del modelo del bello sexo para crear un tipo de feminidad que se ajustara a la implementación de los ideales de ciudadanía que eran adecuados para la nación católica y centralista. Una singularidad del patriarcado colombiano decimonónico es que, tanto los hombres liberales y conservadores de las familias más importantes de la nación, se unieron en la tarea de crear diversos manuales de urbanidad, en donde depositaban los argumentos que explicaban la condición subyugada de la mujer, y cómo esta condición ayudaría a producir ciudadanas adecuadas para la Regeneración, cuyos cuerpos representaban *un* género específico de feminidad. (Dueñas, 1999-2004: 1).

Este género fue muy popular y apetecido por la burguesía capitalina. A pesar de que varios de los hombres más ilustres de nuestra nación los redactaron, tales como Manuel Marroquín (1886), el mencionado Manuel María Zaldúa (1891) o Rufino Cuervo (1836), las mujeres también participaron de este arte. La cita que abre esta sección es un ejemplo de cómo, tanto finas damas como hombres distinguidos, usaron la palabra escrita como documentos en los cuales se elaboraban las *marcas de género*, y asignarle a las señoritas bogotanas comportamientos específicos que las acercaban a ser flores delicadas, ángeles sumisos y cuerpo lánguidos. Los manuales de urbanidad, enseñados en los colegios o en el hogar, fueron una de las herramientas más fuertes e importantes que se usó en la sociedad

para encarnar en los cuerpos femeninos los valores imperantes del bello sexo. Sin embargo, no podemos olvidar que estamos en una época donde el patriarcado rige la vida de los bogotanos, por lo que esta labor fuera concebida como un trabajo *masculino*; así, se puede plantear que las hojas de las cartillas ilustran los deseos masculinos sobre el comportamiento de las mujeres. En otras palabras, este género sería una herramienta patriarcal para controlar todos los aspectos de la vida femenina.

Como argumenta Patricia Londoño, las cartillas de urbanidad fueron discursos que abogaban por una feminidad que equiparaba a las damas con ángeles dóciles, flores delicadas, seres sumisos, pasivos y prudentes, que respetaban la autoridad masculina y ejercían el catolicismo (Londoño, 1995). Entonces, las mujeres al seguir la normatividad de los manuales debían hacer uso del doble corsé: el físico y el moral: “La mujer [...], sobre todo la burguesa, estaba presionada por un doble corsé, el físico, que afinaba su talle hasta hacerle perder su espontaneidad y la libertad de movimiento, y el más opresivo corsé de una moralidad rígida que la conducía al rol de guardián de la conducta propia y ajena” (Ramos Escandón, 1992: 153). Esta literatura contribuían, por medio de reglas sobre cómo vestirse, caminar, sentarse, comer, hablar, etc., a que la dama se convirtieran en sencillas, modestas, útiles, leales, moderadas, naturales, mártires, discretas, dignas, nobles, amables, tiernas, obedientes, cándidas, encantadoras, comprensivas, atentas, ordenadas, con severas costumbres, reputación, recato, pureza, tiernos sentimientos, bondad, piedad, suaves modales, decencia, lujo bien dirigido, elegancia, instrucción, talento y educación (Sánchez Moncada, 1999: 32).

Las anteriores normativas hacían a las mujeres prisioneras de los valores de la amabilidad, la obediencia e imponían una lógica a sus vidas al controlar desde los actos físicos hasta los momentos dedicados al esparcimiento espiritual; aquí es donde nace la metáfora del *doble corsé*. Vale la pena aclarar que a pesar que éste fue un componente esencial del vestido femenino durante varios siglos¹⁴, fue un aparato terrible. El corsé se

¹⁴ Varios historiadores de la moda, han logrado ubicar que desde la época antigua (1600 a.C.) las mujeres hacían uso del corsé. Sin embargo, el uso exagerado de este aparato se volvió más popular en Francia en el siglo XVI con la corte del Rey Sol. Figuras de la nobleza, como la Reina María Antonieta, fueron famosas por sus corsés. Este accesorio femenino empieza su declive en el siglo XX con la moda impuesta por Coco Chanel o Patou. Frente a lo anterior, Lipovetsky asegura que: “Si la primera revolución en la apariencia femenina moderna reside en la supresión del corsé por Poiret en 1909-1910, la segunda, sin ninguna duda mucho más radical, se sitúa en los años veinte bajo el impulso de Chanel y de Patou. Paul Poiret marginó el corsé y otorgó una nueva ligereza al aspecto femenino, pero siguió fiel al gusto por el adorno sofisticado, a la suntuosidad tradicional del vestido. Por el contrario, Chanel y Patou repudiaron el lujo chillón, despojaron a las mujeres de lacitos, volantes y perifollos: en adelante se llevarían los vestidos tubo, cortos y sencillos,

encontraba constituido por varillas de hueso de ballena o de acero, y su función era crear la ilusión de una figura “reloj de arena”, es decir senos grandes, cintura diminuta y voluptuosas caderas (figura no. 1-2). Pero, podía acarrear complicaciones físicas para las mujeres (imagen no. 3), ya que restringía extremadamente el movimiento del cuerpo: agacharse, correr o caminar durante un largo tiempo con un este aparato, se convertían en tareas casi que imposibles.

En 1896 la revista femenina *La Mujer* acusa al corsé de causar:

[...] una gran dificultad de la respiración y de la circulación, que pueden determinar ahogos y hasta síncope. [...] Esta dificultad constante en la función pulmonar reacciona igualmente sobre el corazón, cuyos latidos, para luchar contra el obstáculo, aumentan en número y llegan á ser incompletos. [...] El estómago sufre igualmente con la compresión producida por el corsé; las mujeres que se aprietan mucho, casi no comen, ó se ven obligadas á soltarse un poco antes de comer; cuando no pueden hacerlo, y obedecen al hambre, experimentan enfermedades penosas, y sobre todo sofocaciones que no cesan más que deshaciéndose del corsé. [...] Hasta el hígado y los demás órganos abdominales pueden sufrir trastornos. Pueden obstruirse á consecuencia de la presión ejercida sobre ellos por los intestinos, que los corsé demasiado apretados echan hábia abajo, y de la dificultad que se produce entonces en la circulación sanguínea. Se han visto también ciertas hemorragias de narices, á consecuencias de una presión demasiado enérgica, y cesar en cuanto ésta desaparecía (*La Mujer*, abril 11 de 1896: 318-319).

sombreros de campana, pantalones y jerséis”. (Lipovetsky, 1990: 82-83). Para conocer más de cerca la historia del corsé el lector se puede acercar a: (Avellaneda, 2006).



Imagen no. 1 “Corsé Leoty de seda”. Fuente: The Metropolitan Museum of Art. [En la Web]: Heidelberg Time Line of Art History. “Corset, 1891”. Consultado mayo 25 de 2012. Disponible en la Web: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.45.27>



Imagen no. 2 “Figura reloj de arena femenina”. Fuente: *La Moda Elegante*. “Traje de amazonas”. No. 30. Agosto 14 de 1886. pp. 236

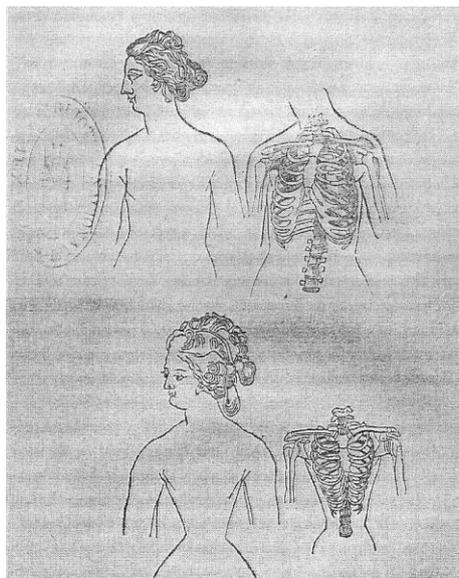


Imagen no. 3 “Estragos del corsé en el cuerpo femenino”. Fuente: Galí Boadella, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México...* pp. 245.

La presión física que el corsé ejercía, se asemejaba a la coerción moral que imponía el bello sexo. Además de ser una mártir, como la Virgen María, también era necesario que las mujeres tuvieran resignación, pudor, piedad, modales, recato, obediencia y otras virtudes de difícil cumplimiento. El patriarcado, por medio de la ideología del bello sexo, no sólo pretendía regir el comportamiento y moralidad de la mujer, pues también la ubicó en el mundo doméstico (Zaldúa, 1891: 35). Siguiendo el planteamiento de Judith Butler, la naturalización de las prácticas que crean el género se produce a partir de la

constante repetición de éstas: “Hay que considerar que una sedimentación de normas de género genera el fenómeno peculiar de [...] una <<mujer real>> [...], y que esta sedimentación a lo largo del tiempo ha creado una serie de estilos corporales que, de forma reificada, se manifiestan como la configuración natural de los cuerpos [...]” (Butler, 1990: 273). Así, la constante repetición que se hacía en los manuales de urbanidad, las discusiones que se propiciaban en el seno del hogar, los sermones ofrecidos en los templos religiosos y otras tantas herramientas que se usaron para implementar en los cuerpos de las mujeres el ideal de feminidad del bello sexo, funcionaron como una sedimentación de las normativas patriarcales, católicas y románticas para que se creara una “mujer real”, que no era más que un artificio de estilos corporales que las obligaba a ser flores delicadas, seres sumisos y cuerpos enfermizos.

La ciudad burguesa y su sello de distinción social.

Entre 1886 y 1899 Bogotá empieza a cambiar su fisionomía y da apertura a lo que Germán Mejía ha denominado como *ciudad burguesa*. En este momento las élites utilizaron su poderío para dominar la administración local y así lograr eliminar todo vestigio del pasado colonial, y darle la bienvenida a una ciudad cosmopolita y moderna: “El proyecto fue burgués, pero fue la burguesía quien consideró inaceptables tanto las condiciones de vida en la ciudad como las limitaciones de los gustos y comodidades que la época prometía brindar a quienes tuvieran los medios para acogerlos” (Mejía, 2011: 19). Bajo esta perspectiva es que se puede ver la aparición de diferentes espacios que le permitió a la *élite burguesa* divertirse, y la por qué se genera la disputa entre el bello sexo y el *performance burgués*.

Las principales transformaciones que tuvo Bogotá en la época de estudio fueron: canalización de los caños, adoquinamiento de las calle, aparición de la luz eléctrica y del servicio de teléfono, presencia en los andenes de postes que permitían prestar dichos servicio, construcción de servicios públicos de transporte como el tranvía, activo proceso de construcción de edificios¹⁵, cambio interno de las viviendas bogotanas (Bermúdez, 2010), institución de monumentos a los héroes de la independencia y a hombres notables y modificación de antiguos espacios públicos para transformarlos en paseos y parques republicanos (Mejía, 2000). Lo anterior le brindó a la élite una serie de ventajas que antes no existían, por ejemplo podían disfrutar cómodamente de acortar la distancia y el tiempo de

¹⁵ Véase anexo no. 1. Tabla no. 2. Nuevos edificios de Bogotá a finales de siglo

viaje que existía al atravesar desde el centro de la ciudad hasta sus quintas ubicadas en el barrio Chapinero.

A pesar de que se crearon nuevos edificios, el pasado colonial todavía podía ser leído en las paredes de la ciudad: “La conformación básica de la estructura urbana, y los rasgos generales del paisaje a que dicha estructura daba lugar, no variaron sustancialmente [...] La resistencia de estos elementos al cambio es sorprendente, lo que sin duda contribuyó a que la imagen que se tenía de la ciudad permaneciera imperturbada” (Mejía, 2000: 135). La situación de estancamiento era tal que las denuncias hechas por los editores de periódicos que se trazaban el objetivo de no tratar temas políticos hacían denuncias frente a lo anterior. Por ejemplo, la revista femenina *La Mujer* denunciaba en 1896 que:

Hacen todavía falta en Bogotá, además de muchas otras cosas: un hotel, ó varios, de bastante capacidad y buenas comodidades, en donde se puedan alojar lo menos cien personas, con servicio para el rico como para el de pocos recursos, con baños, coches, carteros, teléfono, etc. etc.; uno ó varios establecimientos de heladería, bien surtidos y cómodos; un buen servicio de coches rurales y de precio barato; una plaza de mercado en el barrio de Las Nieves; cafés y restaurantes bien montados para señoras; paseos, parques y multitud de otras cosas que las columnas de nuestro periódico sería muy pequeñas para poder enumerar siquiera la mitad de la mitad” (*La Mujer*, agosto 11 de 1896: 313-314).

Podemos encontrar que durante la época de estudio Bogotá consiguió mantener su característica colonial pero incorporó algunas características típicas de una ciudad cosmopolita y moderna. La anterior afirmación puede ser leída en el considerable aumento de establecimientos comerciales que se dedican al *mercado de la apariencia*. Germán Mejía calculó que para 1886 había un total de 18 peluquerías, 23 sastres, 6 sombrereros, 16 joyeros y 33 fabricantes de calzado (Mejía, 2000: 548-450). Tan sólo dos años después hay un increíble despliegue de estas profesiones, el directorio de 1888 permite observar que había 33 joyeros, 35 modistas, 26 peluqueros, 31 sombrereros, 178 zapateros y 438 costureras (Pombo y Obregón, 1888). Finalizando el siglo XIX sigue aumentando continuamente el número: 42 joyeros, 97 modistas, 30 peluquerías, 30 perfumerías, 161 sastrerías y 36 sombrereros (Mejía, 2000: 548-450). En la época de estudio se dio el nacimiento de las grandes tiendas de moda, ubicadas en la Calle Real, que eran sucursales de grandes tiendas de trajes extranjeros, que permitían el consumo de la indumentaria extranjera de una forma más rápido de lo usual. Tal fue el de Carriza, Herrera y Compañía que mantenían contacto con una sucursal de Nueva York (Anónimo, 1918: 370).

El aumento de estas tiendas muestra que existió una extensión en el consumo del mercado referente a la representación de la apariencia física. Sin embargo, este fue solamente uno de los aspectos que permitió a la élite acercarse a las referencias Cosmopolitan de las ciudades extranjeras y cambiar la manera en que se representaban las normas imperantes del bello sexo. Durante 1886 y 1899 se presenta el despliegue de una industria dedicada al culto de las finas artes dramáticas, es decir la aparición de teatros aristocráticos y clubs que imponían complejas restricciones para pertenecer a ellos. Esta industria no puede llegar a ser concebida sin el mercado que se dedica a la construcción de la apariencia: “[...] las fracciones dominantes hacen de la “soirée” en el teatro una ocasión para el gasto y para la exhibición del gasto. Se “visten” (lo que cuesta tiempo y dinero) [...]. Eligen su teatro como se elige una “boutique”, marcada con todos los signos de la “calidad” apropiada [...]” (Bourdieu, 1979: 268). Volvamos a la anécdota de Margarita Caro, ella se alistaba para asistir a una ópera y pudimos ver la cantidad de tiempo que se requería para poder arreglarse adecuadamente, y a pesar de que el relato de Margarita no comparte la cantidad de dinero que gastó en su traje, podemos insinuar que fue una cantidad grande. Dichos espacios creados por la élite se convirtieron en la perfecta oportunidad para que ellos pudieran exhibir el gasto que se requería poder ir a un evento de esta índole con la apariencia apropiada.

Así, el ocio se convirtió en una de las improntas usadas por la *élite burguesa* para legitimar su estilo de vida frente a la manera en que la plebe llevaba su cotidianidad tan bárbara y peculiar. El tipo de actividades de entretenimiento aprobado como práctica distinguida, eran aquellos eventos que reproducían el *principio del gusto puro* (Bourdieu, 1979: 498). La reproducción de las prácticas vulgares, viles y groseras que tenían las clases populares, como por ejemplo ingerir chicha o reunirse por la noche en los camellones a tocar el diapason mientras se consumía esta tóxica bebida (D’Espagnat, 1896-1898), atentaban contra los valores civilizados que la élite generaba cuando, a diferencia del vulgo, se reunía a disfrutar de una exquisita ópera o a bailar al son de un fino y delicado vals. Entre 1886 y 1899 la élite bogotana resolvió el problema de cómo llevar su tiempo libre a partir de la difusión de la diversión que respondía al *principio del gusto puro*, proyectado en diferentes eventos que elevaban el gusto por lo culto y lo artístico; es decir, el teatro, la ópera, los salones y el club¹⁶.

¹⁶ Véase anexo no. 1. Tabla no. 3. Rastreo de eventos de la élite burguesa.

A pesar que en épocas anteriores existían espacios donde se representaban las finas artes, es importante anotar que es en este momento donde empieza a configurarse el proceso histórico de la *distinción social* de la burguesía bogotana: es entre 1886 y 1899 que se eliminan los vestigios coloniales y se erigen los monumentos de la ciudad cosmopolita y moderna. Para Germán Mejía el ocio de la élite fue el motor que ayudó a transformar a Bogotá de una *ciudad colonial* a una *ciudad burguesa*: “[...] si se construyeron teatros y en ellos se disfrutaron programas operísticos y representaciones dramáticas; si en las calles centrales comenzaron a lucir los avisos que invitaban a [...] a degustar exquisitos platos franceses [...] a contemplar los maravillosos objetos y prendas importadas de otros continentes [...] en fin, si los placeres de ornamentación pompeyana comenzaron a aparecer en diferentes puntos de la urbe, fue porque la diversión, el solaz de los burgueses capitalinos del momento, requería lugares propicios” (Mejía, 2011:20-21). La Atenas de Suramérica empezó a cambiar notablemente su fisionomía para poder responder adecuadamente a los gustos que tenía la *élite burguesa*. Estos cambios, son los que ayuda a responder por qué se empieza a genera una pugna entre el ideal del bello sexo y el *performance burgués*. Como se recordará, el romanticismo, el catolicismo y el patriarcado abogaba por una feminidad en donde la mujer era un cuerpo lánguido y enfermizo, pero la aparición de diferentes actividades ofrecidas en los nuevos espacios de ocio, como por ejemplo, la esgrima o el patinaje en el Bolívar Skating-Rink, cambió la manera en que el cuerpo femenino era concebido. Por otro lado, el aumento en el consumo de los objetos del *mercado de las apariencias*, reprodujo una moral en donde el disfrute de las prendas vencía la normativa que se oponía al lujo y a la sencillez.

Nuevo modelo de feminidad de 1886-1899: el *performance burgués*

La educación de los manuales de urbanidad fue fundamental en la transmisión del ideal del bello sexo basado en la metáfora del doble corsé que regía los cuerpos y los comportamientos femeninos. Sin embargo, el poder de estos discursos nunca es absoluto. Como propone Butler: “[...] la formación de una femineidad interpretada corporalmente [...] nunca se asemeja por completo a la norma” (Butler, 2002: 326). Entonces, debemos preguntarnos ¿qué tanto cumplían las mujeres los consejos y expectativas impuestas por medio de los mecanismos señalados?, ¿qué tanto se asemejaban al ideal del bello sexo? A partir de las normativas de los manuales de urbanidad, construiré las características del *performance burgués* que las esposas o hijas de la élite desempeñaban en espacios de

entretenimiento. Tomaré como objeto de estudio, algunos incidentes de la vida de Doña Leonor Tanco de Putnam, distinguida dama de la *élite burguesa* de la Bogotá decimonónica¹⁷.

Los ideales burgueses transformaron radicalmente las prácticas que las mujeres seguían en su cotidianidad, y así cambió el *performance* dominante que existía. En la época de estudio la mujer burguesa se caracterizó por tener múltiples *performances de feminidad* que se ajustaron a los nuevos *habitus*¹⁸ que trajo la ciudad burguesa. Es necesario tener en cuenta el hecho de que la vida católica, la ideología del bello sexo y el patriarcado, eran normativas importantes en las pautas comportamentales y en la manera en que la mujer burguesa desarrolla su día. Pero tampoco se puede dejar de lado que los nuevos espacios que la *ciudad burguesa* le ofreció a los bogotanos, cambiaron la manera en que las mujeres se definieron. Una ventaja que le permitía a las damas burguesas tener tiempo para entretenerse y salir a la calle, es que no trabajaban mucho y que sobre sus hombros no recaía tan fuertemente las tareas domésticas, ya que contaban la ayuda de aproximadamente cuatro sirvientas, en 1896, por cada mujer que habitaba en el hogar (Londoño, 1984). En este punto, se hace relevante citar de nuevo a Montserrat Galí quien asegura que: “[...] la mujer [...] acomodada no trabaja fuera de la casa, y aún dentro de ella no parecía dedicar muchas horas a las tareas domésticas, ya que abundaba la servidumbre. Así pues, aparte de disponer las tareas diarias de los criados y ejecutar algunas labores de bordado y costura, durante la mayor parte de día la mujer “decente” estaba libre de cargas o actividades pesadas” (Galí, 2002: 96). La emergencia que la *ciudad burguesa* trae consigo espacios de ocio -teatros, paseos, etc.-, dedicados a la utilización del tiempo libre haciendo posible, que las damas pudieran “disfrutar” de su tiempo libre asistiendo a la ópera, dibujando o cantando.

Como se mencionó al inicio de este capítulo la construcción del *performance burgués* debe ser comprendida como la teatralización y ejecución repetida de ciertas nociones comportamentales que muchas veces evocaran el ideal del bello sexo. A pesar de que se empiezan a notar cambios en el ambiente bogotano, por ejemplo la introducción de bienes de lujo extranjeros o el cambio de la fisonomía urbana, ésta feminidad se compone, en gran medida, a partir de la exteriorización de actos corporales que emulan el uso del corsé moral y comportamental. Se parte del hecho de que el *performance burgués* propone una feminidad más libre, a pesar de que la ideología del bello sexo las confinaba al manejo de la

¹⁷ Véase anexo no. 1. Tabla no. 1 Mujeres de la élite santafereña

¹⁸ Bourdieu define el *habitus* como: “[...] principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasmiento (*principium divisionis*) de esas prácticas. Es en esa relación entre las dos capacidades que definen el *habitus* [...] donde se construye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida”. (Bourdieu, 1979: 169-170).

economía del hogar. Las actividades de las mujeres decimonónicas de la *haute* capitalina no se encuentran anclada tan severamente a las tareas domesticas, ya que la dama burguesa era partícipe activa de establecimientos ubicados en el mundo exterior, como por ejemplo el club o el teatro.

Complementando el trabajo desarrollado por historiadoras del siglo XIX colombiano, quiero mostrar que la mujer de élite contaba con un repertorio de modalidades prácticas que no necesariamente se ajustaban rígidamente al modelo imperante del bello sexo. Las féminas que circulaban en los espacios públicos, ejecutaban allí el *performance burgués* a partir de la actuación de una teatralización sedimentada de la exhibición de su cuerpo. Entiendo que la teatralización de este sector social es un conjunto de “acciones públicas” que manifiestan el *porte*, la *lectura a las personas* con las que están para saber cómo *actuar frente a ellas*, la *etiqueta*, el *tacto social* y la *dedicación de parte del tiempo libre a la beneficencia*. Estas normativas fueron escogidas no solamente porque presentan una educación corporal y espiritual, sino porque también son *capitales simbólicos* que producen *distinción social*.

Una de los principales signos de distinción de la mujer burguesa es el *porte*. Según Manual Marroquín éste es:

[...] las actitudes ó posturas en los movimientos del cuerpo. [...] Cuando uno está en pie debe cuidar de no encorvarse; de no ladear ni echar para atrás la cabeza con aire de petulencia (*sic*) ó fanfarronería: de tener rectas las piernas y de apoyarse igualmente sobre ambas, no poniendo una delante de la otra y teniéndolas bastante unidas; y finalmente, de no ponerse en jarras, que es cosa ridícula y fea por demás. [...] En las calles y otros lugares públicos por donde ande, es necesario llevar un paso moderado, ni muy acelerado ni muy lento; no pisar muy recio ni tampoco con demasiada suavidad; ir con el cuerpo derecho; no hacer oscilar los brazos; y sobre todo, ver bien por dónde se anda, para no estorbar el paso ni incomodar á los demás (Marroquín, 1886: 5).

De la anterior definición ofrecida por la pluma de Marroquín, se pueden concebir elementos interesantes e importantes que constituyen el *performance burgués*. Lo primero que salta a la vista es que debe existir una educación del cuerpo para poder manejarlo adecuadamente en el público, con miras a evitar acciones “opuestas a la modestia y decencia”, y reproducir movimientos o posturas que “manifiestan altivez y petulancia”. Vale la pena recalcar, como lo hice anteriormente, que el *porte* es el resultado de una institucionalización de la educación desde temprana edad. Patricia Londoño afirma que este manual era leído y aprendido en las escuelas de niñas y niños (Londoño, 1997), entonces la educación corporal del *buen porte* era una cualidad que debían inculcar desde la más tierna

edad a las señoritas de la *élite burguesa*. La definición ofrecida por Marroquín permite dilucidar que la mujer burguesa es una persona activa y no un individuo enfermizo y lánguido que se encuentra postrado en una cama, ya que para ejecutar adecuadamente el porte era necesario salir a la calle y mover repetidamente el cuerpo. A pesar de que el tronco femenino esté aprisionado por los huesos de ballena que no permite respirar bien ni ejecutar los movimientos de una manera más libre, se puede asegurar que la dama burguesa sabe que al caminar debe tener “un paso moderado, ni muy acelerado ni muy lento”.

Por otro lado, el *porte* puede ser considerado, en palabras de Bourdieu, como un *signo distintivo* que configura el *capital simbólico* de la élite burguesa capitalina. Para este sociólogo, el *capital simbólico* se caracteriza por ser: “[...] el producto de la incorporación de las estructuras a las que se aplican, y el reconocimiento de la legitimidad más absoluta [...]” (Bourdieu, 1990: 293). Al recordar la definición Bourdieu ofrece sobre éste capital (“aquellas cualidades naturales de la élite como son el “buen gusto”, el prestigio, reputación”) resulta interesante denotar que a pesar que a primera vista este capital se conceptualice como un bien innato de las clases superiores, el *porte* no se obtiene de manera natural, sino que es necesario aplicar en el cuerpo una serie de “esquemas de construcción”, que responden a la más compleja educación corporal para poder saber ejecutarlo adecuadamente. En palabras más sencillas, a pesar de que el *porte* sea un *capital simbólico* requiere de una repetición continua para saberlo ejecutar.

Finalmente, además de controlar los movimientos del cuerpo, las mujeres deben de tener el don de *leer* a las personas con las que están, para *saber cómo actuar* frente a ellas. Esta es una de las propiedades más importantes que se les debe enseñar a las señoritas siendo pequeñas para no quedar mal ante sociedad. Por esto, Zaldúa les recomienda a sus hijitas “[...] estudiar siempre el carácter, los sentimientos, las inclinaciones, y aun las debilidades y los caprichos de los círculos que frecuentamos, á (*sic*) fin de que podamos conocer de un modo inequívoco, los medios que tenemos que emplear para conseguir que los demás estén siempre satisfechos de nosotros” (Zaldúa, 1891: 30). Saber leer a las personas deber estar acompañada de virtudes como la *etiqueta* y el *tacto social*. La primera, definida por este escritor, como un “ceremonial” de costumbres que se deben aplicar en todos los momentos de la vida y a todas las personas que se conocen, dependiendo del grado de confianza, estimación y respeto que se tenga con los conocidos; y la segunda, es la medida de las palabras y las acciones para evitar el decoro (Zaldúa, 1891: 24-27). Al combinar estas tres virtudes (la etiqueta, el tacto social y saber actuar) conllevan a que las

damas y señoritas actúen con *propiedad* frente a los demás en ocasiones específicas. De esta manera, podemos observar que el *performance burgués* se actúa dependiendo de la compañía, momento y espacio, más no en la soledad.

En las próximas líneas quisiera ilustrar algunos de los componentes del *performance burgués* en un espacio de entretenimiento determinado orquestado por una de las mujeres más importantes de la época decimonónica bogotana. El *performance burgués* que Doña Leonor Tanco de Putnam llevaba a cabo en los *salones*, permitirá analizar cómo era la teatralización de la exhibición burguesa y el papel de las mujeres que fueron anfitrionas de estos tipos de eventos sociales de la élite capitalina.

Leonor era esposa de uno de los hombres más importantes en la medicina colombiana: el doctor Carlos E. Putnam Grice, pero lamentablemente murió a la corta edad de 30 años en 1896. Una de sus principales virtudes era la manera en que desarrollaba sus pautas comportamentales y corporales cuando era anfitriona en reuniones que realizaba. Además de emprender salones en su casa en Bogotá, Leonor también lo hizo en Madrid cuando su esposo fue designado como diplomático:

Allí sus gracias se multiplicaban, se realizaban sus hechizos, y la mujer se convertía en astro de donde emanaba la luz, el calor y el canto. Para Leonor el salón era un Templo en donde ella era al mismo tiempo la Diosa y la Sacerdotisa. La Diosa, por los homenajes que se le atribuían; la Sacerdotisa, porque ella era la primera y sobresaliente en el desempeño de los ritos sociales. La corrección y elegancia de sus vestidos y prendidos, siempre sencillos y adecuados; sus airosos y acompasados movimientos en el paseo y en el baile; las simpáticas notas de su voz cuando cantaba, su amena, chispeante y variada conversación; las agudezas que, como chispas de foco luminosos, brotaban de espíritu; las frases amables, galantes y oportunas que para todos gastaba; la gracia y distinción de sus maneras; su atinado tacto social; la dulzura invariable de su trato; su jovialidad inmutable; el carácter festivo que nunca la abandonaba; su exquisita cortesía y el medio ambiente de arte en que siempre flotaba con su sér (*sic*), [...] hacían de Leonor el modelo perfecto de la nada de salón (Anónimo, 1896:18-19).

Una vez más podemos ver cómo el cuerpo femenino burgués no es un ente físico lánguido o que permanece en una quietud constante: Leonor baila, pasea, habla con sus invitados, no es una momia que perdura fija en un solo punto; todo lo contrario, ella “flotaba con su ser” por el salón. A pesar de que este ritual social obligaba a la configuración de un cuerpo móvil connotado con valores descritos anteriormente como el tacto social o la cortesía, se puede observar que persisten ciertos elementos que hacen referencia al *performance del bello sexo*, como por ejemplo las “frases galantes y oportunas que para todos gastaba” o “la dulzura invariable de su trato”. Esto podría dar una visualización

más compleja del *performance burgués*, ya que ninguno de los dichos modelos convive independientemente: las mujeres del bello sexo recitan poesía, o cantan con “las simpáticas notas de su voz”, como el caso de Leonor, al igual que la mujer burguesa.

El papel de anfitriona de Leonor requería que hiciera uso del *performance del bello sexo*, lo que le brindó la oportunidad de ser la protagonista de un espacio social. En palabras de Miguel Ángel Vicuña: “[...] [Las mujeres] podían adoptar el papel de protagonistas y no ya de meras espectadoras pasivas, siendo [...] una opción preñada de desafíos y generosa en retribuciones; al interpretar un rol si no es que preminente, activo al menos, enriquecían su acervo cultural, al tiempo que ganaban confianza a sus propias dotes intelectuales” (Vicuña, 2006: 93). La importancia de este espacio radica en que se convirtió en un lugar en donde se desdibujaban las barreras entre el mundo privado y el mundo público: en la Bogotá decimonónica la actualidad y los problemas políticos eran discutidos y muchas veces resueltos en este espacio.

En el siglo XIX la mayoría de los lugares de entretenimiento en la capital eran dirigidos y organizados por hombres, por ejemplo el Liceo Granadino, el círculo literario El Mosaico o la red de logias masónicas (Martínez, 2001). A diferencia de los anteriores, la importancia del salón como escenario pública de ocio, radica en que era un espacio *femenino*, ya que eran las mujeres quienes organizaban todos los detalles que se debían ejecutar y, además, eran las principales figuras allí. Este tipo de eventos no sólo permitieron a las mujeres un lugar perfecto para ejecutar el *performance burgués*, sino que también las ayudó a involucrarse en el mundo político y en temas de actualidad. En este punto me parece importante conocer que la incursión de un individuo en la política no debe pensarse solamente desde los mecanismos más directos, como la votación o las quejas enviadas al Estado, sino que también debe estudiarse a aquellas participaciones menos directas como opinar en círculos cerrados sobre la manera en que se está llevando el país o influenciar en las decisiones políticas a partir de discusiones sutiles¹⁹. Sabemos que las mujeres de élite no pudieron votar entre 1886 y 1899, pero sí participaron de la vida política de una manera más tenue al dirigir conversaciones en el salón. Esta es una de las principales características que Miguel Ángel Vicuña argumenta sobre la importancia del salón:

¹⁹ Tal es el caso de Doña Soledad Acosta de Samper, quien casada con el liberal José María Samper influyó directamente en sus decisiones partidistas. Varios historiadores han apuntado que en el viraje político que tuvo el doctor Samper a finales del XIX hacia el conservadurismo, su esposa jugó un papel muy importante.

[...] para funcionar satisfactoriamente, el salón también demandaba horas de estudio metódico a las mujeres, a fin de que éstas se hallasen en condiciones de aportar lo suyo a las conversaciones. [...] La literatura, el arte, la música y la política, representaron temas habituales de conversación. [...] Los salones aseguraron que los asuntos de interés general [...] también integrasen el mundo cotidiano de las mujeres de la élite; en virtud de estas reuniones íntimas, estuvo de su parte involucrarse en la vida pública del país, sin atentar contra las costumbres y los valores tradicionales que les asignaban un papel, más que nada, doméstico (Vicuña, 2006: 93-98).

Además de participar en la vida política, las *salonières* usaron el salón como un recinto de *distinción social*. Este evento se centraba en la oratoria pública de sus asistentes, ya que al ser organizado se debía escoger uno o más tópicos de discusión de interés general y era deber de las anfitrionas conducir el flujo de la conversación, es decir que de ellas dependía qué tan exitoso resultaba el evento. Como lo demuestra Leonor, cualidades distintivas de la élite como el “*atinado tacto social*” eran fundamentales para que el salón funcionara. Pero, ser sacerdotisa de estos lugares no sólo requería un complejo proceso de ejecución/actuación/reproducción de las normativas de género sino que también demandaba un profundo conocimiento de los invitados. Como se mencionó en la introducción de esta investigación, este tipo de eventos podía abarcar hombres liberales y conservadores, por lo que las conversaciones debían ser conducidas con cuidado, para evitar posibles incomodidades y problemáticas a los invitados. La lista debía ser estudiada detalladamente para conocer, entre otras cosas, los gustos culinarios de los asistentes o saber cómo ubicarlos en la mesa.

Resumiendo, aunque la mujer de finales de siglo XIX vivió su vida bajo un régimen patriarcal que la quería internar en su casa y excluirla del espacio público, hemos visto como a partir del establecimiento de lugares de ocio, las damas podían participar de la vida pública. El baile y otros eventos sociales que pueden ser vistos como escenarios triviales de la vida social, pero se evidencian como lugares donde la mujer debía manejar conocimientos de política, etc. para mostrar que era una buena anfitriona y que ejecutaba las construcciones discursivas del *performance burgués* con propiedad.

El *performance bohemio*: estudio de caso de la heterogeneidad femenina burguesa.

Analizando otro contexto social e histórico, Penny Russell argumenta que las damas que aprendían los modales de los manuales de urbanidad no necesariamente los reproducían al pie de la letra: “To support the gentry’s claims, women convert the ideals of gentility into a genteel performance which, in its reliance on public display to a sceptical

audience, contradicted precisely those values it sought to promote” (Russell, 1994: 2). Russell y Butler coinciden en realzar la particularidad del performance en el ámbito social. Para Judith Butler: “[...] un acto performativo [...] sólo puede manifestarse como un vano esfuerzo de producir efectos que posiblemente no pueda producir (Butler, 2002: 163). Las anteriores aseveraciones ayudan a concebir que el *performance burgués* se encontraba sujeto a ser representado de una manera diferente, ya que al ser una construcción discursiva, la interiorización de dichas normativas (porte, saber leer a las personas, actuar frente a las personas de acuerdo a persona con la que se está, practicar la beneficencia, etc.) podían poner en práctica acciones diferentes. Se tomará el caso de la ilustre y distinguida Margarita Holguín y Caro, hija de Margarita Caro y del presidente e impulsor de la Regeneración don Carlos Holguín, para argumentar que el ambiente social y cultural determinan los discursos de feminidad accesible a las mujeres, y por lo tanto los *performances* que se ejecutan responden a las particularidades históricas de *espacio* y *tiempo*.

Margarita Holguín y Caro nació en Bogotá el 15 de noviembre de 1875 y en su adolescencia vivió los cambios vertiginosos que caracterizan esta monografía: aparición de espacios de entretenimiento de tinte burgués, modernización y urbanización de la ciudad, surgimiento de una *élite burguesa*, aumento del *mercado de las apariencias*, moral hedonista del disfrute, etc. Para la época de estudio, Margarita entraba a la adolescencia, por lo que su feminidad se vio permeada por los ideales burgueses que empezaban a aparecer en la escena pública; entonces, esta mujer desarrolló su feminidad bajo el *performance burgués* descrito arriba, y que se puede resumir en: porte, decoro, tacto social, etiqueta, organizar y asistir a eventos sociales de beneficencia y reproducir la *distinción social*.

Si se recuerda que el *performance burgués* se formó a partir de la construcción de ciertas normativas del bello sexo, los actos comportamentales de Margarita no cumplieron el pilar asignado a la mujer entre 1886 y 1899: ser madre. A pesar que la soltería no es un fenómeno extraordinario en las mujeres en el siglo decimonónico, la presión que debió sentir esta dama por no tener esposo ni hijos debió ser mayor, ya que además de pertenecer a una de las linajes más importantes de la nación, todos los hermanos y hermanas de Margarita se casaron y formaron familias que actualmente rigen el mundo social y de la política colombiana²⁰. La ideología patriarcal proponía un “tráfico de mujeres”, en donde

²⁰ La unión entre Margarita Caro y Carlos Holguín produjo un extenso linaje de cuatro hijas y cuatro hijos. Entre las uniones matrimoniales más importantes de esta familia se encuentran las realizadas por Carlos Holguín y Caro con Emilia Torres Nieto; Jaime Holguín y Caro con Beatriz Dávila Ordóñez y Clemencia

las uniones matrimoniales funcionaban para mantener las rígidas estructuras internas de la *élite burguesa*, lo que disminuía la ascensión social de otras familias no tan reconocidas o importantes socialmente hablando, como por ejemplo la de Candido Flórez (Cifuentes y García, 2005: 37); y además, producir la mayor cantidad posible de hijos que sirvieran como altos funcionarios estatales o importantes banqueros que representaran a la familia en la vida nacional e internacional.

Desde pequeña Margarita se destacó como una señorita que gustaba de las artes plásticas, por ejemplo, participó en la exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes en honor a la Independencia del país cuando contaba con 22 años de edad (*La Mujer*, julio 30 de 1897: 1.051). Recordemos que durante la colonia la única salida que tenían las mujeres para desarrollar la vida intelectual, era someterse a una vida claustral al tomar los votos como monjas. Sin embargo, en la época de estudio, Margarita marca una pauta social y cultural al convertirse en una de las primeras pintoras profesionales del país, y poder asistir y opinar en los círculos masculinos intelectuales desarrollados en los cafés de los años 20's del siglo XX (Centro Cervantes, 1959). A diferencia de Leonor Tanco de Putnam, digna exponente del *performance burgués*, Margarita usó otros espacios, como los cafés o el Instituto Caro y Cuervo, para mantener una vida intelectual activa; es decir, que ella no sólo se preparaba cuando habían reuniones sociales, como los *salones*, para hablar en público y expresar sus ideas, como lo hacía Leonor.

El *performance* ejecutado por Margarita Holguín y Caro marca un precedente para que en los años 30's, 40's y 50's diferentes mujeres que nacieron en los años 80's y 90's del siglo XIX, desarrollaran una feminidad mucho más libre de la que existía en la época decimonónica. Sin embargo, estos cambios no pueden ser comprendidos sin un conocimiento del contexto que vivió Margarita. Entre 1912-1915, 1928-1930 y 1948-1950 esta señorita vivió en París y allí recibió instrucción profesional en pintura. Esta época marca una pauta importante en la configuración de los discursos emancipadores iniciados por mujeres en Inglaterra o Francia desde finales del siglo XIX y que en Colombia tendrán mayor repercusión con el desarrollo del Cuarto Congreso Internacional Femenino Latinoamericano de 1930. Todas las marchas que se daban en las calles europeas, influenciaron la manera en que Margarita entendió su papel como mujer en la sociedad. A pesar que no se hayan encontrado registros históricos que permiten conocer la *voz* de

Holguín y Caro con Roberto Urdaneta Arbeláez. Ver anexo no. 1. Mapa genealógico no. 1 “Unión Caro-Holguín”.

Margarita, su dedicación exclusiva a la pintura, “[...] al cultivo de las letras y las artes y al culto de la memoria de sus ilustres antepasados” (Centro Cervantes, 1959: 365), son un vestigio que permite llevar a argumentar que Margarita Holguín y Caro fue un primer ejemplo de mujeres, tales como Ofelia Uribe de Acosta, Lucila Rubio de Laverde, Elvira Lleras Restrepo, Claudia Múnera, Emilia Lópera Berrío, Elisa Lleras Camargo, entre otras (*El Tiempo*, diciembre 19 de 1930; *El Tiempo*, diciembre 20 de 1930), que desarrollaron una feminidad que se alejaba completamente de las normativas del bello sexo y del *performance burgués*.

Conclusiones: el performance del género más allá de las fronteras patriarcales, religiosas y románticas.

El planteamiento del doble corsé ofrecido por Carmen Ramos, permitió conocer cómo a partir de un elemento que regulaba la práctica corporal y moral de la mujer, se pueden llegar a desprender prácticas que contradicen el modelo inicial. Por esta razón, es necesario observar el fenómeno de la feminidad en el siglo XIX de una manera más compleja. La literatura que existe sobre el tema ha planteado ciertas definiciones normativas frente al comportamiento que tenían las mujeres, como los ya mencionados trabajos de Patricia Londoño, Luz Hincapié, Johanna Mora y Patricia Londoño; pero resulta necesario preguntarse ¿qué tanto seguían las mujeres dichos modelos comportamentales? Si se tienen en cuenta los planteamientos teóricos, como el de Judith Butler o de historiadoras como Penny Russell, éstos coinciden en que la manera en que se exterioriza los discursos de género, se traduce en un *performance* que se muestra contrario a la norma que pretendía moldear. Esta particularidad ha sido demostrada anteriormente a partir de la construcción de diversos performances de feminidad: el *performance burgués* y el *performance bohemio*.

Para lograr una mejor teorización del asunto, se debe tener en cuenta las permanencias y transformaciones del ambiente político, social y cultural en el que se desarrollan la vida de las mujeres, ya que éstas se encuentran influenciadas por los cambios que pueden existir. Como se observó con el caso de Margarita Holguín, la aparición de la *ciudad burguesa*, y todos el andamiaje cultural y social que trajo éste, fue un ambiente propicio para que ella pudiera dedicarse por completo al mundo del arte y las letras. Así mismo, si la arquitectura de la ciudad no hubiera hechos modificaciones, es muy posible que no existieran lugares a los cuales Margarita, muy posiblemente, asistía con frecuencia,

como los clubs, y más adelante en el siglo XX los círculos literarios organizados en cafés de la ciudad.

Se ha mostrado que las mujeres no solamente ocupaban el espacio doméstico, ya que como lo asegura Butler “el performance se construye en el mundo público”. A partir de las fuentes primarias se observó que las mujeres estudiadas, como Leonor Tanco, salían de sus casas y que en diferentes eventos propios de la élite, actuaron el *performance burgués*. La definición que creé en este capítulo no puede ser considerada como una teorización hegemónica que envuelve a las mujeres que desarrollaron sus vidas entre 1886 y 1899. Como se compró con el caso de Margarita Holguín, mujer que vivió en la época de estudio, la manera en que se entienden las *marcas de género* que se encuentran disponibles en el espacio social para la construcción de sus feminidades, es bastante compleja y heterogénea, por lo que no se puede asegurar que el *performance burgués* fue el *único* modo en que las mujeres exteriorizaron y reprodujeron sus prácticas. A pesar de lo anterior, se puede asegurar que la construcción del concepto “*performance burgués*” se encuentra marcado por un estudio de las prácticas y puede englobar a las esposas e hijas de la *élite burguesa* entre 1886 y 1899 en Bogotá.

El caso de Margarita Holguín y Caro no sólo es interesante para comprender el tema de la heterogeneidad de las feminidades, sino que también es relevante para entender que el *performance bohemio* marcó ciertas pautas sociales a la manera en que se componía la feminidad. Esta mujer es un ejemplo de cómo diferentes damas que nacieron o crecieron entre 1886 y 1899 no tuvieron que recluirse en un templo para desarrollar la vida intelectual, sino que lo podían hacerlo en el mundo público junto a los hombres. O cómo ciertas mujeres, como por ejemplo Georgina Fletcher organizadora del IV Congreso Internacional Femenino, se apropiaron de los mecanismos de participación civil al exigirle al poder legislativo un trato igual entre mujeres y hombres. En conclusión, la teoría del *performance* es una categoría histórica que debe ser comprendida bajo las categorías de *espacio* y *tiempo*. El contacto directo que Margarita tuvo con los reclamos que las mujeres francesas hacían en los años 20's, exigiendo el derecho al voto, fue una realidad que modificó su forma de pensar.

El vestido: marca física de la construcción del género y capital simbólico de distinción social

Las Mujeres (sic) sufren todas las tiranías de la moda sin quejarse; consisten gustosas en estar incómodas, en afearse, en convertirse en esclavas de sus innumerables transformaciones; de esas mil fantasías que envejecen el mismo día que nacen: se avergonzarían de que se les sorprendiese una falta: de llevar, por ejemplo, un sombrero de primera cuando el almanaque, en abierta contradicción la naturaleza, ha hecho comenzar el estío veinticuatro horas antes. Todo lo que se diga ó se escriba sobre este tema será insuficiente para cambiar ó modificar esa servidumbre general aceptada casi siempre con gusto.
Matilde C. de González (La Mujer, noviembre 9 de 1895: 21)

En el primer capítulo, argumenté que el modelo de bello sexo no era el único *performance* que ejecutaban las mujeres de Bogotá entre 1886 y 1899. En esta sección, realizaré un análisis visual de los registros que permiten observar los trajes, las posturas, las miradas, entre otros elementos, que se convirtieron en vehículo para estudiar el *performances burgués* que ejecutaban las mujeres cuando asistían a salones, el teatro y el espacio público en general. Si bien, en el anterior apartado recalqué la importancia que tiene el *performance* como arte de exhibir el cuerpo y de ser observado por los otros, en la presente sección, esta categoría será desarrollada desde las *marcas de género* que reproducen una representación específica de la educación corporal y que conlleva a que un cuerpo sea definido como “masculino”, o más exactamente para el presente caso, como “femenino”. Argumento que el corsé se convirtió en una metáfora de represión corporal y moral, como se visualizó en el capítulo anterior, pero que al mismo tiempo validó acciones subversivas como la revelación de los senos y la insinuación sexual hacia el hombre.

El vestido: objeto de *distinción social* y *marca de género*.

El 16 de octubre de 1896 el Gun Club organizó en el Teatro Colón un baile en honor a don Nicolás Sáenz, presidente electo de dicha asociación. El evento fue publicitado en el periódico *La Mujer* con la mayor pompa: “[...] los distinguidos miembros del Gun Club han resuelto abrir entre sus malezas intrincadas un brillante claro, para reunir allí lo más florido de la sociedad bogotana y ofrecerle un poco de esencia que embalsame el mal y la haga olvidar las asperezas de la vida real.” El reportero continúa asegurando que: “Dicho baile [...] será una verdadera exposición de bellezas femeninas, y un concurso de distinguidos y elegantes tipos varoniles. [...]” (*La Mujer*, octubre 21 de 1896: 592). Uno de los invitados a este importante evento fue el ministro de Relaciones Exteriores, Jorge Holguín, quien asistió acompañado de su esposa doña Cecilia Arboleda Mosquera.

A pesar que Jorge y Cecilia no fueran oriundos de Bogotá, ellos hacían parte de la *élite burguesa* capitalina. Don Jorge, hermano del presidente Carlos Holguín y originario de Cali, se convertiría en 1909 en el hombre más importante de la República al ocupar el escaño más alto de la política, la presidencia de Colombia. Por su parte, la distinguida doña Cecilia provenía de una de las familias más importantes de la élite económica y política del Valle y al llegar a Bogotá se convirtió en una dama burguesa que asistía habitualmente a eventos sociales y culturales como el descrito anteriormente. El reportero del Gun Club informó que Don Jorge y su esposa bailaron una cuadrilla de honor en el centro del Teatro (Anónimo, 1982: 22-25). De acuerdo al *performance burgués* que discutí en el capítulo anterior, era responsabilidad de Cecilia ser sacerdotisa y diosa durante esta dichosa ocasión, mostrando sus dotes corporales y comportamentales como el porte, tacto social, etiqueta, decoro, elegancia en sus pasos, entre otros. Éstos debían estar acompañados del uso de un traje adecuado. *La Moda Elegante* disponía que los vestidos de seda, muselina o terciopelo, acompañados de faldas largas con moños o encajes y mangas de alto volumen (*La Moda Elegante*, enero 22 de 1896: 30), serían los elementos que ayudarían a convertir a Cecilia en la sacerdotisa de este evento.

Seguir cuidadosamente las recomendaciones dadas en las secciones de moda de *La Mujer*, que reproducía información del periódico madrileño *La Moda Elegante*, le permitiría a doña Cecilia cumplir las expectativas que su esposo, sus padres y sus amigas tenían sobre ella; además le ayudaría en convertirse en el modelo de feminidad perfecto: un modelo al que sólo podía llegar a través de la repetición continua de la performatividad corporal; un modelo que otras anhelaban poder realizar y ejecutar como lo hacía ella. Al igual que Margarita en la introducción, Cecilia debía utilizar un vestido, unos zapatos, unas joyas, un peinado y un maquillaje que no usaba en su cotidianidad; ella debía ponerse una máscara y ejecutar el *performance burgués*²¹.

²¹ La mascarada es vehemente trabajada por Butler desde la perspectiva de la *teoría queer*, sin embargo es posible extrapolar algunas ideas que ella plantea en *El género en disputa* y *Cuerpo que importan*: “[...] la cuestión es si la mascarada esconde una feminidad que podría considerarse verdadera o auténtica, o si la mascarada es el medio por el cual se crean la feminidad y los debates sobre su «autenticidad»”. ¿Qué tan auténtico es un género cuando se pone una máscara? Butler respondería que: “En ningún sentido podemos llegar a la conclusión de que la parte del género que se “actúa” es la “verdad” del género”, ya que el uso del antifaz supone una negación a una sustancia o ente que se quiere esconder. Para esta investigación si bien el género no se constituye a partir del uso de antifaces, la usanza de una máscara es una *marca de género* del *performances burgués*. (Butler, 2002: 328-329).



Imagen no. 4 “Vestido y salida de baile”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 3. Enero 22 de 1896. pp.30

La anterior imagen muestra la moda que posiblemente doña Cecilia usaría para ir al baile del Gun Club. Lo más seguro es que no sea el mismo, pero los patrones generales del traje sí se acercan a la realidad vivida ese 16 de octubre de 1896. El traje de doña Cecilia no debía ser negro, sino de una tonalidad de los colores pastel. Las mangas se conforman como el punto visual más relevante de la figura femenina, ya que su alto volumen dirige la mirada del observador hacia ellas. Por otro lado, el traje debía contar con intrincadas confecciones y adornos como aquellos presentados en la imagen no. 9: moños, encaje, cintas, entre otros, hacen del vestuario de la élite un *bien de distinción social* en la medida que no son funcionales pero que denotan el *capital simbólico*, ya que bailar o caminar con todos estos textiles era una tarea casi imposible.

Entre 1886 y 1899 las mujeres presentaron un marcado interés en el *mercado de las apariencias*, ya que éstos funcionaron como capitales simbólicos del cual obtienen los más altos beneficios referentes a la construcción de una *belleza aristocrática* (Bourdieu, 1979: 203): en 1888 habían 485 costureras y 35 modistas (Pombo y Obregón, 1888), mientras que en 1893 se presentaron 394 costureras y 97 modistas en Bogotá (Anónimo, 1893). Siguiendo la diferenciación que plantea Diana Triana entre el ejercicio de costurera y modista, se puede asegurar que la *mujer burguesa* consumió los vestidos elaborados por modistas y no por costureras, ya que eran las primeras las que más *distinción social* presentaban entre los oficios femeninos y además contaban con un conocimiento más perfeccionado de la confección de las prendas (Triana, 2012: 60). Es por esta razón que en 1893 el número de modistas aumenta considerablemente, ya que los cambios que se perpetúan en la *ciudad burguesa* obligó a las mujeres al consumo de vestidos lujosos vendidos por modistas dueñas de casas

comerciales o modistas en casa (Triana, 2012), para poder acudir vestidas adecuadamente a los eventos desarrollados en los espacios de entretenimiento entre 1886 y 1899.

El consumo de vestidos y trajes costosos reprodujo una *moral hedonista* donde el disfrute de las prendas se justificaba ante el gasto que éstas tuvieran (Bourdieu, 1979: 312). Este es el tipo de ética que la *élite burguesa* pregonaba en sus prácticas entre 1886 y 1899; tal como lo menciona Ana María Otero el consumo de bienes de lujo, específicamente el consumo de la indumentaria, consolidó la estructuración de la *élite burguesa* a finales del XIX (Otero Cleves, 2009). A pesar que se presentó la tendencia de catolizar las instituciones y políticas estatales, la vida suntuosa que llevaron hombres y mujeres burgueses en Bogotá no se vio afectada por los ideales del buen católico que ahorraba y gastaba poco dinero en los objetos que configuraban su cotidianidad.

A partir de un estudio cuidadoso de los registros de importación de Aduanas de Cartagena y Barranquilla, se pudo comprobar que los textiles fueron los principales objetos de exportación en el siglo XIX (Laurent, 2008), y que de éstos fue el algodón de una excelente calidad el material predilecto de importación. Las gráficas no. 1, 2 y 3 permiten ver varios puntos importantes: primero, la importación de telas aumentaron significativamente a medida que avanzan los años de estudio; segundo, el algodón fue el textil que presenta una mayor importación: En 1888 entraron aproximadamente 8.000 Kg. de éste, pero en 1891 al Puerto de Cartagena entró más de 20.000 Kg de algodón de la más fina calidad.²²

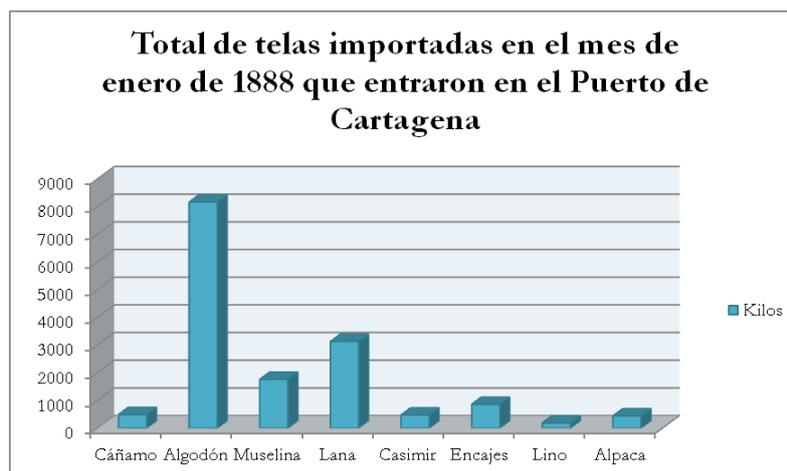


Gráfico no. 1. “Total de telas importadas en el mes de enero de 1888 que entraron en el Puerto de Cartagena”. Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. Tomo 18. ff 743r – 748v.

²² Uno de los principales problemas que tuvo que afrontar la investigación, fue que los cuadros estadísticos de Aduanas no son registrados en los libros de aduanas después de 1891, lo que hace que se pierda información importante después de este año, y que preguntas importantes, tales como ¿cómo se vieron afectadas las importaciones de textiles lujosos con la crisis fiscal de 1897?, no puedan ser resueltas.

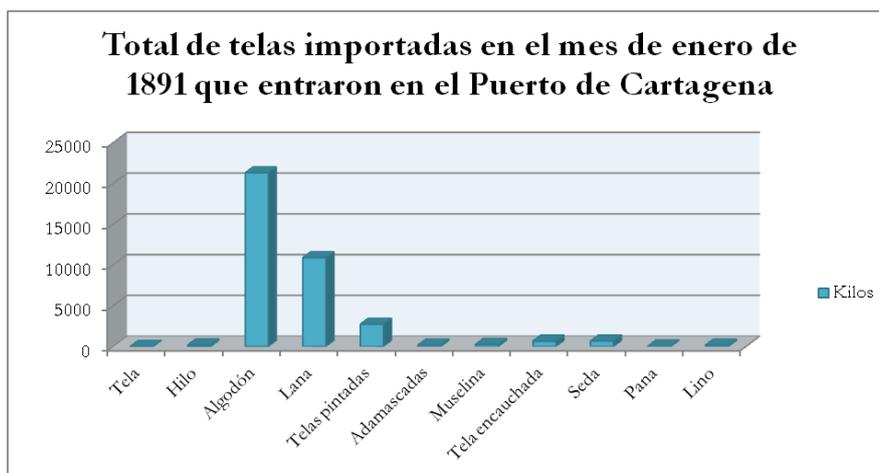


Gráfico no. 2. “Total de telas importadas en el mes de enero de 1891 que entraron en el Puerto de Cartagena”. Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. Tomo 21. ff 77r – 85v.

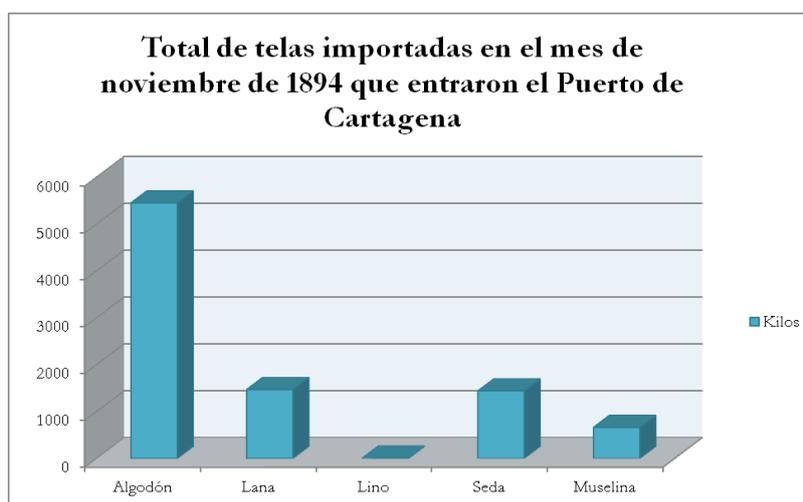


Gráfico no. 3. “Total de telas importadas en el mes de noviembre de 1894 que entraron en el Puerto de Cartagena”. Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. Tomo 23. ff 26v – 48r.

De esta manera, se puede asegurar que el algodón, la lana y la muselina fueron los principales textiles que entraron al país en la época de estudio, y que los trajes femeninos fueron construidos a partir de éstos. Los parámetros que forjaban una apariencia distinguida, requerían el uso de un tipo de vestimenta específica para cada espacio de entretenimiento que tenía la élite. Estos trajes se complementaban con el *performance burgués* para que las damas que asistían a estos lugares, como el teatro, las tertulias o los clubs, pudieran ser consideradas, como doña Leonor Tanco de Putnam, “sacerdotisas y diosas” de éstos. Las revistas nacionales poseían poco *capital económico* y no contaban con la suficiente tecnología para ilustrar la moda que regía el año. La *Revista ilustrada* fue la única que entre el período de investigación reprodujo diferentes figurines en sus hojas e indicaba

dónde podían ser adquiridos por las burguesas²³. Esta revista mostraba los sombreros y vestuarios que Madame Poirier elaboraba y que la Casa Víctor Huard y Compañía vendía. Éste última fue fundada en 1889 por Víctor Hyard hijo y Jorge Lagos Mendoza y se encontraba situada en la 1ª. Calle Real No. 448. El *Libro azul de Colombia* describe la Casa Víctor Huard como: “[...] casa importa artículos de lujo, y sus especialidades son la perfumería y artículos de tocador de las grandes casas francesas, así como también adornos para peinados; sedería, ropa hecha, calzado, etc. Anexo al almacén está el gran salón de peluquería, que es el mejor de la ciudad, por su confort y lujo, y la absoluta desinfección que se practica en el instrumental. Cuenta con los últimos adelantos en materia de aparatos eléctricos para masaje, ventilación, secadores, etc.” (Anónimo, 1918: 359)

Quienes accedían a los productos ofrecidos por este almacén lograban la completa *distinción social*, debido a que no sólo adquirían productos de la mejor calidad, caracterizados por su “confort y lujo” que querían tener las mujeres burguesas, sino que también los obtenían en uno de los almacenes más distinguidos de la *ciudad burguesa*. La casa de Víctor Huard no sólo vendía trajes femeninos, sino que poseía todo un aparataje que componía la apariencia física de femenina: perfumería, artículos de tocador, adornos para peinados, entre otros tantos. Siguiendo los planteamientos de Bourdieu, podríamos asegurar que el *cuerpo femenino* se convirtió en templo de un “mercado legítimo para las propiedades corporales” que estimula el consumo de objetos que crean un ente embellecido: “[...] las mujeres de la clase dominante, obtienen de su cuerpo una doble seguridad: creen [...] en el valor de la belleza y en el valor del esfuerzo para embellecerse, y asocian así el valor estético con el valor moral, se sienten superiores tanto por la belleza intrínseca, natural, de sus cuerpos, como por el arte de embellecerlos y por todo lo que ellas dominan compostura [...]. La belleza puede ser así simultáneamente un don de la naturaleza y una conquista del mérito [...]” (Bourdieu, 1979: 204).

Entonces, la belleza se practicó a partir del consumo de diferentes productos que lograron acercar a la imagen deseada. Esto, sólo es posible de cumplir en la medida en que se hacía una repetición de los actos de consumo y embellecimiento del cuerpo; es decir, que la belleza, y con éste, la construcción del cuerpo deseado por las mujeres, se logró en la medida en que las damas y señoritas bogotanas realizaron un *performance*. En palabras de Butler, los ideales de belleza se establecieron como un conjunto de normativas que

²³ En el siglo XIX la prensa bogotana reprodujo muy pocos figurines de moda y más descripciones detalladas de los trajes que respondía a las últimas tendencias europeas. Por esta razón, las secciones de moda de *La Mujer* y *La Revista Ilustrada* obtenían tales descripciones del periódico madrileño *La Revista Ilustrada*.

promovieron la consolidación del género, violar estas reglas era llegar a la subversión del género en sí. Por esta razón, la belleza como *marca de género* cumplió la función de diferenciar entre aquellos que violan las normas, y eran consideradas grotescas, y las que las desempeñaban, y por esto fueron sublimes.

Para la época de estudio la moda puede llegar a ser encasillada dentro del sistema de *moda centenaria* (Lipovestky, 1990), época que muestra “el momento histórico y sublime” de las apariencias. Gilles Lipovestky propone que los cambios sociales en el mundo industrial produjeron una característica específica a finales de XIX, ya que empiezan a cambiar las técnicas, los precios y los objetivos de la industria que produce una indumentaria específica para cada clase social (Lipovestky, 1990: 77). Así, el qué se compra, empieza a combinarse con el dónde se compra, quién lo confecciona, de dónde se trae y otras tantas cuestiones que imponen que el sistema de la apariencia se forje como un mecanismo de *distinción social*.

Sabemos que las mujeres que viajaban a Europa traían ropa que conseguían en París, ciudad considerada como el centro de la Alta Costura. Por ejemplo, el 7 de julio de 1888 el General Antonio B. Cuervo, ministro de Colombia en España, llegó al Puerto de Barranquilla junto a su esposa María Luisa Amaya. Doña María trajo desde Europa dos cajas llenas de vestidos de seda, una caja de sombreros de paja y una caja de sombrillas de seda y encaje²⁴. Sin embargo, distinguidas damas capitalinas como Margarita Caro, Rosa Ponceportocarrero o Cecilia Arboleda, no pudieron disfrutar de lo que significaba abandonar el terreno nacional hasta bien entrada la edad madura. Ellas, que no pudieron comprar personalmente en las renombradas tiendas parisenses Charles-Frédéric Worth, (fundada en 1858), Doucet (1880), Rouff (1884), Paquin (1891) o Callot Hermanas (1896) (Lipovestky, 1990: 58), adquirieron sus vestidos por encargo a algún amigo o familiar viajara, compraban en alguna de las tiendas de moda de Bogotá o mandaban a hacer por encargo sus trajes a alguna modista.

En conclusión, el traje se consolidó como un *bien simbólico* que ayudó a reproducir la *distinción social* dentro de las mujeres de la *élite burguesa* entre 1886 y 1899, ya que a partir de su consumo se reprodujeron prácticas hedonista, que combinaban una serie de normas para que un traje pueda ser considerado un bien lujoso (dónde se compra, quién lo confecciona, de dónde se trae, en dónde se confecciona, etc.). Del mismo modo, la indumentaria se convirtió entre 1886 y 1899 en una *marca de género* que regía las pautas

²⁴ AGN. Sección República. Fondo Aduanas de Barranquilla. ff.64r-66v.

comportamentales, morales y distintivas que permitió la construcción de diferentes performances de feminidad como el *performance burgués*, o como lo vimos en el capítulo anterior, el *performance pecaminoso*, el *performance mariano* y el *performance bohemio*.

Estudio visual de los figurines de moda

La moda en el mundo decimonónico cambió vertiginosamente: lo que en 1886 era concebido como hermoso y adecuado, en 1899 era mirado con repugnancia y hastío; por ejemplo en 1894 la moda dictaba usar mangas de alto volumen pero en 1897 entró en desuso esta característica, y quienes no conocieran esta regla no eran consideradas mujeres sublimes, sino individuos burdos y poco elegantes. Como demostré en el capítulo anterior, aunque mujeres como Margarita Caro menospreciaran la moda, ésta se había convertido en un índice de posición social: las mujeres se convertían en “sujetos viables” de la élite por medio de los rituales adorno de sus cuerpos. Los figurines de moda, es decir la representación gráfica de la considerado *in* para decorar el cuerpo, fueron descritos en las secciones de moda de la prensa capitalina; analizarlos visualmente permite observar lo que Edward Goyeneche define como “los mecanismos visuales que componen el hecho social en su conjunto” (Goyeneche, 2009: 205). Para estudiar el fenómeno de la moda y cómo ésta configura el *performance burgués*, es menester indagar con detalle la mayor cantidad posible de elementos pictóricos que usan los figurines de moda para representar lo apropiado y aquello que responde a las lógicas del buen gusto burgués. En este sentido, los figurines de moda entre 1886 y 1899 son un *hecho social* que responden al entorno económico, político, cultural y social en el que se encuentran, si se exploran cuidadosamente podremos ver más allá de sus imágenes, para comprender las *marcas de género*, o mecanismos de composición del género, que eran representadas pictóricamente.

En esta sección analizaré aproximadamente más de veinte figurines de moda que se encuentran divididos por su época de producción: figurines de los años 80's y figurines de los años 90's. Esta aproximación permitirá entrever más claramente los cambios culturales y sociales que se dieron a medida que avanzamos en el período de investigación. De esta manera, se podrá rastrear que para los años 80's la mujer todavía se concibe como una unidad sin relación con su medio, mientras que para los años que siguen a 1890, la fémina es imaginada de acuerdo a su entorno social. Del mismo modo, permite acercarnos al problema del vestido como *marca de género* y como *capital simbólico*. En las siguientes imágenes veremos varios modelos de figurines de los cuales se estudiarán las confecciones,

los colores, las poses de las modelos, las miradas, las decoraciones y otros intrincados elementos que permitirán elaborar un apropiado análisis visual.

Según Montserrat Galí, el reportaje de la moda encierra una considerable paradoja, ya que promovía su consumo y lo castigaba al mismo tiempo. Galí enfatiza que: “por un lado las revistas fundadas, escritas y dirigidas en su casi totalidad por hombres, se afanan en proporcionar a las mujeres información sobre las modas. Por el otro, se satiriza y fustiga la afición femenina a las modas [...]” (Galí, 2002: 233). Los llamados de atención por la absurda y desmedida obsesión, según los autores, de las mujeres por saber los cambios vertiginosos en el arte de la vestimenta, es una constante de las revistas femeninas. Por ejemplo, los reporteros de *La Mujer* escribían en 1896: “Arrojémonos con violento empuje sobre ese ejército que nos saquea; lancémonos todos contras esas nubes de langostas que devoran nuestras cosechas; rasguemos los encajes, despedacemos las blondas; abajo los diamantes, fuéra (*sic*) el terciopelo, muera la seda” (*La Mujer*, Enero 15 de 1896: 129)²⁵.

Los figurines de los años 80's muestran dos tipos de representaciones pictóricas. La imagen no. 5 muestra la representación de un traje de carreras, la mujer retratada aparece completamente solas, el artista la dibujó en una posición $\frac{3}{4}$ y su cuerpo se encuentra estático; en cuanto el fondo, éste es bastante sencillo y no ilustra más que una silla con un bolso. Mientras tanto en las imágenes no. 6 y 7 las señoritas se encuentran acompañadas por otras mujeres o niñas pero no superan más de 3 individuos en una misma escena, los cuerpos se ubican realizando alguna actividad cotidiana en el espacio público. Una característica común que cruza a estos dos tipos de figurines es que la mirada de las mujeres nunca se dirige al público sino siempre lo hacen oblicuamente. Esta caracterización de la cara puede confirmar el discurso de modestia que las mujeres debían mostrar; además, era una convención que la fotografía y la pintura usaba para mostrar el recato que el cuerpo femenino debía exhibir en espacios públicos cuando estaban acompañadas por otras personas.

²⁵ Otras ediciones que critican el lujo son: *La Mujer*, noviembre 9 de 1895: 21-22; *La Mujer*, noviembre 16 de 1895: 39; *La mujer*, enero 29 de 1896: 157-158; *La Mujer*, marzo 4 de 1896: 241-242; *La Mujer*, abril 11 de 1896: 318-319; *La Mujer*, julio 1 de 1896: 420-421; *La Mujer*, junio 11 de 1897: 976-978.



Imagen no. 5 “Traje de carreras”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 26. Julio 14 de 1888. pp. 208



Imagen no. 6 “Traje de paseo y de visita”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 28. Julio 30 de 1886. pp. 220



Imagen no. 7 “Abrigo de entretiempo y traje de recibir”. Fuente: *La Moda Elegante*. no. 35. Septiembre 22 de 1889. pp. 284.

Refiriéndome estrictamente al vestido y sus accesorios, se pueden observar varios puntos importantes de congruencia entre los dos tipos de figurines. En los figurines de los años 1886-1888 se observa que las faldas se caracterizan por tener un gran volumen, mientras que para 1889 van perdiendo volumen; igualmente el tocado que caracteriza a los de los primeros años va desapareciendo lentamente como se puede apreciar en la imagen no. 7. Siguiendo el planteamiento de Montserrat Galí, las faldas actuaban como barreras de concreto que restringían el contacto corporal entre las mujeres y a su alrededor en general, imposibilitando, así, a que existiera una relación cercana con otras personas y revalidando que el comportamiento que se esperaban de ellas el recato. Si ponemos nuestra atención sobre los materiales de estos vestidos, observaremos que se encuentran confeccionados combinando telas de distintas calidades, texturas y colores. Esto se puede ver en la descripción del figurín no. 7, que mezcla lanilla y galón de color azul y blanco:

Vestido de lanilla azul pato, adornado con galones anchos del mismo color, bordados de blanco. La falda, casi plana por delante y fruncida por detrás y en los lados, va cubierta con una segunda falda montada sobre el corpiño y fruncida por delante. Esta sobrefalda va recogida en el lado izquierdo, de manera que forma un *panter* largo, sujeto por abajo con un adorno de pasamanería blanca. En el lado derecho es larga y forma en la cadera unos cuantos pliegues, sujetos por detrás con una correo de galón. El corpiño, plano, va guarnecido por delante y en la espalda de galones y bieses de lanilla, como indica el dibujo. El borde inferior va rodeado de un galón. La manga, ajustada forma por arriba un bullonado forrado de muselina fuerte y sujeto con tres hileras de fruncidos. Cuello vuelto de laya del mismo color (*La Moda Elegante*, septiembre 22 de 1889: 284)

A pesar que no se encontraron costos exactos de las telas, se puede asegurar que la mezcla de texturas, volúmenes y colores descrita arriba y que pudimos observar en la imagen no. 7, produce un efecto de suntuosidad en la figura femenina. Todo esto es logrado a partir de un alto costo. En los registros de aduanas la lana, la seda, el algodón, el lino y el casimir se configuran como las telas que mayores impuestos deben pagar²⁶; por ejemplo, los comerciantes bogotanos Jorge y Carlos Crane tuvieron que pagar un total de \$698.31 en 1892 por importar un vestido de lana forrado de seda y con adornos de algodón, una enagua de seda, dos sombreros de paja con adornos de flores artificiales y cintas de seda, 15 vestidos de algodón, cuatro sombreros de paja adornados con plumas,

²⁶ La lana, la seda y el casimir estaban clasificados dentro de la tarifa aduanaría no. 15; por su parte los artículos de algodón oscilaban entre la tarifa no. no. 13 y la no. 15; y el lino la no. 14. De esta manera, los comerciantes que importaban estos textiles debían pagar entre los \$0.80 y \$1,20 por cada kilogramo que se importaba.

flores artificiales y cintas de seda, cinco ropas de lana con cintas terciopelo forrado de seda con cuello y adornos de algodón, entre otros²⁷. Pero, ¿qué tanto de estos materiales llegaba a Bogotá? Los registros de las tiendas de moda permitieron observar que aproximadamente diez almacenes vendían productos elaborados con estos lujosos textiles: la de Víctor Huard & Co., José Bonnet e hijos, Alfonso Touchet, casa de comercio de Guillermo Richard, Carriza, Herrera & Cía., Francisco Callamand, A. Jouve, González Mutis & Moros, entre otros (Anónimo, 1918).

Lo más interesante de estas imágenes es que muestra el uso común del corsé a pesar de que las revistas, los padres de familia o los médicos condenaban su uso²⁸. Este aparato disciplinador moral y físico aparece en todas las imágenes del siglo XIX. A diferencia del capítulo anterior, en esta presente sección considero al corsé como una de las estrategias que educa al cuerpo para que pueda ser debidamente encaminado en el tránsito de hembra a mujer, pero que al mismo tiempo permite la acción subversiva del género. Al usar el corsé las mujeres lograban crear una ilusión óptica de un despampanante busto, una cintura pequeña y caderas enormes, siempre atractivas para los hombres. Aquí emerge una de las grandes contradicciones de la *moda centenaria*. Mientras que la mujer era incitada a ser modesta, recatada y tener decoro, el *corsé* sensualizaba el cuerpo femenino y lo convertía en un constante objeto de deseo para el hombre, que lo anhelaba, pudiera poseerlo a pesar de que el cuerpo femenino no podía ser tocado, sólo admirado y, en lo secreto, codiciado. Si bien el corsé durante un largo tiempo disciplinó el cuerpo de la mujer, por otro lado les permitió a las damas una construcción erotizada de éste. Este cuerpo femenino sexual que se exponía a ser consumido visualmente tenía unas claras reglamentaciones sobre lo que era visto como deseado y aquello que era visto como aberrante como podremos observar en las siguientes fuentes visuales.

²⁷ AGN. Sección Anexo II. Administración de aduanas. Manifiesto de importaciones. Caja 022. Carpeta 001 (grande).

²⁸ Se sabe que los corsés llegaban a Colombia ya que los registros de aduanas lo muestran de esa manera. Sin embargo, existen gran posibilidades que estos accesorios fueran fabricados regionalmente. Ahora bien, los cargamentos que traen corsés siempre lo hacen desde París y cuentan con un peso considerable, por ejemplo en julio de 1888 entró al Puerto de Cartagena un cargamento con un peso total de 76 Kg. que contenía corsés traídos desde París. AGN. Sección República. Aduanas de Cartagena. T 18. ff. 899v. Véase anexo no. 1. Gráficos 4-7.



Imagen no. 8 “Traje de calle”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 6. Febrero 14 de 1887. pp. 47



Imagen no. 9 “Vestidos de baile”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 1. Enero 6 de 1890. pp. 6

Las imágenes no. 8 y 9 revelan el uso de una moda diferente para ir al teatro o al baile, que para ir a la calle. La principal diferencia radica en las telas y adornos que conforman al traje, pero sobre todo en los talles de éstos. De esta manera, para ir al teatro, como se observa en la imagen no. 9, se usaban vestidos que tuvieran mayor presencia de adornos así como del escote, que unido al uso del corsé, creaba la ilusión óptica de un busto voluptuoso, firme y deseable, mientras que para ir a la calle todo el busto es escondido totalmente (imagen no. 8). Pero, ¿entonces por qué las mujeres utilizaban los trajes de soirée que hacían que las miradas de los hombres se concentraran en sus apetecibles senos estando en una época tan conservadora? Este es un tema bastante complejo, porque a primera vista se podría asegurar que la moda femenina se convirtió en una manera en que las damas y señoritas podían escapar de los requerimientos conservadores que los hombres les imponían. No obstante, resulta relevante anotar que las últimas modas eran dictadas por los hombres, ya que ellos eran quienes decidían qué se

reproducía en las hojas de las secciones de moda. Así mismo eran los hombres franceses quiénes inventaban nuevas modas y accesorios que se convertían en bienes apetecibles para las féminas, como por ejemplo el corsé Leoty tan famoso en la época decimonónica.

Lo anterior tiene un significado cultural y social bastante importante para la investigación y para la comprensión general de las prácticas y de los discursos regeneradores de los hombres, ya que existe una notable contradicción entre lo que predicaban y cómo actuaban: se promulgan unos discursos en donde la moral de la religión católica está presente en cada momento de la vida, pero la lujuria y el deseo sexual se presenta cuando materializaron la decoración del cuerpo femenino: “[...] imaginemos el apetecible seno protegido por los metros y metros de telas [...] que impiden su acceso y por lo tanto lo vuelve más codiciado, exaltando las imaginaciones y creando la dualidad romántica de lo sugerido pero no alcanzable” (Galí, 2002:261). En un baile los hombres se acercaban a las mujeres para bailar con ellas o conversar, y allí podían disfrutar tranquilamente del espectáculo del dulce y codiciado seno de las féminas, que permanecía escondido la mayor parte del día, ya que los trajes de calle, de visita, de recepción y de carreras ocultaban hasta el cuello de las mujeres. En palabras más sencillas, los bailes y el teatro se convirtieron en la perfecta excusa para que ellas sacaran sus mejores atributos y los hombres pudieran disfrutar de esa panorámica que tanto deseaban en el silencio.

En la prensa consultada no se encontraron críticas a los escotes de los vestidos, éstos se concentraban más en llamar la atención sobre el gasto económico que significaban los refinados gustos que tenían las mujeres. Pero si en la época de estudio se pregona un ideal de recato y sobriedad, ¿por qué no se critica la exposición sexual del busto de las damas? Como pudimos observar en el capítulo anterior, las recomendaciones que los hombres trazaban para que las mujeres se asemejaran al bello sexo, no fueron seguidas completamente por las mujeres. Este mismo fenómeno se presenta en el tema de la moda, ya que las mujeres jugaron un papel importante para desenvolver su individualidad en este tema, ya que ellas disponían de un abanico enorme de posibilidades entre las cuales podían escoger las que quisieran, o aquellas a las cuales el *capital económico* de sus padres o esposos pudieran acceder. Así, ellas eran quiénes escogían y decidían qué ponerse, qué accesorio iba más acorde al traje y qué corte y adornos iban mejor con su figura. Si bien los hombres reproducían los vestidos escotados para ir al baile o al teatro, eran ellas quienes decidían como combinar las telas, texturas, adornos, zapatos, maquillaje, joyas y peinados cuando se vestían.

Entonces, las mujeres ayudaron a que las miradas masculinas se fijaran en su busto, al decorar su escote con flores, colores llamativos y usar collares lujosos o gargantillas que hacían dirigir la mirada de los hombres hacia sus senos. Lola se quejaba con Pepita que: “¿Dónde creés (*sic*) tú que se les ha ocurrido á mis queridas paisanas ponerse las flores? En la cabeza, en el pecho, en el cuello ó en un hombro, creo que pasarás; pero nó, (*sic*) nada de eso allí no sería raro que las usaran. Han buscado un lugar que ya lo verás. ¡En el estómago!” (*El Salón*, septiembre 21 de 1890: 99). Los adornos para el pecho que se mostraban en las revistas de moda eran intrincados y por esta razón llamaba la atención de los hombres. Como se puede apreciar en la imagen no. 10, las decoraciones del pecho conjugaban flores artificiales, sedas, encajes, perlas y joyas artificiales o verdaderas que hacían imposible no fijarse en ellas, y era el pecho el lugar donde se ubicaban los adornos. El pecho de esta mujer se encuentra decorado por varios elementos que producen que el ojo de aquel que la mira se dirija estrictamente a la zona de la garganta y el busto: una gargantilla decorada con algún tipo de joya, un collar cuyo largo le llega a la mitad del pecho, unas delicadas y femeninas flores que descansan encima del encaje que envuelve todos sus senos y en la mitad de su tronco, más encaje.



Imagen no. 10 “Corpiño escotado”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 4. Enero 30 de 1886. pp. 29

Los vestidos retratados en los figurines muestran complejas confecciones con intrincadas decoraciones de cintas, flores, encajes, moños, botones, entre otros. Llama la atención que los arreglos florales siempre adornen los trajes, especialmente las rosas, aludiendo así a la naturaleza romántica que debían tener las mujeres. Los adornos se combinaban con los tocados que se usaban en las cabezas o con los sombreros que muestran una vez más la presencia de moños, cintas y flores. Si se observa con cuidado la

imagen no. 11 se podrá ver que la figura del centro combina su tocado de moños rosados con flores rojas y mucho encaje, lo que produce el efecto de elongación de su cabeza. Su amiga, ubicada en la parte izquierda, prefiere usar un sombrero con flores y plumas que es igual de grande al tocado la mujer a la izquierda. Vistos en conjunto, las cabezas de las mujeres parecen que fueran jardines andantes.



Imagen no.11 “Traje para señorita jóvenes y para niñas de 7 a 9 años”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 9. Marzo 14 de 1887. pp. 72

A los críticos de la moda de la época no se les escapó este detalle, por ejemplo en 1897 llaman la atención porque: “Hemos tenido ocasiones de observar, descendiendo de Cruzverde, á espaldas de Bogotá [camino de Ubaque y La Unión] cuadros ó caravanas de familias en que las señoras y señoritas van enguantadas y con sus cabezas como jardines, sin que sus sombreros con gasas puedan favorecerlas de los rayos del sol ó de la lluvia” (*La Mujer*, julio 11 de 1897: 977). Esta cita permite ver a la moda como una estrategia de performance, o más acertadamente, como *una marca de género* y como un bien de *distinción social*. ¿Por qué usar un sombrero de gasa, que no cubre los rayos de sol, cuando podían comprar una “graciosa *corroscas* tolimenses” o unos “lindos *jipijapas*, que parecen de finísimo pino” (*La Mujer*, julio 11 de 1897: 977)? Vemos así, que la indumentaria burguesa entre 1886 y 1899 no son objetos utilitarios, y que responde más a la lógica de un *estilo de vida aristócrata*, caracterizado por legitimar una acción simbólica, que tiene como efecto

reproducir una *necesidad* de compra de dichos bienes simbólicos (Bourdieu, 1977: 370), sobre una lógica de *utilidad*.

Siguiendo este orden de ideas, las prácticas de las mujeres pertenecientes a la *élite burguesa* responden a la lógica del *deber del placer* y no a las de la *moral del deber*, lo que conlleva a que exista una preferencia por las prendas que denoten satisfacción, lujo, distinción, refinación, etc. y no utilidad. Entonces, el vestuario era algo más que un bien de consumo material: era todo un sistema que permitía la construcción de las apariencias, que entre 1886 y 1899, se basaban en un *status de distinción social* –el buen gusto- frente al “qué dirán” (Losada, 2008: 199). La “magia de las apariencias”, como la denomina Lipovetsky, a partir del cual se constituye el *performances burgués* no respondía exactamente al grado de utilidad que tiene una prenda, sino a qué tan suntuosa es. Tal como se mostró con el epígrafe que abre este capítulo, la señora Matilde C. de González, una bogotana residente en París, que sirve como corresponsal de moda para *La Mujer*, asegura que: “Las Mujeres (*sic*) sufren todas las tiranías de la moda sin quejarse; consisten gustosas en estar incómodas, en afearse, en convertirse en esclavas de sus innumerables transformaciones” (*La Mujer*, noviembre 9 de 1895: 21). Como lo denota doña Matilde, la *transformación* es clave en este punto. Ya vimos como doña Margarita Caro tuvo que sufrir el proceso de conversión de hembra a mujer, y vimos lo arduo que aquello resultaba, la buena apariencia no se lograba por sí sola, suponía que un cuerpo natural, es decir sin maquillaje, corsé o traje alguno, se debía transformar completamente y convertirlo en un *cuerpo con distinción social*.

Retomando el argumento de los sombreros, la prensa se quejaba porque la cabeza de las mujeres parecían “jardines flotantes”. Pero, ¿qué tan acertada era este llamado de atención? Las imágenes no. 12 y no. 13 muestran dos tipos de decoración de la cabeza, la no.12 un “Toqué Bartet” y la no. 13 un “Sombrero mariposa”. El primero se encuentra compuesto principalmente por plumas de aves exóticas: “Este *toqué*, de plumas blancas matizadas de gris claro, va hecha de un quebrantahuesos ó agila marina entera. La cabeza va inclinada hacia adelante y las alas se entrecierran en los lados. [...] Este modelo, muy nuevo, conviene á las señoras jóvenes” (*La Moda Elegante*, diciembre 14 de 1899: 511). La creación de este intrincado *toqué* no sólo necesitaba plumas elegantes, ¡sino también de un ave que servía como base!



Imagen no. 12 “Toque Bartet”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 46. Diciembre 14 de 1899. pp. 511

Por otro lado, el “Sombrero mariposa” estaba construido a partir de: “[...] un sombrero pequeño Luis XVI, cuyo borde va ligeramente levantado por delante, es de paja de fantasía color de rosa. Un turbante de tul blanco alrededor de la copa, rodeado de un torzal de tul negro, sirve de adorno. En el lado izquierda se pone una gigantesca mariposa negra pintada de minúsculos *confetti*, de alas forradas de color rosa, cuerpo de felpilla negra y cabeza gruesa de lo mismo con ojos de diamantes y antenas de terciopelo [...]” (*La Moda Elegante*, diciembre 22 de 1899). La descripción menciona que esta vez el animal que decora el sombrero no está vivo, pero para aumentar la *distinción social* de éste, sus ojos son “de diamantes y antenas de terciopelo”.



Imagen no. 13 “Sombrero mariposa”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 31. Diciembre 22 de 1899. pp. 361

Es relevante llevar esta descripción un paso más allá y preguntarse ¿por qué la *distinción social* toma estas características tan peculiares? ¿Qué ganaba una mujer llevando un pájaro muerto en su cabeza? ¿Cómo podía mantener su *porte* mientras soportaba el peso de

un animal disecado en su cabeza? Pierre Bourdieu propone que existen gustos *legítimos* expresados por la élite y deseados por los demás, por lo que se presenta el fenómeno, llamado por Lipovestky como, “mimetismo”. Es decir querer copiar lo que el otro usa: “En la base misma de la difusión de la moda se halla el mimetismo del deseo y de los comportamientos, mimetismo que, en los siglos de la aristocracia y hasta fechas recientes, se propagó esencialmente de arriba abajo, del superior al inferior [...]” (Lipovestky, 1990: 42-43). Además, el uso de este tipo de decoración reproduce una feminidad muy diferente al modelo del bello sexo que pretendía regular los bienes lujos (Root, 2005). El cuerpo femenino adquiere un aire de *distinción social* al usar este tipo de decoraciones que no podían ser accedidas por las esposas o hijas de comerciantes en ascenso. Así, el sombrero mariposa y el toqué Bartet son bienes de lujo que sólo podían ser consumidos por las fracciones femeninas de la *élite burguesa*.

Las secciones de moda sirven de testigos para comprender la posición de molestia y preocupación que tuvo la *élite burguesa* frente al mimetismo: “Es entendido que hablamos de las mujeres que saben vestirse, porque las que no lo saben, pertenecen a la categoría de las mujeres poco interesantes, á quienes el mismo vestido imprime el sello de la vulgaridad” (*La Mujer*, noviembre 9 de 1895: 21). Por esta razón, las mujeres burguesas, ubicadas en la cúspide de la estratificación capitalina, tuvieron que acudir a elementos que aumentarían la exclusión de estos infames imitadores, ya que éstos no podían acceder a dichos productos. A pesar que algunos de estos *bienes distinguidos* rozaban las barreras de las extravagancias, como por ejemplo una águila o un quebrantahuesos muerto, o porque no, una mariposa con ojos de diamantes y antenas de terciopelo, las mujeres burguesas usaron estos objetos para adornar su cuerpo y reproducir la *distinción social*.

En los últimos años del siglo XIX podemos observar cómo los vestidos dan grandes cambios. Por medio de un estudio del *capital simbólico* de la moda podemos rastrearlo como un proceso de adopción de la idea de *sujeto burgués* en Bogotá: la imagen no. 14 es testigo de esta transformación. El tamaño pomposo de las faldas del figurín no. 11 cambian notablemente, en los años 90’s la parte inferior del vestido se torna más pequeña y se puede observar cómo es la parte inferior de la mujer de una manera más real, ya que las faldas revisten y cubren los muslos y las caderas de las mujeres. El toqué que caía exactamente en las nalgas de las damas, tan característico de la moda de los años 80’s, desaparece por completo y los hombres pueden apreciar la figura natural del “derrier” de las féminas. El cambio en el volumen de las faldas permitió que las mujeres pudieran tener

un mayor contacto social con su alrededor, ya que se eliminó las barreras de concreto que mencioné anteriormente.

En los años 90's el desarrollo de la *ciudad burguesa* aumentó el número de establecimientos públicos que permitían que las mujeres salieran de su casa, permitiéndoles ejecutar un sin número de actividades: podían ir al Hipódromo a ver las carreras de caballos o, si era de su preferencia y sus esposos eran miembros honorarios de algún club, las damas podían entrar a las instalaciones del Gun Club o del Jockey Club; también, podían asistir por la noche a una función de ópera, teatro o de circo, ir a las galerías a comprar ropa, accesorios o decoración para la casa, entre otras. Como lo muestra el figurín de la imagen no. 14 el acercamiento a otras personas requería que se eliminaran todas aquellos barreras de concreto que les imposibilitaban a las damas conversar o, sencillamente caminar, con los demás. Por otro lado, es bastante significativo que el figurín muestre un hombre interactuando con las mujeres en una carrera de caballos, y que la escena muestre más de cinco mujeres hablando entre ellas, debido a que los figurines de los años 90's dejan entrever los cambios que la *ciudad burguesa* trae consigo para las prácticas de ocio femenino. Ya no se concibe a la mujer como un ente separado de su espacio, sino integrado a éste.



Imagen no. 14 “Traje de carreras”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 28. Julio 30 de 1899. pp. 330

A pesar de las transformaciones mencionadas anteriormente, el poder que los hombres ejercían sobre el cuerpo femenino les imponía a las mujeres a que se sometiera a una serie de procedimientos penosos para configurar su *performance burgués*: vestidos que las paralizaban, les impedía sentarse y caminar sin ensuciar las delicadas telas de los trajes. El uso del corsé les impedía a las féminas poder agacharse, las crinolinas (falda interior), hecha

a partir de los huesos de las ballenas, nos les permitía sentarse cómodamente. Como se puede apreciar en la imagen no. 15 la amplitud de las enaguas era tan impresionante que hacía perder de la vista el “verdadero” cuerpo que las mujeres tenían. En una “carta” publicada en la revista *El Salón* en 1890, Lola describe sarcásticamente la moda capitalina a su amiga Pepita. Al respecto dice: “nos vamos á quedar mancas por virtud de la moda y no lo tomes á chanza, que yo te hablo deveras (*sic*). Vuelve la cola y como por nuestras calles no podemos dejarlas sueltas á menos de convertirlas en escoba que vaya arrastrando lodo, cortezas de frutas, cabos de cigarros y tantas otras materias poco agradables, nos veremos en la necesidad de emplear una mano para recogerlos el traje.” (*El Salón*, septiembre 21 de 1890: 99)



Imagen no. 15 “Falda de crinolina”. Fuente: Misterio de Londres [En la Web]: “Victorian Fashion: 1850-1865”. Consultado septiembre 7 de 2012. Disponible en la Web: <http://misteriolondres.blogspot.com/2009/07/victorian-fashion-1850-1865.html>

De acuerdo al relato que nos ofrece Lola, las mujeres deambulaban en el espacio público, que al parecer violenta las normas de sanidad y limpieza que pregona la modernidad. Una de las principales características del *performance burgués*, de *máscaras engañosas*, el *pecaminoso*, el *bohémio* y el *mariano*, es que si bien los trajes largos representaban una serie de dificultades físicas para las damas, como lo muestra Lola, ellas seguían lucíendolos naturalmente; más que configurarse como una dificultad en la cotidianidad femenina, el corsé, la crinolina y las faldas largas marcaba una pauta normativa de cómo debían llevar su cuerpo en el espacio que lo ocupaba. Pero, entonces ¿por qué no dejaban sencillamente de usar todo este tipo de accesorios? Para responder la pregunta lo mejor es acercarse al marco teórico de Butler, trabajado por Sarah Salih, quien propone que: “[...] one’s gender is performatively constituted in the same way that one’s choice of clothes is curtailed, perhaps even predetermined, by the society, context, economy, etc. within which

one is situated” (Salih, 2007: 56). Las mujeres que se vestían y hacían un uso constante del corsé, o de la crinolina, se encontraban predeterminadas por el mundo social que las rodeaba. Más concretamente, las damas que hacían un uso cotidiano de estos elementos se encontraban constituidas por las decisiones que los hombres del campo de la moda creaban y dictaban. Como lo propone Salih, el género y la indumentaria se reproducen de maneras similares: es a partir de las *marcas de género*, que se encuentran fijadas por el contexto político, social o económico en el espacio social, que los géneros pueden llegar a instituir.

En otro aparte de su feroz crítica, Lola le relata a Pepita que: “La cola [...] cuando se suelta [...] es la pieza más incomoda y menos elegante que pueda uno imaginarse. [...] Acepto la moda para los trajes de recibo; pero para los de calle nó (*sic*) y mil veces nó (*sic*), ojalá mis paisanas quisieran hacer conmigo una liga anti-colista y que buscando nuestra comodidad, nos declaráramos (*sic*) lubres (*sic*) de la tiranía extranjera [...]” (*El Salón*, septiembre 21 de 1890: 99). Si bien a partir de la queja que nos presenta Lola en su carta, se ilustra el nivel de esclavitud de las mujeres frente a las imposiciones de la moda francesa, lo cierto es que la usanza de estas prendas hizo que las damas y señoritas adquirieran una gran destreza corporal que les permitía recorrer las calles sin ensuciar excesivamente sus vestidos; no caerse mientras atravesaban una vía o subían a un carruaje con sus enormes faldas; o a sentarse adecuadamente sin dañar los tocados que adornaban sus cinturas o sin que la crinolina se pudiera ver. Todo esto, generaba una destreza corporal y comportamental en los cuerpos de las féminas.

Regresemos al incidente con el que empecé este capítulo: la señora Cecilia Arboleda arreglándose para ir al baile. Su *performance burgués* sólo pudo ser llevado a cabo a partir de la presencia de un grupo de mujeres a su alrededor. Más ciertamente, el *performance burgués* ejecutado por Doña Cecilia sólo pudo haber sido logrado con la ayuda de sus sirvientas o ayudantes de recámara que la auxiliaron para que cada detalle de su apariencia pudiera ser perfecto, ya que como se mencionó anteriormente el ceremonial de decoración del cuerpo depende del evento social al cual se asista. Como se pudo observar en las imágenes no. 16 a la no. 21, cada traje que se muestra la moda adecuada para cada ocasión: la número 16 para caminar por la calle, la número 17 para ir de viaje, la no. 18 para ir al baile o soirée, la no. 19 para ir a unas carreras de caballo, la no. 20 para hacer una visita y la no. 20 un traje de recepción. Cada uno de estos vestidos son bastantes complejos y para poder logra usar estos trajes era necesario gastar un tiempo considerable en la agenda femenina, lo que hace suponer que las damas burguesas ocupan gran parte de su tiempo en

su arreglo personal, concordando así con el planteamiento de Montserrat Galí, quien asevera que:

[...] los vestidos se clasifican de acuerdo con las actividades del día: mañana, tarde, paseos, tertulias, bailes. En términos prácticos, esto significaba que las mujeres de clase media y alta podían cambiarse varias veces de vestido en un día. Tomando en cuenta que se trataba de vestidos complicados, que exigían el uso del corsé, podemos deducir que la mujer dedicaba muchas horas al día en su arreglo. Para muchos de estos vestidos se necesitaba sirvienta o ayuda de cámara, pues de lo contrario era complicado tanto su acomodo como su cuidado. De todo ello se deduce mucho tiempo libre, un gasto notable de recursos y cuidado pormenorizado de su persona. Dicho de otro modo, una mujer rica y ociosa (Galí, 2002: 254-5)

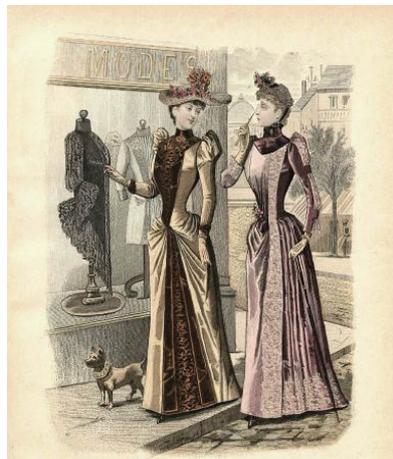


Imagen no. 16 “Trajes de calle”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 15. Abril 22 de 1890. pp. 181



Imagen no. 17 “Traje de paseo”. Fuente: *Moda Elegante*. No. 18. Mayo 14 1890. pp. 215



Imagen no. 18 “Vestidos de baile”. Fuente: *La Moda Elegante*. Enero 6 de 1896. No. 1. pp.6



Imagen no. 19 “Collet para carreras”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 27. Julio 22 de 1895. pp. 315.



Imagen no. 20 “Traje de visita”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 2. 1989. pp. 18



Imagen no. 21 “Traje de recepción”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 3. Enero 22 de 1892. pp. 31

Como se puede apreciar en las anteriores imágenes, el vestido no es el único elemento que completa la apariencia de la mujer burguesa. Si bien, el traje es una cuestión central y necesaria para lograr el *performance burgués*, éste debía ser balanceado con las demás *marcas de género* que aparecen en las imágenes anteriores. Tomemos la imagen no. 20 como ejemplo, la indumentaria que se encuentra usando esta mujer ocupa la escena central del figurín, sin embargo, si ella llevara el cabello suelto y no recogido, sus facciones y su cara cambiarían totalmente; por otro lado, si su cuerpo estuviera recargado de diversas joyas, ella una pulsera en su mano derecha, unos pequeños pendientes de oro o diamantes que decoraran sus orejas y un relicario en su cuello, la disposición de su apariencia se modificaría radicalmente. Entonces, el peinado, los accesorios, los zapatos, la postura del cuerpo, el caminar, la manera de expresarse, y otras más *marcas de género*, debían combinarse adecuadamente para expresar el performance al cual se anhelaba llegar, y se cambia algunos de estos elementos, cambiaría profundamente el tipo de feminidad que se deseaba representar (Root, 2004; 2005). En términos de Bourdieu, todos los *capitales simbólicos* tomados en cuenta para ejecutar una apariencia deseada, debían encontrarse en un balance perfecto; de hecho, los performances analizados en el capítulo anterior, deben cumplir esta anterior regla para que sean actuados a la perfección. Así como Cecilia Arboleda contaba con la ayuda de ayudantes de recámara, las mujeres burguesas de Bogotá podían tener el auxilio de un sinnúmero de locales que les permitían producir dicho equilibrio entre los *capitales simbólicos* que toma el *performance de género* para ser puesto en escena.

Para 1890 se presenta un aumento considerable en la cantidad de locales que prestaban este tipo de servicio en Bogotá, como por ejemplo el Gabinete de peluquería atendido por Eufemia Delgadillo de la Orrs y su hija, quienes prestaban el servicio de peinar a las mujeres de acuerdo al evento que asistiera. La señora Eufemia contaba con: “[...] todos los artículos de tocador de las más afamadas marcas, horquillas, peinetas, ganchos, adornos variadísimos para la cabeza, azahares, velos para novia, flores y sombreros” (Anónimo, 1918: 455). Si observamos las imágenes no. 22 y 23, se podrá ver lo difícil e intrincado que eran los peinados en esa época, ya que no solo conjugaban trenzas, colas de poni o rizos, sino que además era necesario adornar el cabello con flores, ganchos, azahares, moños y otra cantidad de complicadas decoraciones, que conjuntas elaboraban el *performance burgués*. Si bien algunas de las revistas de moda ensañaban cómo arreglar el cabello, ¿para qué hacerlo si se podía pagar el servicio de una *profesional*? Quienes tuvieron

el lujo de acceder al servicio prestado por Eufemia Delgadillo de la Orrs no sólo aumentaron su *distinción social*, sino que pudieron ejecutar su performance más perfectamente que aquellas desafortunadas que no contaban con el suficiente *capital económico* para ornamentar su pelo con “guedejas, torsadas, trenzas, flequillos para la frente, patillas, [...] filets (red de pelo), moños, crepé, variedad de pelucas” (Anónimo, 1918: 455).



Imagen no. 22 “Peinado de baile y teatro”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 4. Enero 30 de 1890. pp. 44



Imagen no. 23 “Peinado de baile y teatro”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 2. 1899. pp. 18

A partir de los figurines se puede ver con claridad la divinización de juventud femenina, debido a que en la prensa bogotana no existe ninguna imagen que trate la moda de las mujeres de edad avanzada; es como si ellas no existieran o sencillamente no les interesara la moda. Los figurines se concentran en niños, niñas y mujeres entre los 15 y los 30 años. Pero no se habla qué es adecuado para que una mujer de 60 o 70 años utilizara para ir al baile o al teatro. Entonces, vale la pena preguntarse por la presencia de estas matronas en los eventos de la ciudad: ¿qué tanto salían? ¿A dónde iban? ¿Asistían a las funciones que se presentaban continuamente en el Teatro Municipal o en el Teatro Colón? ¿Iban al club? ¿En dónde se podía ejecutar el *performance beato* de los últimos años de vida de Doña Nicolasa? Mejor aún: ¿Por qué los figurines de moda sólo se centran en la juventud y adultez de las mujeres?

En el capítulo anterior se mencionó que el *performance burgués* “toma prestadas” ciertas nociones del *bello sexo* para su construcción; así, el *romanticismo* fue una de las ideologías por medio de las cuales el *performance burgués* se apodera para crear sus cimientos. Como se podrá recordar, el *romanticismo* es la actitud estética o sentimental por excelencia de las élites del siglo XIX hispanoamericano, y la divinización de la juventud de las mujeres es una de sus premisas. Sin embargo, hay que ir un paso más allá de este argumento e intentar comprender el trasfondo de esta tan peculiar glorificación: ¿por qué la juventud y no la adultez? El romanticismo tomó a las señoritas como las heroínas y actrices principales de sus novelas, ya que todas las situaciones que podían ocurrir cuando las mujeres se acercaban a su madurez eran llamativas: traiciones, celos, melodrama y demás sentimientos que involucraban los romances entre una mujer desprotegida, suave y angelical, con un hombre varonil pero a la vez sensible, se convirtieron en la impronta de la literatura romántica. Los conflictos que traían llegar a los 15 años fueron para los románticos una manera más de explorar el papel que debía llevar la mujer en la sociedad; éste rango de edad fue escogido, porque la mujer al desarrollarse biológicamente empezaba a cambiar su fisionomía, atrayendo la mirada de los hombres y creando en ellos sentimientos sexuales y sentimentales. El drama que giraba alrededor de este proceso fisiológico, conquistó a los escritores románticos, debido a esto divinizaron a las mujeres jóvenes y rechazaron a las mujeres ancianas, que no podían encantar a los hombres, debido a que sus cuerpos viejos y oxidados no resultaban lo suficientemente cautivadores como para escribir algo sobre ello (Galí, 2002).

La atracción de esta corriente estética se basa principalmente en que durante el reinado de esta etapa, las mujeres se descubren a sí mismas corporalmente, ellas son testigos consientes de las sensaciones tanto emocionales como placenteras que causan la aparición de sus senos, sus caderas, sus cinturas, etc., y debido a su naturaleza débil e irracional, no saben cómo reprenderse cuando pecan y sienten el placer corporal que causa un beso o una tibia caricia. Las dualidades sexualidad/pureza y angelical/pecadora fueron las que produjeron que los escritores de la época se sintieran encantados y hechizados por la juventud de la mujer. Los anteriores planteamientos se convirtieron en las principales premisas de los escritores románticos entre 1886 y 1899. Sin embargo, en 1897 el periódico *La Mujer* reproduce varias definiciones científicas sobre varios tipos de féminas: “ Soltera, es una flor, casada, una semilla [...]. Como viuda, [es] una tentación [...]” (*La Mujer*, mayo 27 de 1897: 975). Esta cita comprueba uno de los argumentos esgrimidos por Suzy

Bermúdez (1993), quien asegura que no todo era malo para las beatas, ya que contaban con una gran libertad financiera por lo que no tenían esposo o padres a quien responder. Por esta razón, es que una mujer viuda, y muy posiblemente entrada en años, fuera considerada como “una tentación” para los hombres.

Conclusiones: el vestido herramienta de producción del *performance burgués* y de *distinción social*.

Este capítulo se concentró en analizar una parte complementaria del ejercicio performativo: la educación corporal para crear sujetos viables, o más exactamente, géneros lógicos. Este estudio pudo llegar a ser contemplando a partir de una de las *marcas de género* más importantes de las mujeres: el vestido. A partir de la indumentaria se pudo observar las barreras difusas y complejas del *performances* y la *distinción social*. Si se tiene en cuenta que el *performance burgués* responde a las prácticas sociales propuestas por Bourdieu del consumo de *capitales simbólicos*, se comprenderá que llegar a diferenciar en qué punto empieza el marco teórico de Butler y empieza el de Bourdieu, es una tarea compleja y casi imposible. Por esto, el vestido se construyó como una *marca de género* que produce el *performance burgués*, y un *signo distintivo* que genera *distinción social*.

Se logró observar cómo entre 1886 y 1899 la *distinción social* no puede llegar a ser comprendida sin tener en cuenta que ésta es la conjunción de varios elementos: si bien importa qué vestido se adquiere, también es relevante ver en dónde se compra, con qué textil se confecciona, quién lo confecciona, desde dónde se importa y para qué ocasión será usado. Debido a lo anterior, los años 90's de la época decimonónica reflejan el espectacular cambio que las élites hicieron para que la demanda de productos lujosos pudiera ser satisfecha, creando así nuevos lugares que permiten la adquisición de *bienes simbólicos de presentación y representación* (Bourdieu, 1979: 363). Establecimientos como el Gabinete de Peluquería o la Casa de Víctor Huard sirvieron para ejemplificar varios elementos importantes que se han discutido a lo largo de este capítulo, por ejemplo, permitieron observar que el consumo de *signos distintivos* que reproducen la *distinción social*, giran alrededor de una cantidad infinita de *capitales simbólicos* que deben estar en un balance perfecto, para que los agentes sociales que hacen uso de éstos no caigan en prácticas vulgares que atentan notoriamente su *status* en la comunidad.

El número de establecimientos que ofrecieron el ceremonial de convertir el cuerpo de hembra a mujer en la Bogotá burguesa son más de los que se nombraron en esta

sección; por ejemplo, la casa de Guillermo Richard, la casa francesa de comercio José Bonnet e hijos, Alfonso Touchet, Carriza, Herrar y Compañía, Francismo Callamand (Anónimo, 1918: 359-382), y otros tantos, sirvieron de vehículo para que las mujeres burguesas consumieran los productos que se vendían en sus vitrinas y se apoderaran de las prácticas sociales del buen gusto.

Como se ha discutido a lo largo de este capítulo, la moda puede llegar a ser considerada como un lenguaje de señas y códigos que actúan sobre el cuerpo femenino y que le permite a los hombres demostrar su poder. La indumentaria no sólo es una estrategia de *distinción social* sino también un proceso que permite el adecuado adiestramiento del cuerpo a partir del uso de ciertos dispositivos tan violentos, que era necesario que las mujeres aprendieran a respirar, para no asfixiarse, y a caminar, para no caerse. Uno de dichos elementos usado a lo largo de esta sección fue el corsé, elemento fundamental de la moda femenina de esta época que no sólo oprimía los pulmones, sino que modificaba los órganos internos y la estructura ósea en general.

El corsé ayudó a instruir el cuerpo de las damas y las mujeres bogotanas burguesas entre 1886 y 1899, y al mismo tiempo les permitió corromper la norma que reprimía todos los deseos sexuales, ya que al usarlo, inspiraron los sentimientos eróticos más íntimos entre los hombres que admiraban sus senos. Tanto hombres como mujeres fueron cómplices de este pecaminoso hecho. Así, el vestido entre 1886 y 1899 fue la norma que educó el cuerpo y el vehículo para inspirar sexualmente a los hombres. Esta contradicción permitió observar en qué momento se presentó la heterogeneidad de la feminidad burguesa, ya que a pesar que las mujeres conocieran cómo representar los comportamientos burgueses en el público, el corsé y la exhibición exagerada de los senos, fueron la gran paradoja de la feminidad burguesa.

El uso específico de los marcos teóricos de Pierre Bourdieu logró avistar dos puntos importantes. En primer lugar, cómo el ejercicio de la *distinción social* entre 1886 y 1899 tuvo que sufrir las consecuencias del *mimetismo*, fenómeno del mundo de la moda propuesto por Lipovestky, por lo que fue necesario marcar más fuertemente las barreras simbólicamente entre una clase y otra. El constante uso de sombreros “extravagantes” con animales muertos o flores silvestres que hacían parecer las cabezas de las mujeres jardines flotantes, fue un *bien simbólico* que les permitió a las amas burguesas bogotanas realizar dicho ejercicio y diferenciarse de las imitadoras de su *estilo de vida*. En segundo lugar, las damas burguesas reprodujeron las prácticas queregonaban una *moral hedonista del disfrute*, o una

lógica del *deber del placer* y no del *moral del deber*, al consumir asiduamente el *mercado de las apariencias*, lo que aumentó el *status de distinción social* de la *élite burguesa bogotana*.

Finalmente, el vestido analizado desde la perspectiva de Butler ayudó a manifestar que se requiere de un proceso de *transformación* del cuerpo para que se presente el *performance burgués*. El relato ofrecido por Margarita Caro y doña Cecilia Arboleda Mosquera permitieron ver que la indumentaria es una *marca de género* que convierte el cuerpo de hembra a mujer, y que las damas toman todo lo que disponible en su entorno social, para disfrazar su cuerpo con una serie de adornos, pautados por los hombres, que les ayudó a convertirse en un *sujeto viable* cuyo cuerpo denota género.

El performance burgués en los espacios públicos de la Atenas de Suramérica

La sensación primera, de orden material, se refiere a la animación especialísima que ofrecen las calles bogotanas, a este ir y venir constante y silencioso que es el resultado de la falta casi absoluta de vehículos, a cierta reserva general de la multitud voluntariamente callada, vestida de negro, silenciosa y sombría [...]. Esta impresión se afirma más todavía al deambular por el tablero de damas de las calles que dominan la tristeza pétreo de los Andes, imponente y cortada por las nubes; impresión que se torna soñada y ligeramente angustiada, al seguir a lo largo de las fachadas de las casas bajas, cuyas ventanas con rejas salientes recuerdan a España y cuyos portales están empedrados con rombos de ladrillo y huesos de cordero
Pierre D'Espagnat (D'Espagnat, 1896-1898: 9)

Paradójicamente, una de las principales características de La Atenas de Suramérica es lo lejos y escondida que se encuentra del resto del país: en su diario de viaje, Rosa Carnegie-Williams escribe que duró aproximadamente un mes para llegar a la capital desde Cartagena (Carnegie-Williams, 1881-1882). A pesar de su ubicación y aislamiento, esta ciudad se convirtió en el eje más importante del poder político y del Estado-Nación, ya que se confirmó como la capital de la República centralista de la *Regeneración*. Entre 1886 y 1899 Bogotá vivirá su mayor contradicción: era la ciudad más importante de Colombia, pero se encontraba sitiada y clausurada por la geografía que la ubicaba en el centro del país; esto impedía un acercamiento más sencillo con las élites regionales o con los ilustres extranjeros que viajaban a este territorio. Bajo la época de estudio Bogotá se inserta en un proceso de modernización que da cabida que las élites presentaran un mayor disfrute de actividades lujosas que imponen un *estilo de vida aristocrático*. En 1883 antes de partir a un largo viaje a Europa, Medardo Rivas escribía: “Es una ciudad quieta, callada: los bajeles no llegan sino a trescientas leguas de distancia; jamás ha oído el silbido de la locomotora; ningún carruaje interrumpe el sueño de los moradores; y allí se vive en completa calma y se goza de verdadera paz” (Rivas, 1883: 3).

Para 1893 Bogotá ya no era una ciudad callada. La escogencia de los espacios de entretenimiento de la élite responden a que es en estos lugares en donde los burgueses se arman con todo su *capital simbólico* para exhibir su *estilo de vida* tan legítimo y lógico que debía imponerse. Según Bourdieu lugares como el club crea una red social de amistades y a partir de una serie de reglamentaciones se obtiene como ventaja y beneficio la incorporalización del adiestramiento del cuerpo. Por ejemplo, el polo practicado en la sede del Polo Club posee “todas las características que perciben y aprecian el gusto dominante [que] se encuentran reunidas en unos deportes [...] practicados en lugares *reservados* y separados (clubes privados), practicados en los momentos en que apetece, solo o con compañeros

elegidos (Bourdieu, 1979: 214). Además, al practicar deportes burgueses, como la esgrima o el polo, la *élite burguesa* tornó sus comportamientos en actos *civilizados* al evitar el contacto directo con el adversario.

La *élite burguesa* contaba con espacios públicos que al apropiarse de ellos los convirtieron en escenarios privados. Para Germán Mejía esta es una característica fundamental para comprender las dinámicas sociales de los habitantes de la Bogotá decimonónica: “[...] lo privado debió ser realmente, para la élite burguesa, una condición, un talante, una manera de entender y llevar la vida que se manifestaba en cualquiera de los espacios constitutivos de la vida en la ciudad [...]” (Mejía, 2011: 34). Esto permite observar que los lugares donde la élite capitalina se dirigía a divertirse toman un nuevo significado, ya que son concebidos como *espacios privados* donde éste sector realizaba diferentes actividades que presentan mecanismos de exclusión social, como por ejemplo el costo de un tiquete para ver la ópera o la invitación para asistir a una reunión. Así, sitios como los parques republicanos, y la calle en general, eran zonas del despliegue del *capital simbólico* que detentaban los integrantes de la *élite burguesa*.

En esta sección visualizaré y analizaré los espacios en donde las mujeres ponían en ejecución todo lo que fue trabajado en las dos anteriores secciones. Es decir, teniendo en cuenta las características expuestas en primer capítulo sobre el *performance burgués* y viendo la relación existente entre el vestido y este performance, esta sección podrá estudiar con mayor detalle los significados culturales que tuvieron los espacios de ocio, referente al ejercicio de observar, mostrar y educar el cuerpo femenino. Propongo que entre 1886 y 1899 las mujeres sí aparecieron en el espacio público de Bogotá y que se adecuaron de ciertas prácticas sociales referentes al *gusto aristocrático* para consolidar su *performance burgués* y de *élite*. En este capítulo retomaré la concepción teórica de Butler desarrollada con mayor ímpetu en el primer capítulo del *performance* como herramienta de la exhibición corporal femenina. Siguiendo la metodología expuesta en la sección anterior, se realizará un estudio visual de dos fotografías y nueve figurines de moda que ilustran los espacios, las mujeres y los vestidos que permitieron ejercer el *performance burgués* y la *distinción social*.

Espacios burgueses del performance femenino de la élite

Germán Mejía asegura que el Teatro Colón o Nacional, el Teatro Municipal, el Circo de Toros, el Parque del Centenario, el Velódromo e Hipódromo de la Magdalena y las Galerías Arrubla fueron los espacios que permitieron el desarrollo de los gustos

burgueses²⁹. Esta sección estudiará algunos de los espacios propuestos por Germán Mejía, y otros que fueron encontrados a lo largo del proceso investigativo en las fuentes primarias; más exactamente analizaré el Bolívar Skating-Rink, las tertulias, el Teatro Colón, el Teatro Municipal, los parques y paseos republicanos y el Jockey Club.

²⁹ Véase anexo no. 1. Tabla no. 4. Lugares públicos de diversión en Bogotá.

El Bolívar Skating-Rink

El *Bolívar Skating-Rink* apareció en Bogotá el 29 de julio de 1890 y le ofreció a los bogotanos un gran abanico de actividades: tiro al blanco, billares, bagatela, salón de esgrima, salón de lectura, cantinas, restaurantes, salón de patinaje y de teatro (*El Salón*, julio 24 de 1890: 4). Para entrar a este establecimiento era necesario comprar un tiquete de acceso, que costaba 0,10 centavos y pagar por la actividad que se deseara realizar³⁰. El Skating-Rink era un espacio de entretenimiento mixto que permitía convocar a mujeres y a hombres por igual, por lo que se implementó una serie de reglas que dictaban cómo sus asistentes debían *comportarse* cuando iban a este sitio; por ejemplo cuando las damas hacían uso de la pista de patinaje no podía haber hombres presentes en ellas.

La actividad más popular del Bolívar Skating-Rink era el salón de patinaje, el cual funcionaba en horas de la mañana, exclusivamente para las mujeres entre las ocho a diez de la mañana, y por la noche para los hombres. Es importante anotar que el patinaje se convirtió en una actividad de ocio que le permitían a la élite hacer su *performance de clase social*. El cuerpo de aquellos que lo practicaban debía ser sometido a un proceso de aprendizaje para llevar a cabo el performance correctamente. En una nota de Agosto 10 de 1890, *El Salón*, el diario oficial de este establecimiento, publicaba una nota indicando qué era patinar:

¿Y qué es patinar? pudiera preguntar alguno de nuestro abonados de fuera. Imaginaos una pieza de pavimento nivelado y terso como la mesa de billar; allí entra un joven, quien, mediante el pago de unos centavos, recibe un aparto compuesto de cuatro carretillas que se aseguran á la zuela (sic) del calzado por medio de tornillos á propósito para adherirlas á éste. Una vez colocadas, el cuerpo queda gravitando á plomo sobre ellas y en imposibilidad de permanecer quieto: es preciso andar ó más bien rodar sin alzar los pies, sino esforzando los músculos flectores y conservando su centro de gravedad y describiendo en su marcha líneas curvas ó rectas según la dirección (*El Salón*, agosto 10 de 1890: 20)

El lenguaje utilizado en la anterior nota es bastante sofisticado, lo que brinda una idea al auditorio al que iba dirigida la descripción. Durante el siglo XIX la tasa de analfabetismo en la población capitalina era bastante alta, por lo que términos complejos como “músculos flectores”, podía ser una complicación en la comprensión del artículo. Sin embargo, para aquellos que poseían un amplio *capital cultural* comprender la nota no presentaba mayores dificultades. Por esta razón, la anterior exposición iba dirigida a los

³⁰Los costos que se manejaban en el Bolívar Skating-Rink eran los siguientes: Una hora de patinaje 0, 40 centavos; una hora de billar de día 0,60 centavos; una hora de billar de noche 0. 80 centavos; cada tiro al blanco 0,50 centavos; un baño con todos sus útiles 0,25 centavos.

miembros de la *élite burguesa*. Después de comprender qué era patinar, se ponía en ejecución el performance del patinaje, es decir se patinaba; pero como se ha mencionado a lo largo de la monografía, era necesario contar con un vestido adecuado para elaborarlo.

Para que las mujeres de la élite capitalina fueran al salón de patinaje, era recomendable que utilizaran serenos de seda y trajes de paño. La imagen no. 24 muestra los atuendos que las santafereñas debían usar para patinar en el Skating-Rink³¹. Como se propuso en el anterior capítulo, entre 1886 y 1899 dónde se compraba era una pregunta importante para responder a las dinámicas de la *distinción social*. Así, los atuendos adecuados para este establecimiento sólo podían ser adquiridos en la tienda de A. Solano y Compañía, ubicada en la segunda Calle Real, que además ofrecía carteras de cuero de Rusia, fracs para hombre, mantillas de casimir, jersey, camisas blancas norteamericanas y francesa, entre otros bienes (*El Salón*, septiembre 11 de 1890: 57).



Imagen no. 24 “Traje de paseo y patinaje”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 47. Diciembre 22 de 1890. pp. 562

El Skating-Rink ofrecía otra serie de actividades, tales como la esgrima, que se caracterizaron, al igual que el patinaje, en educar el cuerpo y reproducir la *distinción social*. Retomando de nuevo el planteamiento de Bourdieu, los deportes de la élite, a diferencia de los del vulgo, se caracterizaron entre 1886 y 1899 por la nula exaltación de la violencia física. Por esa razón, Leandro Losada plantea que la esgrima: “[...] refinó las formas y moderó la violencia, volviendo así posible que los duelos de caballeros se distinguieran de las riñas de los sectores populares” (Losada, 2008: 106). Entonces, las actividades deportivas ofrecidas en el Skating-Rink sirvieron para que la élite se re-afirma como tal por

³¹ Esta imagen resulta ser interesante porque a pesar que muestra la moda que debían seguir las mujeres para patinar, se las muestra estáticas, como si realmente no hicieran ejercicio.

medio de la práctica de actividades exclusivas en lugares distintivos. De manera similar, estas actividades sirvieron como vehículo para que las élites pudieran ser más europeas y menos colombianas, ya que las actividades de ocio de la plebe involucraban “todo uso anómico del cuerpo” al jugar, por ejemplo, el tejo.

A diferencia de la esgrima, fue el patinaje la principal actividad ejecutada por las mujeres en dicho establecimiento. Lo anterior puede ser comprobado a partir de una nota de agradecimiento de los empresarios del Skating-Rink por la activa participación de las damas: “Los Empresarios del *Bolívar Skating-Rink* dan las gracias más expresivas á las señoras por la acogida favorable que han dado al Establecimiento, favoreciéndolo con su concurrencia á él [...]” (*El Salón*, julio 24 de 1890: 3). Lo anterior hace notar que las mujeres participaban de un deporte, que requería de la actividad física, lo cual no concuerda con el modelo del bello sexo que pregona la quietud y condición enfermiza de las féminas; esto ayuda a sostener el argumento esgrimido en el primer capítulo: el bello sexo no se adecúa a las prácticas que ejecutaban las mujeres en la *ciudad burguesa* entre 1886 y 1899, lo que se presenta es un performance que se erige alrededor de las ideas de la burguesía.

Las damas que asistían al Bolívar Skating-Rink eran invitadas por los empresarios a “aprender el elegante e higiénico ejercicio de la patinación (*sic*)” (*El Salón*, julio 24 de 1890: 3). En la época de estudio la preocupación por un *cuerpo sano y estilizado* se convirtió en una de las improntas de la *élite burguesa*, que funcionó como una herramienta para diferenciarse de las clases trabajadoras caracterizadas por sus cuerpos fuertes y grandes. Para Bourdieu existe una relación directa entre distinción y esbeltez: “[...] los cuadros superiores constituyen negativamente el gusto popular como gusto de lo pesado, de lo graso, [...] al orientarse hacia lo ligero, lo fino, lo refinado: la abolición de los frenos económicos se acompaña con el refuerzo de las censuras sociales que prohíben la [...] gordura en beneficio de la distinción y de la esbeltez” (Bourdieu, 1979: 185). Así, el cuerpo burgués se convirtió en la escenificación de todos los valores que proponía la modernidad, ya que creaba un tipo de belleza muy específico, que pregonaba por un cuerpo delgado que excluía a los “gruesos de cuerpo y groseros de espíritu” (Bourdieu, 1979: 185).

Como se mencionó anteriormente, las dinámicas de un *cuerpo higiénico y saludable* responden a las normativas impuestas por la modernidad y la mentalidad burguesa que proponen, como lo denota Miguel Ángel Urrego: “[...] un mayor cuidado del cuerpo y una nueva representación del mismo” (Urrego, 1997: 199). Esta impronta de la burguesía bogotana, ayuda a comprender que en la época de estudio, el *performance burgués* plantea una

nueva representación del cuerpo femenino, que se opone a aquel que bello sexo anhelaba imponer: “[...] las mujeres de la [...] burguesía están dispuestas a sacrificar mucho tiempo y muchos esfuerzos para acceder al sentimiento de estar de acuerdo con las normas sociales de la presentación de sí [...]” (Bourdieu, 1979: 211). Como se mencionó en el capítulo anterior, la importancia que tenía la apariencia física fue fundamental para las señoras y señoritas burguesas entre 1886 y 1899, por esta razón lograr un cuerpo esbelto sólo podía ser cumplido si ellas se movían y practicaban algún deporte, en otras palabras, si ellas ejecutaban el *performance burgués*; mientras que si vivían de acuerdo a las nociones del bello sexo, serían gruesas de cuerpo y violarían la *distinción social*.

En la época de estudio, las damas que quisieran practicar algún tipo de deporte para volver su cuerpo estilizado, podían recurrir a un sinnúmero de lugares que ofrecía la ciudad burguesa, como por ejemplo los paseos y parques republicanos que permitían realizar largas caminatas alrededor de ellos.

Parques y paseos republicanos

Además del ímpetu europeizante y civilizatorio del discurso del consumo de cultura, los espacios de ocio se validaron como lugares privilegiados de la élite a partir de la idea de perfeccionar, estilizar y volver saludable el cuerpo de estos individuos. Tanto espacios con ánimo de lucro como lugares públicos, cumplían la anterior idea. Este es el caso de los de parques y paseos, cuya creación responde al intento del gobierno nacional por gestar una memoria nacional que apuntaba a recordar a los héroes nacionales. En la época de estudio Germán Mejía asegura que existían alrededor de 13 plazas, plazuelas y parques en Bogotá, siendo las más importantes la Plaza-Parque de Bolívar, el Parque del Centenario, el Parque Santander, el Parque de la Independencia y la Huerta Jaimes (Mejía, 2000: 174). Por otro lado, la construcción de este tipo de escenarios públicos respondió a la necesidad que existía dentro de la élite para exhibirse ante los otros y ejercitar su cuerpo mientras se caminaba por algunos de los tres paseos que existía en la época. Las principales actividades que ofrecían los parques eran las caminatas que ejercían las mujeres, y hombres por supuesto, la vista a los lagos y la más popular, escuchar las retretas ejecutadas por las bandas.

Las plazas y parques de tipo republicano ofrecen un espacio importante para analizar no solamente la *distinción social* sino también el *performance* de aquellos que asisten a ellos. A pesar de que eran considerados parques “públicos” su uso fue casi exclusivo de la

élite. No obstante, presentaban muchos inconvenientes: “[...] sólo atraían gente los domingos o los días de fiesta [...], por lo que su influjo sobre todo el conjunto urbano fue marginal [...], el estado de los paseos tendió a deteriorarse a lo largo del siglo XIX, lo que disminuyó el uso de tales lugares por parte de los habitantes de la ciudad” (Mejía, 2000: 189-190)³². Las mujeres que daban caminatas en los paseos y plazas, como por ejemplo Rosa Carnegie-Williams y su amiga la señora Chapman³³, exhibían a los demás las decoraciones de sus cuerpos y sus exquisitos vestidos, los cuales variaron a lo largo de la época de estudio, pero siempre se caracterizaron por ser elegantes construcciones a partir de telas caras, como por ejemplo el paño, la seda o la muselina.

Las imágenes 25-27 muestran los trajes para ir a caminar en algún paseo o parque de la época. Como se puede observar específicamente hablando en las imágenes no. 25 y 27 las mujeres siempre están acompañadas por algún tipo de accesorio que limita la vista de aquel que observa a esta dama, por ejemplo en la no. 26, la mujer retratada hace uso de una sombrilla que también esconde sus facciones, o por lo menos las oculta con la sombra que produce el fino paraguas de seda y encaje. Entonces, volvemos al mismo argumento del primer capítulo: las mujeres crean un cuerpo deseado para los demás, a partir del uso de una serie de artificios, pero lo esconden al mismo tiempo, para crear en los hombres aquel refrán popular de que “lo prohibido es lo más deseado”.

Siguiendo este orden de ideas, también resulta interesante observar tanto en éstas imágenes, como en la que se retrata la moda para patinar, que las mujeres hacen uso del corsé hasta para ejercitarse o caminar horas alrededor del parque, ya que éste era un mecanismo objetivo que permitía a las mujeres re-afirmar su privilegiada posición social, lo que hacía que las damas no se preocuparan por su *distinción social*. (Bourdieu, 1979: 246). Por esta razón, las damas no tenían que preocuparse por aquellos que las observaban con ojos de halcón, debido a que tenían interiorizado el discurso de la *distinción social*, y reproducía una despreocupación por si realmente sus vestidos, su caminar o sus poses fueran lo suficientemente “simbólicas” para fueran reconocidas como damas de la *élite burguesa*.

³² La construcción del Parque del Centenario se empezó en 1883, tres años después, este espacio todavía no se encontraba terminado. En una carta enviada por Casiano Salcedo al Secretario de Fomento, se asegura que faltan todavía tres meses más para terminar la construcción del parque y un monto total de \$3.100 para comprar árboles, pasto, tierra, piedras, arena, mano de obra, entre otros gastos, es decir que los bogotanos tuvieron que esperar aproximadamente más de tres años para poder disfrutar de las actividades que ofrecía el parque. (*Diario Oficial*, marzo 2 de 1886: 208).

³³ En el diario de viajeros de la señora Carnegie-Williams se puede observar esta actividad los días enero 31, marzo 2, mayo 21 y octubre 16 de 1882.



Imagen no. 25 “Traje de paseo (espalda)”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 32. Agosto 30 de 1886. pp. 256



Imagen no. 26 “Traje de paseo”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 26. Julio 14 de 1895. pp. 306



Imagen no.27 “Vestido de paseo”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 28. Julio 30 de 1899. pp. 225.

Al igual que en el Skating-Rink, los parques públicos fueron escenarios donde se desarrollaron ideas sobre el *cuerpo higiénico y saludable*. A partir de las nociones de salubridad, se comprendió que la mujer no debía estar encerrada constantemente en su casa, sino que para fortalecer su cuerpo y evitar enfermedades como el temible “furor uterino”, era necesario hacer deporte en espacios limpios (Galí, 2002: 210-217). Un estudio cuidadoso de las quejas que se registran en la prensa, presentan la otra cara de la Atenas de Suramérica: lo sucio, lo enfermizo y lo anti-higiénico que podía llegar a ser la ciudad. Germán Mejía ha sido asociado lo anterior con las altas tasas de mortandad que se vivió durante todo el siglo XIX; durante el período que comprende desde los años de 1870 hasta 1912, Bogotá tuvo la

pobre cifra de 2.54% de crecimiento poblacional, producto de las precarias condiciones de vida de la población³⁴.

La prensa denunció este problema con vehemencia, y otras veces con un tinte de ironía: “Recomiéndase (sic) á las personas que quieran contraer un tifo de novecientos milésimos, se sirvan pasar unas pocas veces cerca á la parte occidental del Puente de San Francisco, en donde hay una obra inconclusa, y que siendo de urgente necesidad sirve por ahora para necesidades urgentes” (*El Salón*, septiembre 7 de 1890: 55). Esta queja nos muestra una de las costumbres más vergonzosas que se presentaban en las calles de Bogotá: sus habitantes las usaban para sus “necesidades urgentes”, actitud que atenta claramente con las más puras nociones del decoro y la elegancia de la *élite burguesa*. A pesar que los burgueses quisieron crear nuevos signos que denotaran modernidad, ciertas prácticas vulgares y bárbaras, como la mencionada arriba, atentaron con sus deseos. Esta realidad tuvo que ser afrontada por las mujeres que a pesar que salían totalmente pulcras de sus casas, tenían que ensuciarse al entrar en contacto con estas realidades.

Las precarias condiciones de higiene que se presentaron en las calles bogotanas, se juntaron con otras circunstancias, para que se reprodujeran enfermedades tales como el tífus, sarampión, viruela, dengue, entre otras: “Bogotá [...] es una de las ciudades más desaseadas del mundo, tanto en sus plazas y calles [...], el desaseo en cierta clase de sus pobladores es insoportable. En sus calles pululan del día y de noche asquerosos pordioseros que infestan todo punto por donde pasan, y enferman constantemente al transeúnte” (*La Mujer*, febrero 29 de 1896: 209-210). Como se mencionó anteriormente, a pesar de los fuertes deseos de cambio, las élites tuvieron que enfrentar problemas sustanciales como los “asquerosos pordioseros que infestan todo punto donde pasan, y enferman constantemente al transeúnte”. Entonces a pesar que la ciudad es sucia y enferma, la mujer sale a las calles a caminar vestida muy pulcramente, y se expone a toparse con algunos de estos pordioseros que la pueden infectar con sus nauseabundos padecimientos y olores. Estos indeseados habitantes amenazaban constantemente la elegancia y el status de las mujeres de la *élite burguesa*, y les impedían ejercer tranquilamente su *performance burgués* de exhibición de su cuerpo a los demás.

³⁴ Otras de las causas que promovieron dicho aumento tan discreto responden a situaciones políticas, económicas o sociales, como por ejemplo las guerras civiles de 1885 y 1895; el progreso de la industria cafetera que aumentó los flujos migratorios hacia tierras templadas, es decir algunos habitantes de la capital abandonan éste lugar y se trasladan a lugares, como por ejemplo las zonas templadas de Cundinamarca, en donde se ubican haciendas cafeteras; y la Guerra de los Mil Días. (Mejía, 2000: 239-241).

Es una realidad que las mujeres salían de sus casas, así fuera para ir a la iglesia, visitar a una amiga, comprar víveres, ir al teatro o ir a un baile, por esto los hombres hallaron una solución que no sólo aumentó su *distinción social*, sino que también produjo un momentáneo ocultamiento de las mujeres. Para evitar ensuciar los vestidos, contagiarse de alguna pútrida enfermedad o escuchar los grotescos cumplidos del vulgo, lo mejor era que ellas recorrieran las calles, no a pie, sino en carruajes: “El uso del coche [...] á más de ser una gran comodidad, hace que las señoras se vean más elegantes y es, hasta si se quiere, económico, porque es mejor pagar el alquiler, que según la nueva tarifa no es muy subido, á dañar un traje más o menos valioso con el polvo ó el lodo de las calles” (*El Salón*, agosto 15 de 1890: 27). Esta nota nos asegura que era más barato pagar el alquiler de un coche que arreglar los vestidos, lo que nos demuestra que en la calle los trajes eran ultrajados y todo aquel accesorio que lo decoraba perdía el destello que lo hacía reconocer como un objeto de lujo y *distinción social*.

En conclusión, la calle era un lugar hostil para las damas de la capital porque además de arruinar sus vestidos, podían contagiarse de alguna enfermedad cuando los habitantes de la calle se le acercaban a pedirle dinero (*La Mujer*, febrero 1 de 1896: 159), o cuando tenían que soportar los “cumplidos” que algunos hombres, de dudosa reputación, les hacían (*El Salón*, agosto 15 de 1890: 27). Así, el espacio público se configuró como una antítesis a los espacios privados de la élite burguesa, lugares en donde reinaban los estatutos de la elegancia y el decoro y no tenían que vivir vulgares realidades como las anteriores.

El Polo Club

Pero, no todas las actividades físicas eran ejecutadas por las señoritas en lugares públicos, como el Skating-Rink o en los parques republicanos. Para aumentar su *distinción social*, la *élite burguesa* creó espacios privados en donde pudieran crear alianzas con agentes sociales similares a ellos, divertirse, ser atendidos gratuitamente por otros y exponer todo su *capital económico, cultural y simbólico*: hago referencia a los clubs sociales y deportivos que se empezaron a crear en la época de estudio. A pesar de ser considerados espacios masculinos por varios historiadores (Monje, 2011), a través de un estudio de los registros fotográficos y de los estatutos de constitución de éstos, se puede aseverar que los clubes sociales también fueron habitados por las damas capitalinas. El registro fotográfico más significativo encontrado lo aportó el Jockey Club que no solamente permitía a las esposas e hijas, de los

miembros honorarios, asistir a los juegos de competencias, sino que también les permitía jugar entre ellas tennis y gymkhana:

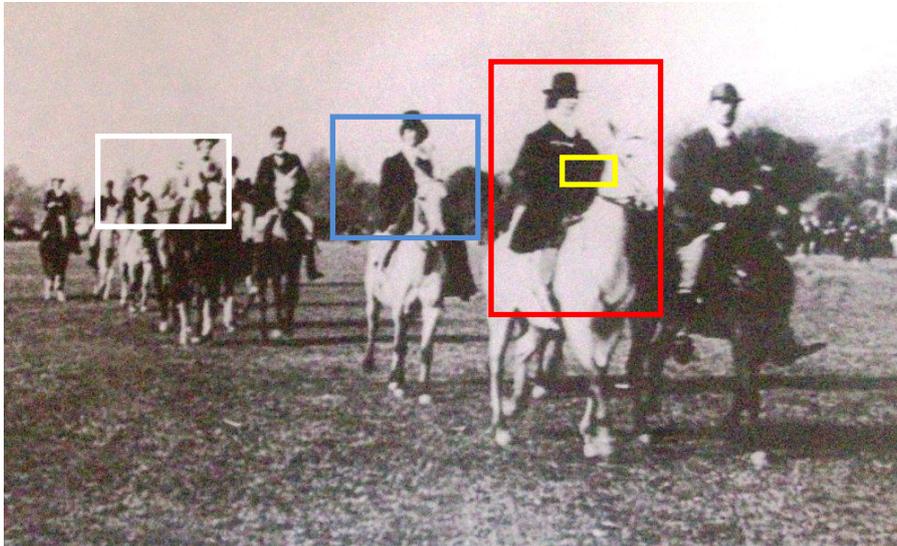


Imagen no. 28 “Análisis visual trajes para montar a caballo”. Fuente: Mendoza, Elvira (dir.) *107 años del Polo Club de Bogotá: 100 años de la Copa Uribe*. Bogotá, Consuel Mendoza Ediciones, 2003. pp. 31 [sin año]

Esta imagen muestra a las mujeres con sus parejas en el juego del gymkhana montando “a la inglesa”. Montar de en esta posición resulta ser bastante difícil ya que no permitía que existiera un eje de equilibrio, haciendo que fuera más fácil caer del caballo. Sin embargo, las mujeres de élite debían hacerlo de ésta manera, ya que las distinguía de los hombres y las acercaba más a las pautas comportamentales de las féminas europeas. Al igual que aprender a caminar con el vestido largo y pomposo, saber cómo manejar el cuerpo propio y el del caballo, no era un tema trabajado en los manuales de urbanidad, pero era necesario que las mujeres tuvieran un conocimiento profundo de éstos. Los trajes que usaban las mujeres para este tipo de espectáculos, muestran la masculinización del traje y de los adornos. Si se mira con cuidado la primera figura de femenina encerrada en el rectángulo rojo se observará que su traje no presenta ningún tipo de decoración delicada, como la de los trajes anteriores; todo lo contrario es bastante sencillo y masculino, ya que presenta una chaqueta negra con una camisa blanca que llega hasta el cuello y un sombrero de copa. Este mismo accesorio puede ser rastreado en su compañera de atrás (cuadrado azul), que también tiene un traje oscuro con una camisa blanca. Sin embargo, la mujer encerrada con el rectángulo blanco muestra una situación diferente, no tiene un sombrero de copa sino uno de ala ancha y un vestido claro, que por la calidad de la imagen no permite analizar si posee algún tipo de decoración.

Si comparamos entonces la imagen no. 28 con los siguientes figurines sobre trajes de amazonas (imagen no.29-30), se observará que existen semejanzas impresionantes, y permiten mirar con mayor detalle en qué consiste la masculinización del traje femenino. Estos tres vestidos muestran que la indumentaria se torna masculina y se eliminan por completo la decoración femenina tales como las flores, los moños y el raso de algodón, de seda o de encaje. Éstos son sustituidos por elementos típicos del traje de hombres como la corbata, la camisa blanca de cuello elegante, botones al estilo militar, o un ojal decorado con un pañuelo ubicado en la parte superior de la chaqueta (rectángulo amarillo de la imagen no. 28), y el más notorio, el sombrero de copa o al estilo Charles Chaplin. Si se observa con cuidado, los sombreros no son totalmente masculinos, ya que presentan algún tipo de decoración sobria, por ejemplo, el figurín de la imagen no. 29 tiene un sombrero de copa corta, color negro, y en la parte inferior presenta una decoración con algún tipo de tela, muy posiblemente encaje de algodón, y un moño en la parte de trasera.



Imagen no. 29 “Traje de amazonas con aletas largas”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 31. Diciembre 22 de 1899. pp. 367



Imagen no. 30 “Trajes de amazona”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 31. Diciembre 22 de 1899. pp. 368

¿Por qué se presenta esta masculinización del traje de amazona? Parece ser que las actividades masculinas empezaron a ejecutadas también por las mujeres en los últimos años de la década de los años 90's. Si bien, el arte de montar caballo era practicado por las mujeres desde hace muchos siglos atrás, nuevas actividades como montar a bicicleta empezaron a ser ejercidas por las mujeres. Lo que resulta interesante de todo este tipo de actividades físicas, como la esgrima, el patinaje y las competencias de gymkhana, es que rompen por completo el esquema femenino del bello sexo, porque aleja a las féminas del estereotipo de debilidad y languidez que debían seguir. En 1890 la *Revista Ilustrada* da prueba de cómo en Bogotá empezaron a aparecer actividades que sacaron a las mujeres de sus “costumbres y tradiciones ya vetustas [que] condenaban á una vida claustral madre de anemias y neurosis”:

Pasaron ya los tiempos en que se discutía sobre la conveniencia o inconveniencia de que la mujer monte en bicicleta [...] en el mundo femenino se pedalea y con más entusiasmo que entre los hombres. Un par de ruedas impulsadas por sencillísima combinación mecánica han producido en la humanidad revolución no menos trascendental que la que produjeran los libros de los enciclopedistas á fines del siglo pasado. [...] El movimiento que desarrolla el músculo, el aire puro que oxigena el organismo, el verdor de los campos que, según la expresión bíblica, regocija más el alma que la gracia y la belleza, ¿no son elementos de felicidad suficientes para que la sencilla máquina que los proporciona se haya impuesto en la sociedad moderna con fuerza que ya nadie discute? Si hay en el mundo seres que deban especial gratitud á este grande adelanto de la civilización son, sin duda, las bellas damas de la culta Bogotá á quienes costumbres y tradiciones ya vetustas condenaban á una vida claustral madre de anemias y neurósis (*sic*). Por eso causó tanto (*sic*) regocijo la presencia de un número considerable de señoras y señoritas ciclistas en sus respectivas máquinas el día de la inauguración de la pista y velódromo de la gran Sabana. La cuestión de principio, nos dijimos, es ya indiscutible en Bogotá como en París ó en Londres [...] (*Revista Ilustrada*, agosto 4 de 1898: 48)

De igual manera que la esgrima y el patinaje, aprender a montar bicicleta requería de bastante tiempo y de tener el suficiente *capital económico* para poder comprar una cicla. Volviendo a retomar el tema de los deporte equinos, ésta era una de las prácticas que mayor *distinción social* generaba en la época decimonónica. Rosa Carnegie-Williams menciona que el alquiler de un caballo durante un mes podía llevar a costar en 1882 \$48 pesos oro (Carnegie-Williams, 1881-1882: 96). Esta cifra nos puede ayudar a comprender que la *élite bogotana* pagaba un alto precio para que sus hijas pudieran practicar las suficientes horas para ser unas excelentes jinetes de gymkhana, o lo que es más espectacular: tenían en *capital económico* suficiente para poder adquirir un buen caballo de raza pura, que le ahorrría a

los padres los \$48 pesos mensuales³⁵. Como lo propone Leandro Losada los deportes en donde se utilizaban caballos eran una marca de *status*, ya que requerían de una especial capacidad para derrochar *capital económico* e invertirlo en un caballo que a largo plazo podía generar grandes ganancias, o no.

Ahora bien, lejos de las actividades deportivas las mujeres disfrutaban de otro tipo de actividades. Estas, no se distinguían tajantemente del ejercicio físico pues otorgaban un espacio de ocio a las damas, solamente que en espacios distintos; más específicamente hago referencia a aquellos escenarios en donde se podían disfrutar de actividades que alimentaban el espíritu burgués como los bailes y la ópera. La próxima sección se ocupará del análisis del *performance burgués* que ejecutaban las damas en estos dos eventos, siendo de vital importancia para la investigación, ya que en éstos las féminas procuraban ejercer el *performance* con mayor perfección.

Bailes en el espacio doméstico

Según historiadoras como Suzy Bermúdez o Patricia Londoño, el espacio privado fue donde reinó la mujer. En este lugar la *élite burguesa* realizó diferentes eventos que fueron organizados y ejecutados por las damas, sin embargo lo que éstas investigadoras dejan de lado es que a pesar que los bailes o las tertulias fueran ejecutadas dentro del espacio íntimo, sus creadoras debían salir al exterior a comprar la comida que se iba a servir, adquirir los mejores productos que decoraran el interior doméstico y apoderarse de los mejores vestidos mostrados en las vitrinas de los almacenes en la Calle Real. En esta sección que sigue, me concentraré en el consumo de eventos culturales de la élite ejecutados en el espacio doméstico y público y analizaré la importancia que tuvieron los bailes y las óperas, en el desarrollo del *performance burgués*.

La *Revista Ilustrada* registró en su cuarta edición, el desarrollo de uno de los bailes más importantes que se habían presentado en Bogotá el 15 de agosto de 1898 en la casa del señor Leopoldo Tanco. El relato del escritor nos puede dejar entrever cuánta *distinción social* se ejerció en este evento:

En el elegante salón principal del señor Leopoldo Tanco, hábilmente transformado en un Teatrillo [...] se puso en escena [...] la popular *Marcha de Cádiz* por la bella troupe infantil compuesta de todos los niños de la familia

³⁵ Leandro Losada nos ofrece una excelente aproximación a la industria equina porteña del mundo decimonónico y del siglo XX, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu. Losada logra ubicar quiénes fueron los principales compradores de caballos de raza pura y cómo eran utilizados en los deportes. (Losada, 2008: 190-192)

Tranco. [...] Terminada la representación en medio de los más sinceros aplausos, volvieron los salones á su primitivo estado y se dio principio á una alegre y suntuosa fiesta que tuvo en todos sus detalles el sello de distinción y de elegancia que sabe imprimirle á sus actos la aristocrática dama que al hacer los honores de su casa le dio más brillo á la inolvidable fiesta de que hemos tratado de dar cuenta á nuestros lectores (*Revista Ilustrada*, agosto 25 de 1898: 60-61).

En esta misma edición se registró otro baile, esta vez organizado dos días después de aquel del señor Tranco; esta vez era el señor Luis María Pardo que transformó su casa para dar cabida a un baile el 17 de enero de 1890, en este evento:

[...] reinaron la alegría, la distinción y el buen tono. Los honores de la casa fueron hechos con exquisita cultura y galantería por el señor Pardo, su señora esposa y sus interesantes hijas, una de las cuales, la señorita María de Jesús, deleitó á los invitados con varios trozos musicales que cantó, exhibiendo una voz dulce, robusta y educada. Llamó la atención especialmente el dúo de Boccaccio, ejecutado con la señorita María Pardo, la artista cuya fama no necesita comentarios. A las primeras horas de la mañana empezaron á desfilar los concurrentes llevando gratísimo recuerdo de tan suntuoso sarao (*Revista Ilustrada*, agosto 25 de 1898: 60-61).

A pesar que estos eventos se realizaron con sólo dos días de separación, Germán Mejía propone que los bailes, que reunían a la *crème de la crème* bogotana, eran poco frecuentes en la Atenas de Suramérica. Una de las principales características que tenían estas ocasiones es que si bien se desarrollaron a lo largo del siglo XIX, para finales de éste siglo se trasladaron a los salones de los Clubs capitalinos³⁶; como se pudo observar con la anécdota que abrió el capítulo anterior, el baile al cual acudió Jorge Holguín y su esposa Cecilia Arboleda, aconteció en el salón del Gun Club. No obstante, en esta sección haré referencia solamente a los bailes y tertulias que se desarrollaron en el hogar, ya que este lugar se configuró como *capital simbólico* importante para la *distinción social* de la *élite burguesa*.

Cuando los hombres y mujeres que asistían a este tipo de evento, entraban a las casas y se encontraban con una particularidad de los hogares bogotanos: una fachada pobre y dudable en el exterior, pero al entrar quedaban sorprendidos con la majestuosidad del interior de las casas (Mejía, 2000: 195-225). El hogar era considerado como el espacio femenino por perfección, por esta razón la decoración de las casas debía estar dirigido por el ángel guardián del hogar: la esposa. Era ella quien decidía qué muebles se compraban, dónde se ubicaban y qué decoración era apropiada para utilizar (Bermúdez, 1993). El hogar se convirtió en una herramienta para mostrar qué tanto *capital económico* se tenía y qué tan

³⁶ Beatriz Castro Carvajal propone que esta misma característica puede ser aplicada para la realidad de Cali. (Castro Carvajal, 2002).

moderna era la familia que la habitaba. Los eventos se llevaban a cabo en la sala de las casas; así al llevarse a cabo un evento social al interior del hogar, lo que el dueño y la dueña de la casa debían exhibir con mayor ímpetu era la sala doméstica compuesta por varios recintos interiores destinados a la vida social: antesala, sala, saloncito de piano y galería (Lara Betancourt, 1998: 134).

Los bailes fueron considerados como espacios de pedagogía en donde era necesario valerse de todo lo que las mujeres habían aprendido para que actuaran a la perfección; estos eventos se convirtieron en espacios propicios para ejecutar los valores de la etiqueta, el porte, y en general del *bon ton* que, usando las palabras de Leandro Losada, “[...] hacía de la alta sociedad un círculo distinguido al dotar a las formas de proceder de un halo de refinamiento” (Losada, 2008: 168). Las rutinas que se llevaban en estos lugares eran bastantes específicos, y era el deber de la mujer conocerlas a la perfección para no estropearlo. Los invitados eran recibidos por la madre o alguna de las hijas del señor de la casa; luego se daba apertura al evento con alguna representación teatral o un cántico hecho por los hijos del padre, para el caso del baile realizado en la casa de Leopoldo Tanco, sus hijos actuaron la “Marcha de Cádiz”; luego se dio se inauguraba el baile, animado por la orquesta musical contratada por el señor Tanco: “Terminada la representación en medio de los más sinceros aplausos, volvieron los salones á su primitivo estado y se dio principio á una alegre y suntuosa fiesta que tuvo en todos sus detalles el sello de distinción y de elegancia que sabe imprimirle á sus actos la aristocrática dama que al hacer los honores de su casa le dio más brillo á la inolvidable fiesta de que hemos tratado de dar cuenta á nuestros lectores”

Como se mencionó en el capítulo anterior, los bailes se convirtieron en la oportunidad de rozar con los hombres e inspirar en ellos los más íntimos y sexuales deseos. Las fiestas podían durar hasta altas horas de la madrugada y mientras acontecía, las mujeres burguesas ejecutaban el *performance burgués* caracterizado por el porte, la etiqueta, el tacto social. Todos estos valores, produjeron una mujer cuyo cuerpo en la mayor parte del evento era rígido, pero que al bailar se desenvolvía suavemente al son de las notas de un vals. Para Leandro Losada la *sobreactuación* fue un ideal importante que cambió la manera de expresarse de las élites burguesas: “[...] los cánones y rutinas [se transformaron en] más formales y rígidos a partir de la incorporación de los códigos de etiqueta europeos [...] que exigió una vida social que ganó en complejidad como consecuencia del redimensionamiento que tuvo la propia *high society*” (Losada, 2008: 174). El cuerpo

femenino mientras actuaba el *performance burgués* en los bailes era estilizado, lujoso, refinado, pero sobre todo, cargado de normativas decimonónicas de comportamiento.

Se puede llegar a argumentar que durante los últimos años del siglo XIX la importancia que tuvo el proceso de ornamentación de la sala doméstica fue que se configuró como uno de los pilares de *performance burgués* y del *performance* que reafirma el status de élite. La inversión en tiempo y dinero que se realizaba en la decoración de una sala no era pequeña: “El valor de la sala, por su parte, pasó de un promedio de \$331.93 en el primer periodo mencionado [1820-1846], a \$1,976.5 en el segundo periodo [1854-1882], mostrando un aumento de 3.24 veces” (Lara Betancourt, 1998: 114). Esta considerable ampliación se debió a las nuevas prácticas de consumo de la *élite burguesa*, que dependen notoriamente de los gustos que tenga el consumidor en una época determinada. Por esta razón si se analizan los directorios se podrá ver que oficios dedicados al adorno de la casa presentan un incremento considerable, por ejemplo los ebanistas y carpinteros pasaron de ser 58 en 1886 a 371 en 1894 mientras que los pintores estuqueros, de 9 en 1886 a 50 en 1894 (Mejía, 2000: 448-449).

Al entrar en la sala doméstica de una familia de la *élite burguesa* se podían observar verdaderos objetos de lujo: pianos de cola, espejos de más de 25 centímetros, arañas de cristal, muebles y cortinas, sillas de madera, comedores, vajillas de electro-plata, alfombras, pinturas, entre otros. Muchos de estos implementos decorativos eran importados de tierras lejanas como Inglaterra³⁷; frente a esta particularidad, Ana María Otero llama la atención a lo complejo que significaba el transporte de aparatos de *distinción social* como los pianos, éstos llegaban a algunos de los puertos de Cartagena y Barranquilla, de allí salían en balsa por el Río Magdalena hasta Honda, y allí era transportado en la espalda de unos indígenas o unos negros hasta Bogotá. En este complejo proceso es que reside la *distinción social* de estos productos, ya que su obtención requería un gasto enorme de tiempo, y también por esta misma razón es que presentaban precios escandalosos. Por ejemplo una par de cortinas de damasco de seda tenían un valor aproximado de \$200 en 1882 (Lara Betancourt, 1998).

Montserrat Galí propone que las mujeres se posesionaron de este espacio vital para el desarrollo de las relaciones sociales y de las prácticas culturales que se llevaban a cabo allí, ya que la escogencia de una tela determinada que decoraba los muebles y que combinara con el tapiz de las paredes y éste a su vez con la alfombra, era una tarea femenina (Galí, 2002). Las mujeres acudieron a las revistas, que se convirtieron en

³⁷ AGN. Fondo República. Sección Aduanas de Barranquilla. T. 21. ff. 303r-305v

manuales que les enseñaban a las damas, además de cómo vestirse, a disponer correctamente del espacio íntimo para ser mostrado ante los demás. El planteamiento de Galí puede ser visto con mayor detenimiento en las imágenes no. 31 y 32. La no. 31 nos muestra la decoración que *La Moda Elegante* disponía para el adorno del dormitorio o del saloncito, ubicado en la habitación de las mujeres. En él se guardaban todos los artificios para la decoración del cuerpo, como por ejemplo los polvos de arroz, las joyas, etc., como se puede observar la decoración de este accesorio es invoca a ideas femeninas, por ejemplo está adornado totalmente a partir de encaje y en la parte superior una tela, muy posiblemente de algodón, crea una imagen suntuosa del saloncito. Por su parte, la imagen no. 32 ilustra un tocador adornado, descrito por ésta revista de la siguiente forma: “Esta mesita-tocador va adornada, así como el espejo con muselina bordada y andrinópolis azul celeste, y unos ramitos de flores artificiales” (*La Moda Elegante*, octubre 14 de 1890: 446). Al igual que el anterior dibujo, las telas femeninas, como la muselina bordada, juegan un importante papel en la manera en que estos muebles son decorados por las mujeres.

La mesita-tocador revela cómo las mujeres se apropiaron del espacio femenino para imponer los *gustos* que ellas quisieran. Si un hombre se acerca al tocar de la imagen no. 32, puede que muestre sorpresa y de pronto rechazó porque es un bastante extravagante: los moños, la tela decorada y el encaje que cae de arriba. Este punto es bastante importante para la comprensión del *performance burgués* como una nueva lectura al bello sexo. La historiografía ha propuesto que la mujer decimonónica se ubicaba por excelencia en el espacio privado. Pero como se ha venido mostrando, si bien ellas son consideradas como el ángel guardián del hogar, esto no quiere decir que fueron individuos pasivos, las mujeres entre 1886 y 1899 se apropiaron del espacio que los hombres le habían asignado y lo hicieron suyo imponiendo sus gustos por encima del de sus esposos; a pesar que ellos era la fuente de dinero, las féminas decoraron la casa como ellas querían. Esta actitud no puede ser leída como un valor pasivo, todo lo contrario la mujer burguesa fue bastante activa en éste tópico. Ahora bien, si se lee esta práctica desde Bourdieu, podríamos decir que el arreglo del interior de la casa, fue una práctica social que denotaba *distinción social*, ya que se requería del “buen gusto” para saber cómo combinar el tapiz de las paredes con la tela de los muebles, en qué posición poner el piano, qué flores rimaban más con la ornamento general de la casa, etc. Asimismo, se necesitaba de disponer de mucho tiempo para ir a comprar las telas, los muebles, contratar los pintores, albañiles, carpinteros y demás profesionales para poder adecuar el hogar.

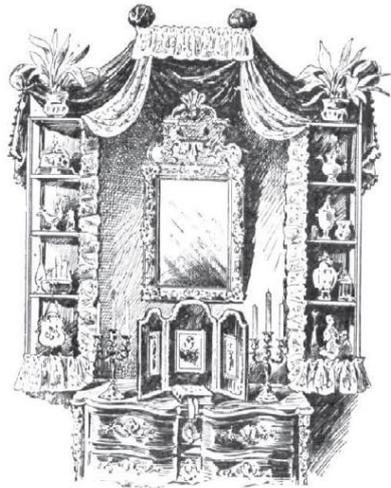


Imagen no. 31. “Decoración de dormitorio o saloncito”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 1. Enero 6 de 1887. pp. 3

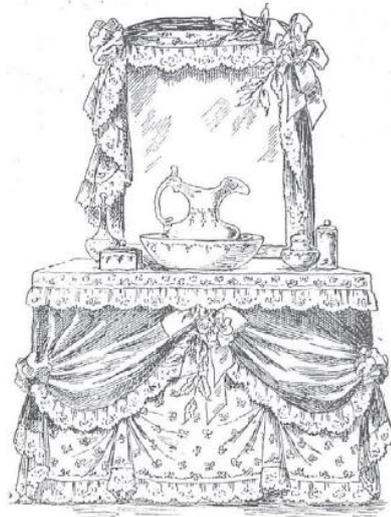


Imagen no. 32. “Tocador adornado”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 38. Octubre 14 de 1890. pp. 447

Óperas y funciones artísticas en el Teatro Colón y Municipal

Como se mencionó anteriormente, al final del siglo XIX los bailes dejan de ser realizados al interior de las casas bogotanas y se mudan a escenarios más privilegiados como los clubs o los teatros. Esta sección se centrará en estudio de las óperas y las funciones artísticas que se desenvolvían en el Teatro Colón y en el Municipal. Los eventos culturales realizados en los teatros responden a las mismas dinámicas que los bailes, ya que en los primeros las mujeres se arman de todo su *capital económico* para exponer el lujo y su performance al máximo esplendor, ya que estas ceremonias son los lugares públicos donde la *élite burguesa* afirma su posición privilegiada, al obedecer al calendario artístico y mundano (Bourdieu, 1979: 270). Además, la asistencia al teatro significaba que sus asistentes iban a

ganar en *capital simbólico y cultural*, ya que se apropiaban de las obras que veían y aumentaban su *distinción social*.

En la *ciudad burguesa* las ostentosas construcciones figuraban como una respuesta a los gustos burgueses. Sin embargo, había que lidiar con una realidad penosa, el problema en las arcas nacionales era grande y existía poco dinero para poder pagar lujosas edificaciones. Teniendo en cuenta que muchos de los integrantes de *élite burguesa* eran importantes banqueros que trabajaban en el Banco Central o en el Banco Hipotecario de Colombia, como por ejemplo los distinguidos Esteban Jaramillo, Jorge Holguín, Ernesto Restrepo; Gabriel Echeverri, Francisco Laserna, Jaime Holguín, Alfredo Valenzuela, José D. Dávila o Hernando Holguín y Caro (Anónimo, 1918: 36-362), el *capital privado* fue un importante activo económico que complementó al capital público para poder realizar dichas construcción. Este es el caso del teatro municipal que se configuró como una “empresa” de capital privado y público en donde figuras como los señores Mario Lombardi, Bruno Maldonado, Benjamín Gaitán, Francisco Zenardo, entre otros jugarían un papel relevante para su construcción en 1889. El Teatro Municipal y Colón fueron obras arquitectónicas muy importantes para la época, ya que permitía que sus asistentes se empaparan de la cultura europea a través de las presentaciones de acrobacias o, las preferidas por el público, de ópera, como Mignon ejecutada el 23 de enero de 1896 o Mizz Halyett presentada el 14 de agosto de 1897³⁸. Sólo basta con dar las siguientes cifras: el contrato de la construcción de la cubierta del Teatro tuvo un monto total de \$15.000, por la ornamentación del Teatro mandado a hacer en Hamburgo un total de \$1.930; por la instalación del alumbrado eléctrico y del gas \$2.500. En total la construcción del Teatro Municipal tuvo un costo total de \$47.454, para el mes de agosto reportaba ganancias de \$5.650³⁹. Si comparamos esta cifra con la de la construcción del Parque Centenario, que tuvo un costo de \$3.100 (*Diario Oficial*, marzo 2 de 1886: 208), podremos dimensionar de una manera más clara lo costoso que resultó ser ésta edificación.

En segundo lugar, los trajes para poder entrar a las funciones eran bastantes costos y exclusivos. Para ir a ver la ópera no se podía utilizar los trajes que se usaban dentro del hogar o para ir a comprar los víveres en el mercado, era menester, como se demostró con el caso de Margarita Caro y Tovar, mandar a hacer un traje, o arreglarlo en la

³⁸ Véase anexo no. 1. Tabla no. 5 Funciones entre 1892-1900 en el Teatro Colón

³⁹ Véase anexo no. 1. Tabla no. 6. Cuentas del Teatro Municipal referentes á los gastos de su construcción como de su producción.

modistería, ir a la peluquería, arreglarse y alquilar un carruaje para que los finos vestidos no se dañaran.



Imagen no. 33 “Traje y salida de teatro forrado de pieles y traje de soirée y salida de baile”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 37. Octubre 6 de 1899. pp. 441

Esta imagen resulta ser reveladora para explicar el anterior punto. La imagen muestra tres vestidos de mujeres, dos para ir al baile o al teatro (en las esquinas) y uno cotidiano (en el centro). Como se puede observar los detalles, la tela, las formas y los cortes de los vestidos para asistir al teatro son muy distintos de aquellos para ir a la calle. *La Revista Ilustrada* expone que por ejemplo el vestido de la esquina izquierda se compone de: “3 metros 50 centímetros de muselina de lunares, y 3 metros 50 centímetros de seda” (*La Moda Elegante*, octubre 6 de 1899: 441), mientras que el de la esquina derecha se compone de diversas telas lujosas como seda brochada color lila pálido, cinta de terciopelo morado, encaje de Chantilly y crema rizada de muselina color lila; en cuanto a la salida de teatro ésta es de: “[...] seda brochada color maíz, forrada con raso crema, va adornada con una chorrera de muselina de seda crema. La esclavina va ribeteada de un volante igual, que cubre asimismo el cuello Médicis. Se cierra la salida de baile con lazos de cinta adornados con hebillas de imitación de diamantes” (*La Moda Elegante*, octubre 6 de 1899: 441). En cambio para el traje de calle se requiere de dos telas, una de paño azul oscuro y otra a cuadros (*La Moda Elegante*, octubre 6 de 1899: 445). Entonces, la elaboración y el detalle manual (abrigo de la figura esquina derecha), son las que hacían que un vestido sea considerado más refinado que otro.

Como se puede apreciar el arsenal de telas que debe tener un traje de teatro para ser elegante reúne la mayoría de las telas finas y caras del mercado: la seda, la muselina, el

chantilly, etc. Estos son los elementos que hacen distinguida a una mujer cuando decide decorar su cuerpo con un vestido construido a partir de telas como las ya mencionadas; por esta razón, que el *ejercicio performativo burgués* se vale de la *distinción social* para convertir a la mujer en un sujeto viable. Como se podrá recordar, la lana, la seda y el casimir estaban clasificados dentro de la tarifa aduanaría no. 15 (pago de \$1,50 por cada kilogramo importado).

Una de las razones por las cuales es importantes estudiar los cambios socio-culturales en Bogotá entre 1886 y 1899, es que ayuda a percibir de una forma más compleja el rol de las mujeres de élite en los espacios públicos, específicamente en el desarrollo de las actividades culturales. Los historiadores que han estudiado a este sector social, han propuesto que fue en el siglo XX que la mujer empezó a participar activamente en la esfera pública, mientras que en el siglo XIX eran dignas representantes del bello sexo (Reyes, 1995). No obstante, un elemento que ayuda a comprender el papel activo de la mujer en estos escenarios, es que las funciones eran organizadas por las mujeres más importantes de la ciudad. Por ejemplo, la inauguración del Teatro Colón se realizó en 1892 y se llevó a cabo la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América. Las señoras Doña Teresa Tanco de Herrera, Doña Rosa Ponce de Portocarrero y Doña Carmen Gutiérrez de Osorio organizaron este evento, el cual contaba con un programa de dos partes. La primera parte consistía de: declamación de poesía por parte de Rafael Pombo y Doña Waldina Dávila de Ponce; tocada de la rapsodia húngara *Liszt* en el piano por parte de una de las organizadoras, la señora Tanco de Herrera; canto de la señorita Ana Bowden, alumnas y alumnos de Academia Nacional de Música y de María Pardo, entre otras⁴⁰.

Del mismo modo, el 7 de diciembre 1911 se registró una noche de gala en beneficio de la actriz Evangelina Adams en el Teatro Colón. Entre los invitados a este evento asistieron: “[...] el Sr. Presidente de la República [Carlos E. Restrepo], Sres. Ministros de Gabinete, los muy cultos centros Jockey Club y Gun Club, [...] Directores y Redactores de los periódicos de la ciudad y las señoras y señoritas [...]”⁴¹. El número de damas invitadas a este evento supera la cifra de 100 personas, entre las más importantes figuran: Mary Castello de Koop, Cecilia Arboleda de Holguín, Isabel Hoyos de Soto, Sofía Valenzuela de Child, Inés Arboleda de Pombo, Josefina Ordóñez de Dávila, Inés de la

⁴⁰ Concierto del 12 de octubre: En celebración del 4 centenario del descubrimiento de América y estreno del Teatro Colón. [Hoja Suelta]: Bogotá: Sin editorial, 1892.

⁴¹ La Ciudad de Bogotá: Noche de gala a beneficio de la primera actriz (*sic*) Sra. Evangelina Adams, jueves 7 de diciembre. [Hoja Suelta]. Bogotá: Casa Editorial Arboleda y Valencia, 1911

Torre de Holguín, Sofía Holguín de Kooppel, Natalia Pombo de Koppel, Ana Brigard de Uribe, Inés Brigard de Uribe, Helena Brigard de Carrizosa, María Mancini de Santamaría, Blanca Mantilla de Michelsen, Cecilia y Matilde Holguín A., Helena, Alicia, Sofía y Leonor Child, Cecilia Koop Castello, Carmen Herrera Tanco, Inés y Helena Pombo Arboleda, entre otras⁴². Todas estas mujeres y sus familias hacen parte de la *élite burguesa*, y su asistencia al Teatro Colón, nos ayuda a comprender que al igual que el club, el teatro sirvió como un lugar propicio para crear alianzas políticas, sociales, económicas y por qué no, románticas.

De cualquier modo, los eventos que se organizaban en éste espacio sirvieron para que las mujeres ejecutaran su *performance burgués*, el cual si se recuerda se encuentra construido a partir del valor de la *beneficencia*. El evento nombrado anteriormente se organizó para recaudar fondos para una actriz en 1911, trece años antes, más exactamente en 1898, Bogotá presencia un acontecimiento organizado a beneficio de la Sociedad San Vicente de Paúl que ayudaba a los niños desamparados. La moda que disponía para ir al teatro para esa época aseguraba que los vestidos debían ser ajustados en la parte superior, reforzando la silueta dada por el corsé; sueltos abajo; con colores pasteles o blanco, preferiblemente; confeccionados en algodón, seda, muselina y con encaje que decore el pecho; las mangas pueden ser largas o cortos, pero se prefieren las segundas y cabello recogido. Por ejemplo, en la edición no. 6 de 1898 *La Moda Elegante* reproducía el siguiente figurín con su respectiva información:

Vestido de teatro

Blusa de muselina blanca, ligeramente abierta en punta plegada en plieguecitos de lencería y atravesada de entredoses de guipur de Cluny, formando tirantes cruzados en la espalda. El delantero va ligeramente drapeado y sujeto con un lazo de terciopelo color de rosa antiguo. El escote va ribeteado de una tira de chinchilla. Las mangas son también de muselina plegada, y van atravesadas de entredoses de guipur y realzadas de un *jockey* de muselina plegada, ribeteado de chinchilla. Cinturón de terciopelo color de rosa antiguo. Falda de pekin color rosa y malva (*La Moda Elegante*, febrero 14 de 1898: 64).

⁴² La Ciudad de Bogotá: Noche de gala a beneficio de la primera actriz (*sic*) Sra. Evangelina Adams, jueves 7 de diciembre. [Hoja Suelta]. Bogotá: Casa Editorial Arboleda y Valencia, 1911



Imagen no. 34 “Vestido de teatro”. Fuente: *La Moda Elegante*. No. 6. Febrero 14 de 1898. pp. 67

A partir de una comparación detallada de este figurín de moda, con la siguiente fotografía, se puede desarrollar con mayor detalle la siguiente pregunta: ¿Qué tan cercana era la moda bogotana de la europea?



Imagen no. 35 “Análisis visual trajes de baile”. Fuente: *Revista Ilustrada*. No. 1. Junio 18 de 1898. pp. 8.

La fotografía fue tomada por los señores Durán y Restrepo durante este evento acontecido exactamente el 24 de mayo de 1898, y que se realizó en horas de la noche a las 9:00 pm., en el Teatro Colón. Los trajes de las mujeres que asistieron al evento de la Sociedad de San Vicente de Paúl muestran que existen ciertas similitudes con los trajes el traje descrito anteriormente en la revista madrileña. En primer lugar, el talle de la parte

superior del cuerpo marca notablemente la el cuerpo artificial construido por el corsé, que marca claramente la cintura de avispa y los senos; en la fotografía se puede observar cinco mujeres que fueron identificadas que cumplen esta característica y están enmarcadas en un círculo rojo. En segundo lugar, el color escogido por la mayoría de las mujeres muestra una tonalidad clara, que no significa necesariamente que sea blanco; mientras que sólo tres mujeres, identificadas en el círculo blanco, están vestidas con tonalidades oscuras, que no quiere decir que sea de color negro, ya que pueden tener un vestido color café. En tercer lugar, la decoración que presenta el pecho, al igual que el figurín de la moda, es bastante intrincado, utilizando para el caso de la mujer señalada con el círculo verde una decoración en su seno izquierdo caracterizado por presentar algún tipo de arreglo floral. En último, las figuras encerradas en el círculo azul muestran el uso de unas mangas estilo princesa⁴³.

Sin embargo, existen ciertas diferencias que permiten observar la forma en que la moda europea fue leída y expresada por las damas bogotanas. La mayoría de las mujeres asistentes a este evento usan una manga corta y guantes largos que les cubren aproximadamente el 90% de sus brazos (círculo amarillo), a diferencia de la representación de *La Moda Elegante* que propone una manga princesa larga. Ninguna de las mujeres tiene un tocado o sombrero que ayuden a decorar sus cabezas, sencillamente tienen el cabello recogido en la parte superior de la cabeza. Sin embargo, existen algunos registros que nos dejan ver que las mujeres al parecer sí utilizaban tocados y sombreros para ir al teatro, ya que con frecuencia se quejaban sobre este aspecto⁴⁴. Ahora bien, existen dos mujeres (círculo púrpura) que al parecer están trasgrediendo las reglas de la moda de 1898, ya que el volumen de las mangas de sus vestidos rompe el esquema que muestra el figurín y el de las mujeres señaladas en el círculo azul; estas mangas grandes eran utilizadas a mediados de los años 90's, más específicamente empieza a principios de 1894 pero tienen su declive en 1897 cuando las mangas bajan el volumen y se usan más el corte princesa.

Para cerrar esta monografía, me gustaría compartir la siguiente fotografía que materializa los principales puntos que trabaje a lo largo de la investigación. La foto fue

⁴³ Las mangas estilo princesa se caracterizan por tener un considerable volumen de tela en los hombros y estar recogidas a aproximadamente 5 o 6 centímetros del inicio del hombro con algún tipo de tela caucho que ayuda a dar esta aspecto de “bombacho”.

⁴⁴ “Mucho se usan los sombreros para ir á teatro y á los conciertos, pero te digo que esto no me parece lo de mejor gusto, con ellos se pierde el peinado, cosa que contribuye tanto á la belleza de la mujer; además como en el teatro la luz viene de arriba, el ala del sombrero da una sombra muy fuerte en la cara, de moda qué á alguna distancia parece que las que llevan sombrero se hubieran puesto velo; oí á alguno que decía que el teatro tomaba así el aspecto de un baile de antifaces y las señoritas parecían cintas de medio luto. Para paseo y toros es muy bueno el sombrero; pero no me gusta para el teatro”. (*El Salón*, septiembre 21 de 1890: 99).

tomada en 1900 en la sede del Jockey Club y en ella se encuentran retratados los socios y esposas e hijas de los fundadores de este club. Esta foto podría ser considerada como la más importante de la investigación, ya que en ella se encuentra un grupo de la *élite burguesa* bogotana. Como se puede observar las mujeres sí ocuparon el espacio público de la ciudad, salieron a divertirse y ocuparon un lugar importante en el desarrollo de diferentes actividades culturales. Así mismo, a través de los vestidos y las poses se puede ver con claridad la *distinción social* y el *performance* que las damas de éstos distinguidos caballeros están poniendo en escena para ser retratadas: la manera en que se usa el vestido y se decide qué usar se ve retratada con la edad. Se pueden observar los detalles de los sombreros y los trajes, y en algunas ocasiones podemos visualizar las joyas que estas damas usan para éste evento. Estos son los individuos que componen la *élite burguesa* y así se veían cuando iban al Jockey Club a entretenerse:



Imagen no. 36 “Élite burguesa de Bogotá”. De izquierda a derecha: Inés Brigard de Uribe, señora de Ulloa, esposa del ministro del Perú, Agustina Tanco de Mancini, Mercedes Holguín de Uribe, Mrs. Cook y Miss. Smith. En la segunda fila: Juan María Fonnegra, W. Smith, Alberto Ulloa, Miguel S. Uribe Holguín, Álvaro Uribe (donante de la Copa Uribe), Carlos Costa Spancer, S. Dickson, entonces secretario de la delegación inglesa, Evaristo Herrera, Leo Kopp, Francisco Tudela y Valera, Ricardo Santamaría, Aurelio Echeverry, Ulpiano A. de Valenzuela, Federico Carlos Child, J.W. Coop, Leopoldo Schloss, John Beedlake, Milcíades Sayer. En la fila de atrás: Juanita Koop Castello, Florita Echeverri, María Vargas Suárez, Sofía Fonnegra, Elvira Uribe y María Mancini. Fuente: Mendoza, Elvira (dir.) *107 años del Polo Club de Bogotá: 100 años de la Copa Uribe*. Bogotá, Consuel Mendoza Ediciones, 2003. pp. 19. [1900]

Conclusiones: Exhibición, lujo y el *performance* burgués en la Bogotá decimonónica.

En los últimos años del siglo XIX Bogotá cambió su arquitectura extraordinariamente. La *élite burguesa* fue testigo de las transformaciones que les permitieron encontrar espacios públicos y apoderarse de ellos para aumentar su *distinción social* y desplegar sus gustos, todo con miras de ejercer un poco de diversión dentro de sus

monótonas vidas. Una lectura de las actividades que se realizaban en el Bolívar Skating-Rink, los parques y paseos republicanos, el Jockey Club, los bailes y el Teatro Colón y el Municipal permitieron comprender dos fenómenos que se han trabajado a lo largo de esta monografía: por un lado, la mujer burguesa ocupó del espacio público entre 1886 y 1899, es allí en donde despliega su *performance de feminidad* a partir de la exhibición de sus cuerpos, sus vestidos y de sus *buenas maneras*; por otro lado, las prácticas que realizaron estas damas y señoritas en estos sitios ayudaron a percibir que el modelo del bello sexo, moldeado para ellas, estaba empezando a entrar en decline ya actividades tales como el patinaje, las caminatas y la gymkhana dejaron entrever que las mujeres durante la época de estudio lejos de ser ángeles pasivos y lánguidos, eran sujetos activos.

Este capítulo ha mostrado que cambiar la fisionomía de una ciudad colonial a una moderna, se convirtió en uno de los proyectos más importantes dentro de la mentalidad de las élites capitalinas. Este proyecto sería planeado y ejecutado desde la época decimonónica, pero será necesario esperar hasta los primeros años del siglo XX para observar sus resultados. El cambio de esta ciudad responde principalmente a que las élites empiezan a tener nuevos gustos y se encuentran en una ciudad donde no existen los espacios apropiados para que puedan desarrollarlos; por esta razón, se empiezan a crear diferentes espacios que responden dicha falencia. A pesar que este capítulo se centró en estudiar ciertos lugares, vale la pena mencionar que no son los únicos, ya que el incremento en el número de los establecimientos que se dedican al desarrollo del ocio y del tiempo libre de los hombres y las mujeres burguesas es sorprendente; por ejemplo, el Velódromo e Hipódromo de La Magdalena, ubicado en la zona norte de la ciudad, ayudó a desarrollar el refinado gusto por los deportes equinos. Es importante mencionar que estos espacios no pueden llegar a ser considerados como simples lugares a los cuales la élite entraba y se divertían, es menester concebirlos como lugares de *sociabilidad* ya que como se comprobó anteriormente, en ellos la élite dibujaban barreras de *distinción social*, creaban alianzas con sus pares, entre otras actividades; por ejemplo en el Teatro Colón se encontraba ubicado un foyer, en el cual los hombres después de escuchar la ópera se dirigían allí a conversar, tomar licor y discutir sobre los problemas que acaecía el país.

Las actividades analizadas anteriormente permitieron comprender que la exhibición del *capital económico* y del *capital simbólico* fue la principal característica de los eventos sociales de la *crème de la crème* bogotana. La concepción de Bourdieu que asegura que una actividad puede llegar a ser encasillada dentro de la *distinción social* a medida que

responda al gasto total que se le imprime (en tiempo, en dinero) ayudó a establecer que el patinaje, las caminatas por los parques republicanos, los deportes equinos como la gymkhana, los bailes y los espectáculos artísticos como la ópera fueron entre 1886 y 1899 prácticas de *distinción social*. A pesar que no se desarrolló una de los ejercicios más importantes de las mujeres, asistir a la misa, se puede asegurar que ir al templo católico era también una práctica de exhibición del caudal económico que tenía una familia: “No nos cabe la menor duda de que las funciones religiosas [...] servían para exhibirse: exhibir joyas y vestidos, exhibir hijas casadas, la devoción y piedad tanto como el caudal” (Galí, 2002: 108). Lo anterior fue concebido a través del vestido, el cual además de ser un *signo distintivo*, como se pudo observar en los anteriores capítulos, también sirvió para educar el cuerpo femenino. Entonces, el traje fue determinante al momento de manifestar y construir la *distinción social* cuando la *élite burguesa* asistía a sus tan privilegiados y privados eventos.

Conclusiones: la importancia de Judith Butler y Pierre Bourdieu para las investigaciones históricas.

En Colombia el *género* ha sido tratado de manera incipiente por la historia. En el territorio nacional la institucionalización de los estudios de género todavía es muy reciente, siendo investigadoras/es de otras ciencias como las antropólogas, principalmente Mara Viveros, o sociólogas, como Luz Gabriela Arango, quienes han ahondado más en este tema desde una perspectiva actual. Por su parte, en la historiografía nacional se puede asegurar que Patricia Londoño y Suzy Bermúdez son las historiadoras más relevantes y que más publicaciones tienen del siglo XIX. Lamentablemente estos trabajos son más *historia de las mujeres* que una *historia del género*. Esta investigación intentó en las páginas anteriores realizar un *estudio de género* desde la lectura de la realidad decimonónica a través del marco teórico de Judith Butler sobre la constitución del género a partir del *performance*. La teoría del *performance* permitió observar que a pesar de que exista un modelo hegemónico creado por los hombres, la manera en que se interioriza y se expone ante los demás tiene diferentes atajos, que producen que existan *múltiples feminidades*. Mi estudio muestra que debemos reconsiderar las formas en las que hemos pensado la historia de la mujer privilegiada en Colombia.

Hablar del concepto *performance*, *distinción social* y *capital simbólico* arrojó resultados interesantes para la investigación histórica. Tanto Bourdieu como Butler reconocen que sus aproximaciones teóricas responden a las dinámicas históricas de tiempo y espacio. Para Butler: “la performatividad implica que el discurso tiene una historia que no solamente precede, sino que además condiciona sus usos contemporáneos” (Butler, 2002: 319); mientras que para Bourdieu las tradiciones históricas propias de cada formación social reproducen y legitiman el funcionamiento de los mercados de los bienes simbólicos, a partir de la consagración de varias instituciones oficiales o semioficiales de difusión (Bourdieu, 2011: 105-106)

Una de las conclusiones más importantes que proyectó el uso de estos marcos referenciales, es que la composición de las clases sociales no puede ser pensada meramente desde la perspectiva del *capital económico*, sin importar el peso de que éste tiene en el proceso de “enclasmiento” de las clases sociales. Así, se pudo concluir que no existe *una* élite homogénea en Bogotá, sino que cada individuo que pertenece a ésta tiene un conjunto de *capitales* que determina la ubicación en el espacio social, por esta razón entre más capitales sean tomados en cuenta para ubicar en el plano social a los agentes, es mejor. El caso de la

familia Caro resulta ser muy reveladora para este aspecto, ya que se consolidó durante la mayor parte del siglo XIX como una de las familias extensas más importantes de la nación, a pesar de que durante 1850 sufrió una grave crisis económica, producto de la toma del poder por parte de los liberales.

Los aportes teóricos del francés Pierre Bourdieu, además que permitieron una concepción más compleja de las élites capitalinas, ayudaron a comprender por qué el *ocio* fue tan importante para los burgueses, y vislumbrar qué había detrás de los deseos de cambiar la fisonomía de la ciudad. A lo largo de la tesis mostré que existe una relación directa entre escenarios del performance, el vestido y la *distinción social*. La lógica funciona de la siguiente manera: existen lugares privilegiados de la élite donde se desarrollan sus eventos sociales; para asistir a estos lugares es necesario sacar los mejores trajes, o comprar nuevos, para cumplir las normas de la presentación social; finalmente, tanto los eventos de la élite como los trajes que usaban para ir al teatro reproducen la *distinción social*. Entre 1886 y 1899 las élites bogotanas respondieron a las prácticas hedonistas del disfrute y deleite, son estas prácticas las que hacen que en Bogotá se empiecen a vislumbrar los nuevos signos, construcción de teatros, del Bolívar Skating-Rink, los parques republicanos, los clubs, etc., que además de producir el *performance burgués*, enuncian un nuevo orden social territorial basado en los gustos burgueses.

El trabajo no pudo contemplar todas las perspectivas que me hubieran sido de mi agrado; éstas hubieran ayudado a complementar las hipótesis y los argumentos esgrimidos en los capítulos, pero el tamaño de estas hojas no lo permitió. Por ejemplo, hubiera sido interesante aumentar la lupa de ubicación geográfica de la investigación al territorio nacional, ya que se sabe que procesos similares acontecieron en la ciudad de Medellín, Cartagena y Cali. ¿Qué pasaba allí, era la moda igual? ¿Llegaban los mismos textiles y accesorios que a Bogotá? ¿Qué espacios de entretenimiento tenían los habitantes de Medellín, Cartagena, Cali o Popayán? Tantas preguntas que hubieran sido interesantes solucionar, pero que el tamaño y tiempo de ésta investigación no lo permitieron.

Son varios los hallazgos que arrojó este trabajo. Por otro lado, las fuentes consultadas mostraron desafíos y preguntas que serían interesante si pudieran ser respondidas en futuras investigaciones. En el AGN se encuentran ubicados los registros de aduanas que muestran qué entraba al país, en ésta pesquisa se consultaron solamente las aduanas ubicadas en la costa norte del país, pero existen múltiples de oficinas de aduanas que permitirían reconstruir la historia del consumo al interior del país. Por ejemplo, las

aduanas de Ipiales y Arauca podrían visualizar ésta práctica en la parte norte de Colombia; las de Tumaco y Buenaventura, las del Chocó o la parte oriente del estado de Antioquia; las de Meta, la parte occidental; las de Cúcuta, la vida de Santander; y las de Ríosucio, la frontera entre Antioquia y Cauca. Si bien el campo de la historia económica se encuentra actualmente en de-uso, la combinación de la metodología de esta tendencia con otras, ayuda a complejizar las relaciones económicas de demanda y consumo. Por esta razón, investigaciones como la de Otero o Laurent resulta ser novedosas y relevantes para la concepción de éste campo de acción.

Por su parte, los fondos testamentarios también pueden ser relevantes para conocer la vida material que un personaje tenía. Lastimosamente muchas de las notarías no cuentan con un índice que permita buscar los testamentos de las personas de élite para saber sus disposiciones legales. Se sabe que para la época de estudio la notaria segunda, tercera, cuarta y quinta contienen este tipo de archivos para el siglo XX, pero para el siglo XIX no existe mucho que esté catalogado. De una búsqueda que duró dos semanas solamente se pudieron ubicar dos testamentos: el de Carlos Hollmaun (escritura no. 110 ubicada en la notaria no. 2 de 1914) y el de Jorge Holguín (escritura no. 116 ubicada en la notaria no. 2 de 1913). La información que contiene éste tipo de archivos puede develar información importante sobre la composición del capital económico que posea un individuo. Por ejemplo, Elber Berdugo a partir del testamento dejado por Nemesio Camacho Mecías, personaje que hace parte de la *élite burguesa bogotana* del siglo XX, logró concluir que: “Nemesio Camacho fue un hombre que supo aprovechar sus buenas relaciones políticas y su asociación con empresarios importantes a nivel nacional. Por ejemplo, gozó de los favores del presidente Rafael Reyes; asimismo, estableció fuertes vínculos empresariales [...]” (Berdugo, 2004: 157). De esta manera, la información que puede extraerse de éstas fuentes ayudarían a complementar la pregunta ¿Qué vestidos o trajes usaba la élite burguesa bogotana? Así mismo, permitirían complejizar las relaciones sociales que estos individuos trazaron con banqueros o comerciantes de otras partes del país o del extranjero. Sin embargo, para lograr lo anterior es necesario catalogar las miles y miles de hojas que tiene el fondo testamentario de los últimos años del siglo XIX.

A lo largo de la tesis se construyó una nueva definición de performance que se adecuó más a las prácticas culturales de las mujeres de élite en los espacios de entretenimiento. Argumenté que el performance de las mujeres y señoritas burguesas estuvo compuesto por las nociones tradicionales del bello sexo y de nuevos

comportamientos y aspiraciones que surgieron a partir de cambios sociales enmarcados en la emergencia de la *ciudad burguesa* y moderna. Sin embargo, como se pudo observar existen otros tipos de performance en el siglo XIX que todavía no han sido estudiados o analizados en las investigaciones como el *performance bohemio*. Si bien recalqué a lo largo de la monografía la importancia que tiene el contexto histórico tratado, es decir la creación de la *ciudad burguesa*, para que se presentaran múltiples feminidades, sería equívoco concebir que las mujeres estudiadas acá incumplieron completamente el rol hegemónico impuesto por los hombres decimonónicos. Más bien, mi propuesta apuntó a considerar que la emergencia del *sujeto burgués* y sus *gustos refinados*, produjo un proceso de leve fraccionamiento en el bello sexo, ya que el ocio femenino empezó a ser desarrollado en diferentes espacios públicos, y que actividades como la esgrima o el patinaje contradicen la languidez del cuerpo romántico. Esto ayuda a comprender que las representaciones ofrecidas por la historiografía nacional han tomado éste fenómeno de una manera muy llana y que es deber del investigador comprender los procesos históricos como hechos dinámicos que tienen transformaciones y continuidades en el tiempo.

El caso de Margarita Caro y Holguín permite concebir nuevas vías de investigación sobre el tema de las heterogeneidades. ¿Qué significado social y cultural tiene el hecho que una mujer de élite tan importante como esta dama, estudiara en París en plena época de “liberación femenina”? ¿Qué pautas comportamentales modifica el contexto histórico en el que se encuentra ubicada Margarita? Teniendo en cuenta los cambios urbanos y culturales que se presentaron en Bogotá, valdría la pena preguntarse qué injerencia tuvieron éstos en la vida de las mujeres que en los años 30’s y 40’s participaron de los debates que proponían que la mujeres pudieran entrar a las universidades y convertirse en profesionales, divorciarse de los hombres sin perder sus bienes inmuebles y el derecho a votar y ser elegidas. Esta distinguida dama de la élite es un ejemplo de cómo al estudiar las categorías del *espacio* y el *tiempo*, se puede descubrir que las prácticas no siempre se asemejan a la norma impuesta.

La monografía logró rastrear que entre 1886 y 1899 a pesar que se implementaron las normas políticas que permitieron desarrollar con mayor ímpetu la integración de los valores católicos a la vida pública (Arias, 2003), la *élite burguesa* se caracterizó, principalmente, por el consumo de objetos suntuosos y la creación de espacios donde podían entretenerse. Éstas dinámicas atentaban en contra la moralidad de ahorro de moral católica. Bajo este período, muchas veces tildado como “represivo”, de la

Regeneración es que se crean *performances* de feminidad que leen y exteriorizan la norma de una manera diferente. Una lectura cuidadosa de las prácticas permitió concebir que durante este patriarcal momento, se inauguró una concepción del cuerpo femenino, el cual no debía estar enclaustrado y en quietud, como en tiempos pasados, sino que debe estar activo. La mujer burguesa se caracterizó por tener un *cuerpo moderno* que produce el *performance burgués*, el cual es reglamentado y normatizado ya que debe tener el conocimiento de cómo ponerlo en escena de una manera adecuada. Por esta razón en 1898 se publica el *Reglamento para las carreras de caballos y de bicicletas en el Hipódromo de la Gran Sabana* y contiene información detallada de los estatutos referentes a la clasificación, peso de caballos, partidas, jueces entre otros (Anónimo, 1898). Aparte de saber competir, como se demostró en el último capítulo, las damas debían saber qué vestir cuando se hacía ejercicio.

Finalmente, el uso de los marcos teóricos de género y de la sociología permitió estudiar a la *élite cachaca* desde una perspectiva diferente a la que la mayoría de los estudios históricos han propuesto (Martínez, 2002; Mejía, 2000; 2011; Londoño, 1995; Bermúdez, 1993) y mirar más a fondo las prácticas que la *élite burguesa* tuvo entre 1886 y 1899: desarrollaron e implementaron un gusto aristocrático al ocio; respondieron a una de las principales características del modernismo, en donde la compra de objetos lujosos no era una práctica censurada sino animada por el mercado; y el consumo de productos relacionados con el *mercado de las apariencias*, impulsó la creación de nuevos establecimientos que se especializaron en determinados servicios. Estudiar el vestido permitió vislumbrar temas más sociales y políticos (Root, 2002; 2005), como por ejemplo, la formación social de la *élite burguesa* y el disciplinamiento y normatización del cuerpo femenino. De esta manera, la indumentaria estuvo inmersa en el proceso político de la formación de una clase social (Root, 2010), que en el siglo XX mostrará el resplandor de sus prácticas de *distinción social*.

Bibliografía

Fuentes primarias

1. Fuentes inéditas

Anónimo. *Homenaje a la memoria de la Señora Doña Leonor Tranco de Putnam*. Bogotá: Imprenta Samper Matiz, 1896.

El Salón. No. 1-7, 9, 11-15, 17, 19, 22-25, 1890.

La Moda Elegante. No. 1, 3, 6, 7, 10, 15, 34, 35, 37, 38-42, 45-47, 1886; No. 1-8, 25-32, 45, 47, 1889; No. 1-4, 13-16, 25, 37-40, 45; 1890. No. 1-8, 25-30, 32, 46-48, 1892; No. 3, 7, 9, 11, 18, 40, 47, 1893; No. 32 1894; No. 2, 3, 6, 26, 27, 1895; No. 1, 3, 34, 40, 1896; No. 1, 1897; No. 1, 2, 6, 10, 26, 45; 1898; No. 22, 26, 28, 31, 37, 46, 1899.

Revista Ilustrada. No. 1-3, 5-8, 1998; No. 9-17, 1899.

Concierto del 12 de octubre: En celebración del 4 centenario del descubrimiento de América y estreno del Teatro Colón. [Hoja Suelta]: Bogotá: Sin editorial, 1892.

La Ciudad de Bogotá: Noche de gala a beneficio de la primera actriz Sra. Evangelina Adams, jueves 7 de diciembre. [Hoja Suelta]. Bogotá: Casa Editorial Arboleda y Valencia, 1911.

2. Diarios de viajeros

Carnegie-Williams, Rosa. *Un año en los Andes o aventuras de una lady en Bogotá*. Bogotá: Academia de Historia de Bogotá; Tercer Mundo Editores, 1990. [1881-1882]

D'Espagnat, Pierre. *Recuerdos de la Nueva Granada*. Bogotá: Ediciones Guadalupe LTDA, 1971 [1897]

Rivas, Medardo. *Obras*. Parte segunda: Viajes por Colombia, Francia, Inglaterra y Alemania. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1883.

3. Documentos oficiales

AGN. Fondo Anexo II. Administración de aduanas. Manifiesto de importaciones. Caja 022. Carpeta 001 (grande).

AGN. Fondo República. Aduanas de Barranquilla. Tomo 17, 21

AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. Tomo 18, 21, 23

4. Directorios de Bogotá

Pombo Jorge. Obregón, Carlos. *Directorio General de Bogotá*. Bogotá: Imprenta La Luz, 1888.

Libro azul de Colombia = Blue book of Colombia: bosquejos biográficos de los personajes más eminentes = biographical sketches of the most prominent personages: historia condensada de la República = abridged history of the Republic; artículos especiales sobre el comercio, agricultura y riqueza mineral, basados en las estadísticas oficiales = special articles relative to commerce, agriculture and mineral wealth, based on official statistics. [New York: The J. J. Little & Ives Comp. 1918.

5. Manuales de urbanidad y consejos

- Acevedo de Gómez, Josefa. *Ensayo sobre los deberes de los casados escrito para los ciudadanos de la Nueva Granada*. Paris: Imprenta Bernard y Compañía, 1852.
- _____. *Tratado sobre economía doméstica para el uso de las madres de familia y de las amas de casa*. Bogotá: Imprenta de José A. Cualla, 1848.
- Anónimo. *Elementos de educación ó sea moral, higiene, urbanidad y economía doméstica para el uso de escuelas y familias*. Bogotá: Imprenta de Zalamea hermanos, 1896.
- Cuervo, José Rufino. *Breves nociones de urbanidad, extractadas de varios autores y dispuestas en formas de catecismo para la enseñanza de las señoritas del colegio de la Merced de Bogotá*. Bogotá: N. Lora, 1836.
- Marroquín, José Manuel. *Lecciones de urbanidad acomodadas a las costumbres colombianas*. Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1886.
- Zaldúa, Manuel María. *Máximas y preceptos de moral, virtud y urbanidad para instrucciones, uso y provecho de mis adoradas hijas*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos, 1891.

6. Prensa

- Diario Oficial*. No. 6.564, 6.576, 6.603, 6.610, 1886; No. 8.718, 8.725, 8.729, 1892.
- El Heraldo*. No. 134, 733, 1899.
- El Tren*. No. 5, 9, 1890; No. 37-40, 1891.
- La Mujer*. No. 1-3, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 1895; No. 16-18, 20, 21, 27, 28, 31, 33-35, 39, 40, 43, 46, 53, 55, 56, 60, 74, 75, 82, 84-87, 1896; No. 88, 91, 94, 95, 97-99, 103, 104, 106-110, 113, 114, 116, 118, 1897.
- Papel Periódico Ilustrado*. No. 101, 102, 1886; No. 106-108, 111, 112, 1888.

7. Reglamentos

- Reglamento para las carreras de caballos y de bicicletas en el Hipódromo de la Gran Sabana*. Bogotá: Imprenta de Eduardo Espinosa Guzmán, 1898.

Bibliografía

- Agulhon, Maurice. *El círculo burgués*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2009.
- Arias, Ricardo. *El episcopado colombiano: intransigencia y laicidad 1850-2000*. Bogotá: Centro de Estudios socioculturales, Ediciones Uniandes, Instituto Colombiano de Antropología e historia, 2003.
- Avellaneda, Diana. *Debajo del vestido y por encima de la piel: Historia de la ropa interior femenina*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.
- Barreto Gama, Juanita. "Estereotipos sobre la feminidad: mantenimiento y cambio". En *Las mujeres en la historia de Colombia*. Tomo I. Editora Magda Velásquez Toro. Bogotá: Norma, 1995.
- Beezley. *William H. Judas at the Jockey Club and other episodes of Porfirian Mexico*. Estados Unidos: Nebraskra Press, 2004.
- Berdugo, Elbert. "Nemesio Camacho Macías, un empresario del Altiplano Cundiboyacense: 1869-1929". *Revista Escuela de administración de negocios*. No. 51 (2004): 134-157. pp. 157.
- Bermúdez Q., Suzy. "Los espacios en los hogares de la elite santafereña en el siglo XIX desde una perspectiva de género". *Historia Crítica*. No. 19 (2010): 107-128.

- _____. *El Bello Sexo. La mujer y la familia durante el Olimpo radical*. Bogotá: Uniandes, ECOE, 1993.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 2002 [1979].
- _____. “Espacio social y génesis de las “clases””. En *Sociología y cultura*. Madrid: Grijalbo, 1990. pp. 281-309.
- _____. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2011
- Bunker, Steven. “‘Consumers of Good Taste’: Marketing Modernity in Northern Mexico, 1890-1910”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. Vol. 13, No. 2 (1997): 227-26
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007 [1990].
- _____. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate Feminista*. Vol. 18, (1997): 296-314.
- _____. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Cano, Gabriela. Valenzuela, Georgette José eds. *Cuatro estudios de género en el México urbano del siglo XIX*. Ciudad de México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2001.
- Carnes, Françoise. “Estereotipos femeninos en el siglo XIX”. En Carmen Ramos Escandón, ed. *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México: El Colegio de México, 1992. pp. 95-109
- Castro Carvajal, Beatriz. “La vida cotidiana en la región suroccidental colombiana, siglo XVIII-XIX”. En Rodríguez Jiménez, Pablo Emilio. *En busca de lo cotidiano: honor, sexo, fiesta y sociedad s. XVII-XIX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002. pp. 65-92
- Cifuentes Toro, Jesús Arturo. *Historia del traje y la moda en Bogotá durante el siglo XIX*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2010 [Tesis de Maestría].
- “Corsé Leoty de seda”. Fuente: The Metropolitan Museum of Art. [En la Web]: Heidelbrum Time Line of Art History. “Corset, 1891”. Consultado mayo 25 de 2012. Disponible en la Web: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.45.27>
- Deas, Malcolm. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- De Noguera, María Luz. “Vestidos, Modas y confecciones”. En *Enciclopedia del desarrollo económico*. Tomo IV. Bogotá: Colección Los Fundadores, 1974.
- Domínguez Rendón, Raúl. *Vestido, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2004
- Dueñas, Guiomar. *Las redes de familias en la historia de Bogotá siglo XIX: informe final*. Bogotá: Plan estratégico del Programa Nacional de Ciencias Sociales Humanas, 1999-2004.
- “Falda de crinolina”. Fuente: Misterio de Londres [En la Web]: “Victorian Fashion: 1850-1865”. Consultado septiembre 7 de 2012. Disponible en la Web: <http://misteriolondres.blogspot.com/2009/07/victorian-fashion-1850-1865.html>
- Galí, Montserrat. *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*. México: UNAM, 2002.
- Gayol, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires: Hombres, honor y cafés 1862-1910*. Buenos Aires: Ed. del Signo, 2000.
- Gómez Cely, Ángela. “Del estrato femenino a la sala familiar. Cambios en los interiores domésticos durante el siglo XIX”. *Cuadernos de curaduría*. No. 2 (2005) [En la Web]: Consultado agosto 9 de 2012. <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/cestrado.pdf>

- Góngora, Álvaro. “De jardín privado a balneario público. Veraneando en Viña del Mar”. En Rafael. Gazmuri, Cristián (eds.). *Historia de la vida privada en Chile*. Tomo 2. “El Chile moderno de 1840 a 1925”. Santiago: Aguilar Chilena Eds., Taurus, 2006.
- Goyeneche, Edward. *Fotografía y sociedad*. Medellín: La Carreta Editores, 2009.
- Guarín Martínez, Óscar. “Alcohol y drogas bajo la Hegemonía Conservadora”. En Borja Gómez, Jaime. Rodríguez Jiménez, Pablo (dir.) *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX. Bogotá: Taurus, 2011. pp. 47-65
- Gutiérrez, Florencia. “El juego de las apariencias. Las connotaciones del vestido a finales del siglo XIX en la Ciudad de México”. *Varia Historia*. [online]. vol.24, n.40, (2008): 657-674.
- Gun Club Bogotá 1882-1982*. Bogotá: Litografía Arco, 1982.
- Hincapié, Luz. “Virgen, ángel y debilidad: Paradigmas de la imagen de la mujer en la literatura colombiana de finales del siglo XIX”. *Tabla Rasa*. no.6 (2007): 287-307
- Holguín y Caro, Margarita. *Los Caros en Colombia. Su fe su patriotismo, su amor*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963
- Lara Betancourt, Patricia. “La sala doméstica de Santafé de Bogotá, siglo XIX. El decorado de la sala romántica: Gusto europeo y esnobismo”. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*. No. 25 (1998): 109-134
- Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1990. pp. 82-83.
- Londoño, Patricia. “El ideal femenino del siglo XIX en Colombia: entre flores, lágrimas y ángeles”. En *Las mujeres en la historia de Colombia*. Tomo III. Editora Magda Velásquez Toro. Bogotá: Norma, 1995
- _____. “La mujer santafereña en el siglo XIX”. [En la Web]: *Boletín cultural y Bibliográfico*. Vol. XXI, no. 1: (1984). Consultado abril 6 de 2011. Disponible en la Web:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/bol1/mujer1.htm>
- _____. “Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono, catecismos cívicos y prácticos para un amable vivir”. [En la Web] *Revista Credencial Historia*. no. 85: (1997). Consultado abril 6 de 2011. Disponible en la Web:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero1997/enero2.htm>
- Losada, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque. Sociabilidades, estilos de vida e identidades*. Buenos Aires: Siglo XXI Iberoamericana, 2008.
- “Los Holguín, más allá de las fronteras”. [En la Web]: Jet Set. Consultado julio 15 de 2012. Disponible en la Web: <http://m.jetset.com.co/flashback-fotos-asi-lo-vivio-jet-set/galeria/los-holguin-mas-alla-fronteras/50427>
- Laurent, Muriel. *Contrabando en Colombia en el siglo XIX: prácticas y discursos de resistencia y reproducción*. Bogotá: Uniandes, 2008.
- “Margarita Holguín y Caro” [hoja suelta] en Centro Virtual Cervantes [En la Web]: Consultado septiembre 1 de 2012: Disponible en la Web:
http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/14/TH_14_123_381_1.pdf
- Martínez Carreño, Aída. *La prisión del vestido: Aspectos sociales del traje en América*. Bogotá, Planeta Colombiana: 1995.
- _____. “Sastres y modistas. Notas alrededor de la historia del traje en Colombia”. [En la Web]: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XXVIII. No. 28 (1991). Consultado abril 6 de 2011: Disponible en la Web:

- <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti5/bol28/sastre.htm>
- Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001
- Martínez Delgado, Gerardo. *Cambio y proyecto urbano. Aguascalientes, 1880-1914*. Bogotá: Universidad Autónoma de Aguascalientes, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Fomento Cultural Banamex, 2009
- Martínez Rivera, María Clara. “Margarita Holguín y Caro”. [En la Web]: Biblioteca Luis Ángel Arango: “Biografías”. Consultado julio 15 de 2012. Disponible en la Web: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/holgmarg.htm>
- Mejía Pavony, Germán. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: PUJA, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000.
- _____. “En busca de la intimidad (Bogotá 1880-1910)”. En Borja Gómez, Jaime. Rodríguez Jiménez, Pablo (dir.) *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX. Bogotá: Taurus, 2011. pp. 19-45
- Mendoza, Elvira (dir.). *107 años del Polo Club de Bogotá: 100 años de la Copa Uribe*. Bogotá, Consuel Mendoza Ediciones, 2003
- Miranda Ojeda, Pedro. “La modernización de los parques en la ciudad de Mérida, Yucatán (1870-1910)”. *Letras Históricas*. No. 3 (2010): 191-209
- Monje, Camilo. “Cafés y clubes: espacios de transitoria intimidad”. En Borja Gómez, Jaime. Rodríguez Jiménez, Pablo (dir.) *Historia de la vida privada en Colombia*. Tomo II. Los signos de la intimidad. El largo siglo XX. Bogotá: Taurus, 2011. pp. 67-85
- Mora Ramos, Johanna Alejandra. “El lugar de los femenino en la Regeneración. Una mirada crítica a la situación de las mujeres en la educación en Bogotá entre 1886 y 1910”. En Múnera, Leopoldo. Cruz Rodríguez, Edwin (comp.) *La Regeneración revisada*. Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia: 2011, pp. 285-324
- Múnera, Leopoldo. “El Estado en *La Regeneración* (¿La modernidad política paradójica o las paradojas de la modernidad política?). En Múnera, Leopoldo. Cruz Rodríguez, Edwin compiladores. *La Regeneración revisada*. Medellín: La Carreta Editores, Universidad Nacional de Colombia: 2011, pp. 13-75
- Ortiz Mesa, Luis Javier. “La regeneración en Colombia (1878-1902)”. En Bonnett, Diana. Larosa, Michael. Nieto, Mauricio. *Colombia. Preguntas y respuestas sobre su pasado y su presente*. Bogotá: Uniandes, 2010. pp. 231-254
- Otero Cleves, Ana María. ““Jeneros de gusto y sobretodos ingleses”: el impacto cultural del consumo de bienes ingleses por la clase alta bogotana del siglo XIX”. *Historia Crítica*. No. 38 (2009): 20-45
- Overmyer-Velázquez, Mark. “Portraits of a Lady: Visions of Modernity in Porfirian Oaxaca City”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. Vol. 23, No. 1 (2007): 63-100
- Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad: educación, cuerpo y orden social en Colombia (1830-1990)*. [Tercera edición]. Bogotá: Uniandes, 2011.
- Peralta, Victoria. *El ritmo lúdico y los placeres en Bogotá*. Bogotá: Ariel, 1995.
- Ramos Escandón, Carmen. “Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910”. En Carmen Ramos Escandón, ed. *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. México: El Colegio de México, 1992. pp. 143-161.
- Reyes, Catalina. “Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX, el hogar y el trabajo, escenarios de las mayores transformaciones”. *Revista Credencial Historia*. Vol. 68 (1995). Consultado 12 de abril de 2011. Disponible en la Web:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto3.htm>

- Romero, José Luis. Romero, Luis Alberto. "La ciudad burguesa 1880-1930". En *Buenos Aires. Historia de Cuatro Siglos*. Tomo 2. Buenos Aires: Altamira, 2000.
- Root, Regina A. "Searching for the Oasis in Life: Fashion and the Question of Female Emancipation in Late Nineteenth-Century Argentina". *The Americas*. Vol. 60, No. 3 (2004): 363-390
- _____ (ed.) *The Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg, 2005.
- _____. *Couture and Consensus: Fashion and Politics in Postcolonial Argentina*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Russell, Penny. *A Wish of Distinction. Colonial Gentility and Femininity*. Melbourne: Melbourne University Press, 1994.
- Sánchez Moncada, Olga Marlene. *Representación de la mujer en Bogotá 1880-1920*. Bogotá: Fundación para la promoción de la investigación y la tecnología, Banco de la República, 1999.
- Scobie, James. "El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930". En Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina*. Tomo XII. "América Latina: economía y sociedad, 1870-1930". Barcelona: Crítica, 1995. pp. 202-230.
- Triana, Diana. *Entre artesanos e hijas del pueblo: costureras y modistas bogotanas 1870-1910*. Bogotá: Universidad Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, 2012 [Tesis de pregrado].
- Urrego, Miguel Ángel. *Sexualidad, matrimonio y familia en Bogotá 1880-1930*. Bogotá: Ariel, 1997
- Veneros, Diana. *Perfiles revelados: historia de las mujeres en Chile siglos XVIII-XX*. Santiago: Universidad de Santiago 1997.
- Vicuña Urrutia, Manuel. *La belle époque chilena: alta sociedad y mujeres de élite en el cambio de siglo*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2001.
- Villalobos, Sergio. *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2006
- Xavier-Guerra, François. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Ciudad de México: FCE. Editorial Mapfre, 2010 [1992].

Anexos

Grado de primacía correspondiente a capitales de los principales países latinoamericanos, en 1930 y 1870, determinado por el ratio de población en la ciudad más grande con la segunda ciudad en importancia del país, dispuesto en orden descendente de primacía en 1930

País	Ciudades primera y segunda	Fecha de los datos	1.ª ciudad		Ratio
			(miles)	(miles)	
1. Cuba	La Habana/Santiago	(1931)	654	102	6,4
2. México	La Habana/Santiago	(1875) (1879)	230	45	5,1
	Ciudad de México/ Guadalajara	(1930)	1.049	180	5,8
3. Argentina	Ciudad de México/ Guadalajara	(1877)	230	65	3,5
	Buenos Aires/Rosario	(1932) (1930)	2.178	481	4,5
4. Perú	Buenos Aires/Córdoba	(1869) ^a	187	29	6,4
	Lima/Arequipa	(1931) (1933)	273	66	4,1
5. Chile	Lima/Arequipa	(1876)	100	29	3,4
	Santiago/Valparaíso	(1930)	696	193	3,6
6. Colombia	Santiago/Valparaíso	(1875)	150	98	1,5
	Bogotá/Medellín	(1938)	330	168	2,0
7. Venezuela	Bogotá/Medellín	(1870)	41	30	1,4
	Caracas/Maracaibo	(1936)	203	110	1,8
8. Brasil	Caracas/Valencia	(1873)	49	29	1,7
	Río de Janeiro/São Paulo	(1940) ^b	1.519	1.258	1,2
	Río de Janeiro/Salvador	(1872)	275	129	2,1

^a Para este caso, los datos proceden de Argentina, *IV censo general de la nación*, 3 vols., 1948-1952, I, pp. 68 y 198.

^b Para este caso, los datos proceden de Brasil, *Análise de resultados do censo demográfico*, 12 vols., 1944-1950, IX, p. 9.

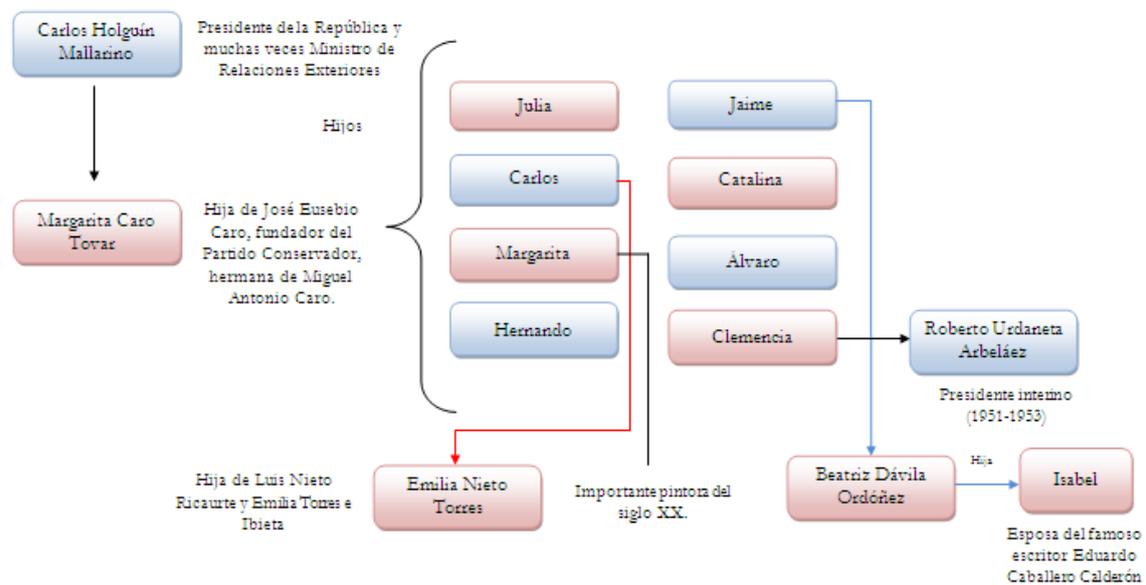
FUENTE: Jorge E. Hardoy y María Elena Langdon, «Análisis estadístico preliminar de la urbanización de América Latina entre 1850 y 1930», *Revista Paraguaya de Sociología*, 42-43 -i (1978), pp. 146-148.

Imagen no. 1 “Grado de primacía correspondiente a capitales de los principales países latinoamericanos determinado por el ratio de población en la ciudad más grande con la segunda ciudad en importancia del país”.

Fuente: Scobie, James. “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930”. En Bethell, Leslie (ed.) *Historia de América Latina. Tomo XII. “América Latina: economía y sociedad, 1870-1930”*. Barcelona: Crítica, 1995. pp. 213.

Mujeres de la élite santafereña					
Nombre	Esposo	Observaciones	Actividad del esposo		
			(P)	(H)/(C)	(Pr)
Margarita Caro	Carlos Holguín				
Leonor Tanco	Carlos E. Putnam				
Isabel Orozúa y Borda	Marco Fidel Suárez				
Margarita Holguín	(soltera)	Padres Margarita Caro - Carlos Holguín			
María Putnam	José Eusebio Caro y Jiménez				
Elvira Cárdenas Mosquera	José Vicente Concha	Nieta del General Mosquera			
Mercedes Hurtado de Álvarez	Enrique A. de Velasco Patiño	Su hija Leonor fue esposa de Miguel Abadía Méndez			
Ana Narváez y Guerra	Miguel Antonio Caro				
Susana Narváez y Guerra	Eusebio Caro				
Margarita María Caro	Tomás Ruedas Vargas	Sobrina de Miguel Antonio Caro			
Susana Caro de Narváez	Gustavo San de Santamaría y Valenzuela				
Clemencia Holguín y Caro	Roberto Urdaneta Arbeláez	Padres Margarita Caro - Carlos Holguín			
Carmen Tamayo	Salvador Camacho Roldán				
Rosa Groot	Medardo Rivas Mejía	Hija de José Manuel Groot			
Emilia Torres e Ibieta	Luis Nieto Ricaurte				
Elisa Dávila Ordóñez	Frederick Charles Castello Child	Hija del General Juan Manuel Dávila			
María Michelsen Lombada	Alfonso López Pumarejo				
Cecilia Arboleda Mosquera	Jorge Holguín				
Rosa Ponce de Portocarrero	Antonio Portocarrero	Amigos de la familia Silva			

Tabla no. 1. “Mujeres de la élite santafereña”⁴⁵. Fuente: *Genealogías de Santa Fé de Bogotá. Santafé de Bogotá: Editorial Gente Nueva, 1993-2011. Galería de notabilidades colombianas. Bogotá: 1880.*



Mapa genealógico no. 1 “Unión familia Holguín Mallarino – Caro Tovar” Fuente: *Genealogías de Santa Fé de Bogotá. Santafé de Bogotá: Editorial Gente Nueva, 1993-2011.*

Cambios y permanencias de Bogotá en el siglo XIX	
Cambios	Permanencias
Adoquinamiento de las calles y canalización de los caños	Estructura urbana en forma de plano de damero
Ubicación de postes en los andenes por la introducción del teléfono y la electricidad	Forma de las calles rectas y estrechas
Aparición del tranvía	Construcción externa de las casas (1 piso, pintadas de blanca con tejas rojas)
Febril actividad constructora	Poca altura de edificios
Introducción de ladrillos en la construcción de casas	Iglesias y conventos sobresalen en el paisaje urbano
Cambio al interior de los hogares de élite	Alta presencia de fuentes en lugares públicos para abastecer de agua
Construcción de pocos edificios públicos	
Aparición de paseos, parques republicanos, monumentos a los héroes de la independencia y hombres notables, así como pasajes comerciales	

Tabla no. 2. “Cambios y permanencias de la Bogotá decimonónica”. Fuente: *Mejía Pavony, Germán. Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910. Bogotá: PUJA, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000.*

⁴⁵ Existen muchas más mujeres que podrían aparecer en esta tabla. Sin embargo, no se pudo rastrear el nombre de sus esposos ni la actividad económica que tenían, debido a lo anterior no fueron incluidas; algunas de estas mujeres son: Paca Herrera, Soledad Santamaría de Ordóñez, Virginia Caro, Paca Groot, entre otras.

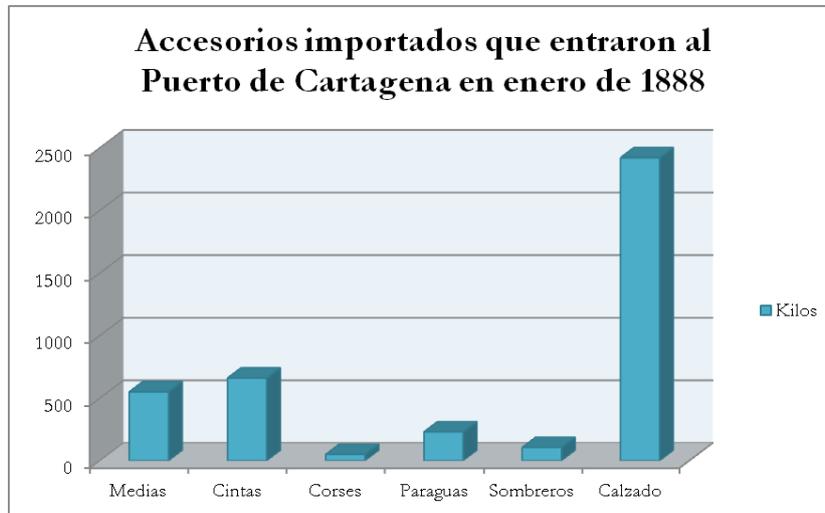


Gráfico no. 4. “Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en enero de 1888”.
 Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. Tomo 18. ff 743r – 748v.

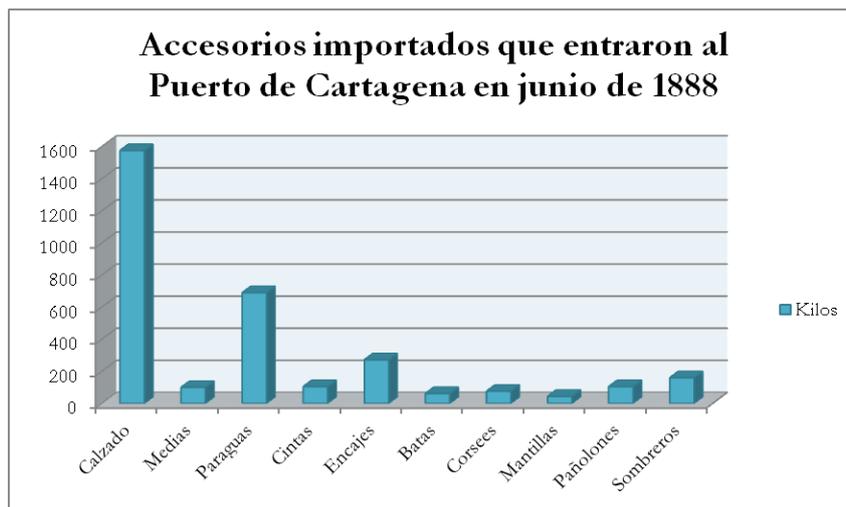


Gráfico no. 5. “Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en junio de 1888”.
 Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. T.18. ff 895r – 900v.

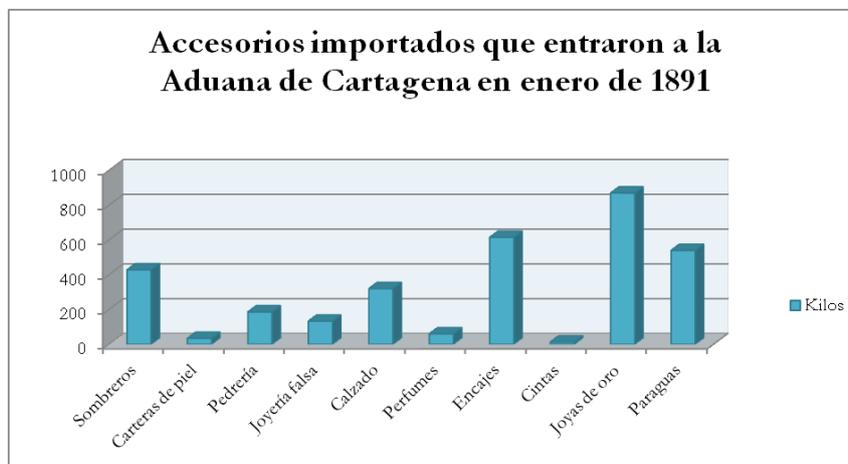


Gráfico no. 6. “Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en enero de 1891”.

Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. T.23. ff 77r – 85v.

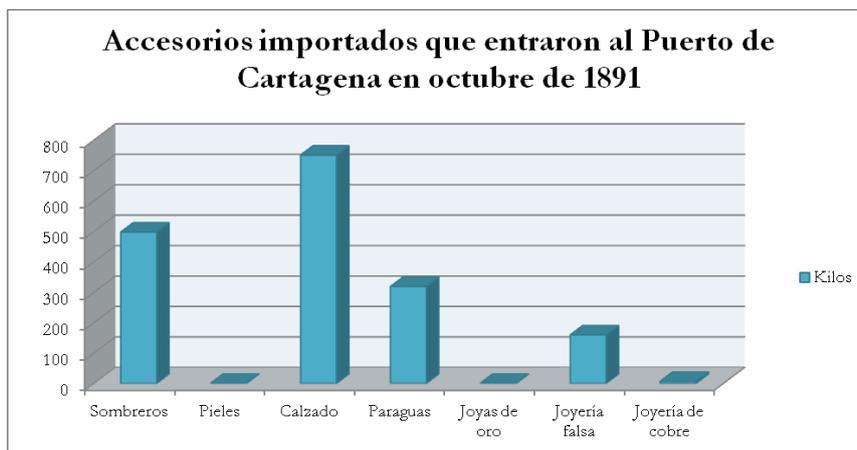


Gráfico no. 7. “Accesorios importados que entraron al Puerto de Cartagena en octubre de 1891”.

Fuente: AGN. Fondo República. Aduanas Cartagena. T.23. ff 437r – 444r.

Nuevos edificios de Bogotá a finales de siglo	
Nombre	Ubicación
Capitolio	Costado sur de la Plaza Mayor
Galerías Arrubla	Costado occidental de la Plaza Mayor
Panóptico	San Diego
Bavaria	San Diego
Albergue indigentes y locos	San Diego
Velódromo e Hipódromo	San Diego
Teatro Nacional o Colón	Costado del Observatorio
Teatro Municipal	
Fábrica de Licores de los Tres Puentes	---
Centro comercial Bazar Veracruz de los señores Kopp & Co.	2ª. Calle real

Tabla no. 3. “Nuevos edificios de Bogotá a finales de siglo”. Fuente: Mejía Pavony, Germán. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: PUJA, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 2000.

Fecha	Evento	Lugar de realización
Noviembre 28 de 1881	Baile en honor al cumpleaños de la señora Chapman	Casa del señor Chapman
Agosto 7 de 1890	Concierto de señorita Castellani y Elvira Ballesteros	Bolívar Skating-Rink
Julio 18 de 1890	Velada literaria de la Universidad Republicana	Teatro Municipal
Julio 21 de 1890	Concierto de la Academia Nacional de Música	Bolívar Skating-Rink
Julio 22 de 1890	Estreno del Circo de Toros	Circo de Toros
Julio 24 de 1890	Corrida de toros	Circo de Toros

Julio 25 de 1890	Ultima función de ópera de la Compañía italiana	Teatro Municipal
Julio 27 de 1890	Celebración de el Centenario del Libertador	Bolívar Skating-Rink
Julio 31 de 1890	Corrida de toros	Circo de Toros
Agosto 12 de 1890	Estreno de la Compañía Nelson	Teatro Municipal
Agosto 28 de 1890	Segundo concierto señorita Castellani	Bolívar Skating-Rink
Septiembre 10 de 1890	Fiesta de inauguración del Polo Club	Sede del Potrero en Teusaquillo
Septiembre 15 de 1890	Concierto a beneficio de la Sociedad de San Vicente de Paúl	Bolívar Skating-Rink
Septiembre 15 de 1890	Corrida de toros a beneficio de los niños desamparados	Circo de Toros
Septiembre 4 de 1890	Concierto a beneficio de la señora Katy Nelson	Teatro Municipal
Septiembre 8 de 1890	Velada lírico-literaria	Bolívar Skating-Rink
Octubre 16 de 1896	Baile	Salón del Gun Club
Noviembre 23 de 1896	Sesión de grado	Instituto Colombiano
Abril 17 de 1897	Baile	Casa del General M. Vásquez
Julio 20 de 1897	Exposición artística de la Escuela Nacional de Bellas Artes	Escuela Nacional de Bellas Artes
Agosto 15 de 1898	Baile y velada de teatro	Salón de la casa del Señor Leopoldo Tanco
Agosto 17 de 1898	Baile	Casa del señor Luis María Pardo
Diciembre 11 de 1898	Función de Teatro	Casa del señor Luis Nieto
Septiembre 10 de 1899	Fiesta de inauguración del Polo Club	Polo Club ubicado en la hacienda "El Potrero" en Teusaquillo

Tabla no. 4 "Rastreo de eventos de la élite burguesa". Fuente: *El Salón, La Mujer, Revista Ilustrada*.

Representación	Fecha	Hora
Celebración cuarto centenario Descubrimiento de América	Octubre 12 de 1892	9:00 p.m.
Ópera Mignon	Enero 23 de 1896	9:00 p.m.
Ópera Saffo	Enero 25 de 1896	9:00 p.m.

Zarzuela Miss Heylett	Agosto 14 de 1897	9:00 p.m.
Zarzuela Los Mosqueteros Grises	Agosto 28 de 1897	08:30 p.m.
Zarzuela Rey que rabió	Agosto 29 de 1897	08:30 p.m.
Zarzuela Los lobos marinos	Septiembre 8 de 1897	9:00 p.m.
Zarzuela Los Madgyares	Septiembre 26 de 1897	08:30 p.m.
Zarzuela Mujer y reina	Octubre 16 de 1897	9:00 p.m.
Zarzuela La mascota	Octubre 23 de 1897	08:30 p.m.
Zarzuela El pompón	Mayo 7 de 1898	08:30 p.m.
Zarzuela La Marcha de Cádiz	Junio 8 de 1898	08:30 p.m.
Zarzuela La Leyenda del Monje	Junio 8 de 1898	9:30 p.m.
Zarzuela Los cocineros	Junio 8 de 1898	10:30 p.m.
Ópera Los puritanos	Julio 10 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Mignon	Julio 14 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Mignon	Julio 17 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Lucia de Lammermoor	Julio 20 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Lucrecia Borgia	Julio 27 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Sonambula	Julio 28 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Lucia de Lammermoor	Agosto 11 de 1898	8:14 p.m.
Ópera Manón	Agosto 14 de 1898	8:14 p.m.
Zarzuela Marchas de Cádiz	Octubre 22 de 1898	8:14 p.m.
Obra Entre Tios	Mayo 22 de 1899	08:30 p.m.

Tabla no. 5 “Funciones entre 1892-1900 en el Teatro Colón”. Fuente: Programación del Teatro Colón encontrado en 21 hojas sueltas de la Biblioteca Nacional.

Cuentas del Teatro Municipal referentes á los gastos de su construcción como de su producción.			Cuentas del Teatro Municipal de ganancias
Gastos hechos por administración en la obra del Teatro á contar del 27 de Abril al 17 de Agosto de 1889, o sea en 16 semanas de pago de jornales y materiales, durante las cuales se construyeron 711 metros cúbicos de muro, en los cuales se emplearon 355.500 ladrillos. TOTAL: \$11,176 - 92	Por el escenario del Teatro con sus columnas de material, ciento cincuenta tablonés; las vigas, vigas y clavos empleados y el arreglo y colocación de la madera. TOTAL: \$1,195-20	Dos excusados. TOTAL: \$50	El Teatro Municipal ha producido: Por veinticuatro funciones de Opera (Compañía Rosa) á contar del 15 de Febrero al 1.º de Mayo de este año, á \$100 por función. Primer abono \$2,400
Pagado á Mario Lambardi y Bruno Maldonado, por el valor de su contrato para la construcción de la cubierta del Teatro. TOTAL: \$15,000	División con muros de ladrillo entre las escaleras principales y las que aisladamente conducen al paraíso. TOTAL: \$200	Oro de las bambalinas. TOTAL: \$60	Por veintisiete funciones de Opera, de 1.º de Mayo á 24 de Julio último, á \$100 por función. \$2,400
Pagado á M. Lambardi y Francisco Zenardo por el valor de su contrato para la construcción de los palcos, conclusión del arco armónico, cielo de madera de la platea, techo en tela de los palcos, de los corredores y de los pasillos, capitales del arco armónico, escaleras del edificio con sus correspondientes columnas de manera, pañetes del interior del edificio. TOTAL: \$5,200	Seis escaleras del paraíso á veinticinco pesos. TOTAL: \$150	Colocación de los adornos del extranjero en todo el edificio. TOTAL: \$100	Por once funciones de la Compañía acróbata Nelson (Circo inglés) á contar del 12 al 31 de Agosto último, á \$ 50 por función (días 12, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 23, 24, 30 y 31). \$550
Pagado á Benjamín Gaitán por su contrato para el entablado del Teatro y construcción y postura de las puertas de los palcos. TOTAL: \$4,329	Colocación y hechura de once columnas más en el paraíso. TOTAL: \$100	Bronceado de setenta y dos columnas de los palcos. TOTAL: \$100	Suma.... \$ 5,650
Pagado á José María y Enrique Cortés por el valor de 72 columnas de hierro para los palcos. TOTAL: \$1,600	Pañetes del paraíso. TOTAL: 90	Treinta y cuatro capitales más de yeso para los palcos. TOTAL: \$160	
Pagado á Luis Soto L., por el valor de una letra que se otorgó á Jorge W. Price, para mandar hacer la ornamentación del Teatro en Europa (Hamburgo). TOTAL: \$1,930	Parapeto en madera del paraíso. TOTAL: \$100	Colocación de las ocho puertas principales de madera con sus cristales y barnices. TOTAL: \$400	
PASAN... \$ 39,235-92	Cielo raaao en la entrada de la escalera. TOTAL: \$70	Balaustrada de madera en la entrada y en el vestíbulo. TOTAL: \$40	
Espina Guzmán, por valor de la instalación del alumbrado eléctrico y de gas en el Teatro. TOTAL: \$2,500	Canales de hoja de lata del costado Norte del edificio. TOTAL: \$168	Diez y seis puertas de madera sobre el Observatorio. TOTAL: \$192	
Pagado á Fuentes y Wiesner, por la conducción de Honda á Bogotá de los bultos que contenían la ornamentación para el Teatro. TOTAL: \$826-40	Bambalina del arco armónico y colocación. TOTAL: \$230	Cincuenta y dos metros de embaldosado en la calle del Teatro. TOTAL: \$200	
Valor de veinte mil ladrillos para la construcción de la parte del muro, en la parte superior del edificio, entre los temples que sostienen la cubierta. TOTAL: \$300	Ochenta y dos metros de enladrillado especial á la entrada. TOTAL: \$164	Diez y seis puertas cubiertas con adobe en el costado, señor doctor Alvarez. TOTAL: \$80	
Por el enrejado de madera sobre los temples para colocar la tramoya, el telón y las decoraciones. TOTAL: \$582	Por cubrir diez y ocho ventanas en el escenario con ladrillo, cal y madera (ocho mil ladrillos). TOTAL: \$250		

Tabla no. 6. "Cuentas del Teatro Municipal referentes á los gastos de su construcción como de su producción". Fuente: *El Salón*. No. 17. Septiembre 18 de 1890. pp. 67-8