


La mujer a la moda en la película *Bajo el cielo antioqueño* (1925): el vestuario como marcador de la distinción social*

The Fashionable Woman in the Film *Bajo el cielo antioqueño* (1925): Clothing as a Social Marker

Robinson Salazar Carreño**

 <https://orcid.org/0000-0001-9042-5843>

Universidad Manuela Beltrán (seccional Bucaramanga), Colombia

robinson.salazar@docentes.umb.edu.co

Resumen: Este artículo evidencia las prendas de vestir femeninas de los años veinte en Medellín (Colombia), describiéndolas en la película colombiana *Bajo el cielo antioqueño*, filme dirigido por Arturo Acevedo en 1925, en la que actuaron y participaron miembros de la elite de la ciudad. El objetivo es estudiar la moda femenina como mecanismo de distinción social a partir de la película seleccionada, en la cual hay una intención de representar a los sectores privilegiados como modernos, capitalistas, urbanos y cosmopolitas, aunque respetuosos de las tradiciones imperantes. Se muestra que la moda

* Artículo de investigación resultado del proyecto titulado Moda y Distinción Social en las Convenciones del Vestuario en el Cine (Colombia, siglo xx), avalado y financiado por la Universidad Manuela Beltrán (Colombia).

** Doctor y maestro en Historia (El Colegio de México). Magíster en Historia (Universidad de los Andes), historiador egresado de la Universidad Industrial de Santander. Actualmente cursa la maestría en educación en la Universidad Nacional de Quilmes. Sus temas de interés son la historia de la esclavitud africana en Hispanoamérica y la historia de la moda.

CÓMO CITAR: Salazar Carreño, R. (2024). La mujer a la moda en la película *Bajo el cielo antioqueño* (1925): el vestuario como marcador de la distinción social. *Secuencia* (118), e2153. <https://doi.org/10.18254/secuencia.v0i118.2153>



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

es expresión de riqueza y poder de aquellos sectores pudientes y modernos, que mediante el vestido revelaban y legitimaban su posición social frente a los demás, a través de la calidad de los trajes y “el estar a la moda”; siguiendo los cánones de la moda francesa comunicaban la superioridad de clase.

Palabras clave: moda; vestuario; cine; distinción social; elites; Medellín.

Abstract: This article highlights women’s clothing in the 1920s in Medellín, Colombia, describing it in the Colombian movie *Bajo el cielo antioqueño*, directed by Arturo Acevedo in 1925, in which members of the city’s elite acted and participated. The aim is to study women’s fashion as a social marker through the film selected, which attempted to depict the privileged sectors as modern, capitalist, urban and cosmopolitan, while respectful of tradition. Fashion is depicted as an expression of wealth and power of the affluent, modern sectors that used clothing to reveal and legitimize their social position to others. They conveyed their class superiority through the quality of their outfits and the adoption of the canons of French fashion.

Keywords: fashion; clothes; cinema; social distinction; elites; Medellín.

Recibido: 13 de julio de 2022 Aceptado: 24 de julio de 2023

Publicado: 15 de diciembre de 2023

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es estudiar la moda femenina como mecanismo de distinción social a partir de la película colombiana *Bajo el cielo antioqueño*, dirigida por Arturo Acevedo Vallarino y proyectada el 6 de agosto de 1925 en el teatro Junín de Medellín. Las primeras experiencias de proyección de imágenes en movimiento en Colombia sucedieron en 1897, en Colón y en la ciudad de Panamá —para ese entonces pertenecían a Colombia—, Barranquilla, Bogotá y Bucaramanga. Al año siguiente, los habitantes de Medellín empezaron a apreciar con “ojos asombrados” el espectáculo cinematográfico.

En 1910, con la llegada de los hermanos italianos Francesco y Vincenzo Di Doménico se afianzó el cine, dado que no sólo inauguraron, en 1912, un espacio exclusivo para exhibir películas –Salón Olympia–, sino que realizaron las primeras películas en el territorio colombiano, la más famosa fue *El drama del quince de octubre* (1915), que narra la historia del asesinato del caudillo liberal el general Rafael Uribe. En la década de 1920, la producción cinematográfica colombiana tuvo una interesante producción con películas como: *María* (1922), *Aura o las violetas* (1924), *La tragedia del silencio* (1924), *Bajo el cielo antioqueño* (1925), *El amor, el deber y el crimen* (1926), *Garras de oro* (1926) y *Alma provinciana* (1926), algunas de las cuales han sobrevivido completas hasta hoy (Álvarez, 1989, pp. 237-247).

La película objeto de este artículo, *Bajo el cielo antioqueño*, fue producida y exhibida por el empresario Gonzalo Mejía, en la que actuaron y participaron miembros de la elite de Medellín, entre ellos el mismo Mejía, quien interpretó a don Bernardo, y su esposa Alicia Arango, quien personificó a Lina, la hija de don Bernardo (Duque, 2020, p. 92). La alta sociedad de Medellín (cafetera y empresarial) planteó una película que en principio no tenía fines comerciales, pero que logró un éxito taquillero entre las personas de todos los sectores sociales del país (Álvarez, 1989, p. 245; Chaparro, 2006, p. 36). La narrativa del filme no sólo muestra las dificultades de una pareja para consolidar su amor, sino el crimen en el que fue envuelto uno de los protagonistas –Álvaro–. También revela las prácticas sociales, los valores y el consumo de la elite empresarial antioqueña que se representó como urbana, moderna, capitalista y cosmopolita, a la vez que respetaba la moral centrada en la religión y la familia. La finalidad de la película fue figurar, alardear y mostrar el estatus y la riqueza de un sector social pujante, moderno y elegante, que se basaba en los ideales y en la moda de las naciones civilizadas para legitimar su posición. Como grupo social privilegiado, se quería mostrar como líder y protagonista del progreso de Colombia, y como poseedor del poder político y económico, lo cual excluía a los demás grupos sociales, que fueron reducidos a espectadores del proyecto de nación y tuvieron un papel marginal en la película *Bajo el cielo antioqueño* (Puerta, 2015, pp. 80-81).

En este artículo se plantea que la película *Bajo el cielo antioqueño* se erige como escenario sociocultural de la moda femenina que proyecta las lógicas, los intereses y el discurso de la elite antioqueña, contribuyendo a definir y reforzar su posición social frente a los demás sectores sociales de Medellín y su región. La película se constituye en un texto que organiza y exhibe los

ideales de una elite civilizada, capitalista y urbana, que por medio del consumo de prendas de vestir y accesorios de las últimas novedades de las modas extranjeras, pretendía legitimar su papel protagónico en el proyecto de nación, construyendo una imagen de país en proceso de industrialización, pero que del mismo modo defendía la tradición católica. Junto a la moda, las prácticas socioculturales alrededor del hecho de vestirse se constituyeron en los referentes simbólicos de distinción que reforzaron el estatus, la riqueza y el poder.

El recorrido propuesto que estructura este artículo inicia con la presentación de los conceptos que permiten la interpretación de la información y el correspondiente diseño metodológico. En el segundo apartado se describen las prendas que hicieron parte del vestuario de las mujeres en *Bajo el cielo antioqueño*. Se indica que los personajes femeninos, con las posibilidades económicas para el consumo, estuvieron al día con las novedades de la moda al seguir modelos extranjeros (Lipovetsky, 1996, p. 34), ya que adquirieron artículos importados y aprovecharon los materiales que producía la industria textil antioqueña. A pesar del uso de prendas novedosas que intentaban romper con el papel tradicional de las mujeres y con la cultura predominantemente masculina, el caso estudiado indica que las antioqueñas aún estaban arraigadas a los ideales y valores imperantes hasta entonces. En la última parte del artículo se caracteriza a la mujer de los años veinte, en especial a aquellas damas de alcurnia que expresaban su afán de distinción social, de diferenciarse de las mujeres de los otros sectores sociales, para lo cual se adecuaron a los ideales de elegancia, vanidad y buen gusto que manifestaron en su indumentaria.

PERSPECTIVA CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA

Se plantea el término distinción social, el cual “hace referencia a corrientes estéticas relativas fundamentalmente a modos de vestir y formas de comportamiento y de apreciación de los objetos culturales” (García, 2017, p. 154). Los grupos privilegiados de la sociedad son los portadores innatos de la distinción, puesto que requieren diferenciarse simbólicamente de los demás, especialmente en sociedades con una dinámica movilidad social, mediante las costumbres, las prácticas y los objetos, entre los que se destacan el consumo y los usos de la moda. La distinción legitima la configuración y el mantenimiento del orden social, de las jerarquías y de las relaciones sociales de

exclusión e inclusión (García, 2017, pp. 154-155). Pierre Bourdieu (1998) indica que una expresión de distinción de los privilegiados en el espacio social es el gusto, dado que une a quienes tienen condiciones socioeconómicas y culturales semejantes, y excluye o distingue a todos los demás. Además, el gusto como principio de distinción es “aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican” (p. 53). En este contexto, el vestuario y los accesorios se constituyen en los atavíos de lujo y en el patrimonio simbólico que sostiene y refuerza el prestigio y la posición social (Ewen, 1991, p. 78). Según Joanne Entwistle (2002), en las primeras décadas del siglo xx, el vestuario era un evidente indicador de clase social, pues se podía distinguir a las elites de los sectores populares. Pero desde mediados del siglo, con los avances en la producción en serie del *Prêt-à-porter* o *ready to wear*, al bajar los precios, y con el aumento de los ingresos en todos los grupos sociales, la moda llegó a más personas y las fronteras de los sectores sociales se hicieron más indefinidas respecto al estilo (p. 154).

En este sentido, la moda se entiende en este texto más por su materialización en el vestuario y sus complementos que cumplen la función de cubrir el cuerpo por pudor y protección frente al clima. Pero va más allá, pues implica normas y lenguajes simbólicos que comunican sin palabras aspiraciones sociales, distinción, prestigio y asimilación; la gente expresa a través de símbolos su personalidad y se identifica o diferencia de los demás (García, 2017, p. 154). Al articularse el prestigio social con los patrones de consumo de bienes de lujo, se adquiere, por capacidad de compra, un patrimonio simbólico que sostiene y refuerza la posición social. Así pues, el vestuario y los accesorios permiten ascender socialmente, sobresalir de las masas anónimas, diferenciarse de estas y ganar visibilidad social (Ewen, 1991, pp. 77-79). La moda se concibe como la expresión de la distinción social de aquellos sectores pudientes de la sociedad antioqueña, que mediante el vestido revelaban y legitimaban su posición frente a los demás, su riqueza y su poder. Por medio de la calidad de los trajes y “el estar a la moda” comunicaban la superioridad de clase a quienes estaban por debajo en las jerarquías sociales (Lozano, 2000, p. 240).

En el siglo xix, con el desarrollo de la industrialización de los textiles y las confecciones, aparece la alta costura para dirigir la moda en satisfacción de los modos de vida y necesidades de la alta sociedad, en su deseo de búsqueda siempre constante de símbolos de novedad, distinción social e individualización estética (Lipovetsky, 1996, pp. 35, 57 y 78; Simmel, 1961, p.

127). Por una parte, los sectores privilegiados hacen de su vestuario y demás accesorios de la moda un lenguaje de significados para unificarse e igualarse entre sí, manteniendo la distancia y destacarse de los demás grupos sociales, los cuales son relacionados con “lo vulgar”, “lo popular”, “lo común” y “lo ordinario”. Por otra, hay un deseo de afirmar una identidad personal en el mundo social por medio de los artefactos estéticos del vestuario y demás accesorios (Lipovetsky, 1996, p. 64), puesto que “La moda ha estado ligada al placer de ver, pero también al placer de ser mirado, de exhibirse a la mirada de los demás” (Lipovetsky, 1996, pp. 41-42). Todo esto ante la creciente “amenaza” por parte de los sectores medios en ascenso de imitar el consumo y las prácticas de la moda que, bajo el juego de las apariencias de los artificios de la moda, traspasan las fronteras sociales invisibles, asumiendo atributos de respetabilidad y estatus no correspondientes a su lugar en el campo social. Así, la moda se entiende como novedad y cambio perpetuo, monopolio de la alta costura y de la alta sociedad, lo que contribuye a asegurar las jerarquías, las diferencias y el orden social, las cuales no son infranqueables e inmutables, sino todo lo contrario, flexibles, móviles y dinámicas. Sobre lo novedoso de la moda reinicia el mismo proceso, y así indefinidamente, dando la impresión de que debe renovarse para que nunca pueda ser alcanzada por el resto de la sociedad (Lipovetsky, 1996, pp. 34-35, 37, 66 y 77; Simmel, 1961, pp. 112-113, 115 y 120). Como lo indica Lipovetsky (1996): “De ese doble movimiento de imitación y de distinción nace la mutabilidad de la moda” (p. 57).

Metodológicamente, este estudio se enmarca en el enfoque cualitativo y emplea el análisis del texto fílmico, que entiende una película como un texto audiovisual y escrito a la vez. Como la finalidad es interpretar *Bajo el cielo antioqueño*, se procedió a descomponer la cinta en segmentos y subsegmentos, describirlos, establecer relaciones entre ellos, y así explicarlos como un todo y en relación con la composición del vestuario femenino y su vinculación con la distinción social. Para analizar una película se tiene en cuenta la conexión de tres factores constituyentes: el ente emisor y su contexto de producción, el medio de representación (soporte verbal, icónico e iconográfico) y el receptor-lector-intérprete (Marzal y Gómez, 2007, pp. 34-37). En el caso de este artículo no se plantea un estudio de circulación del filme seleccionado ni su apropiación por parte del público desde su estreno y años posteriores. Se ha seleccionado *Bajo el cielo antioqueño* debido a la intención del discurso que quisieron proyectar los realizadores, y a que se encuentra disponible en internet, completa y en buen estado.

El potencial del cine como fuente para el estudio del pasado radica en la posibilidad de su análisis como artefacto cultural testimonial. Su importancia está en su capacidad para difundir, influenciar y transformar los modelos e ideales vigentes de una época. En el cine como lenguaje contribuyen los aspectos narrativos, técnicos y elementos no verbales. En su producción, cada película vincula su entorno social, económico, político y cultural a través de un lenguaje en el que convergen imágenes, sonidos, iluminación, fotografía, planos, actuaciones, locaciones, vestuario, dirección y montaje. El cine como un lenguaje, con sus mensajes y expresiones sociales y culturales, como espectáculo moderno y avance tecnológico, permite abordar las representaciones del cuerpo, del vestuario, de las prácticas, de los ideales y de los valores alrededor del fenómeno de la moda.

Según Marcia Veneziani (2016), “la vestimenta de los personajes es uno de los aspectos narrativos del film que contribuye a otorgar dramatismo al discurso no proclamado en boca de los personajes. Refiere a su psicología, personalidad y contribuye de modo más o menos fidedigno a la historia que se pretende contar” (p. 88). Analizar una película implica detenerse en la elección de su vestuario, la función del mismo, el simbolismo vestimentario en el discurso, las diversas maneras de interpretar los códigos del vestuario que hace el público, la influencia del cine en las grandes pasarelas y en la gente de a pie, y viceversa, son algunas de las vinculaciones entre el lenguaje de la moda y el cinematográfico (Carlos, 2016, pp. 17-18). En particular, se puede indagar, mediante el lenguaje no verbal del vestuario y sus complementos, no solamente el contexto sociohistórico, sus valores e idiosincrasia, sino la asimetría de rangos sociales de los personajes. Ellos se vuelven visibles socialmente en función de la vestimenta que usan, logrando proyectar una posición social en el discurso fílmico.

CARACTERIZACIÓN DEL VESTUARIO DE LA MUJER DE LOS AÑOS VEINTE EN LA PELÍCULA *BAJO EL CIELO ANTIOQUEÑO*

Para los años 1920, el vestuario había tenido un conjunto de transformaciones, como se puede observar en *Bajo el cielo antioqueño*. En Medellín, al igual que en el resto de ciudades colombianas, se advierte entre las élites una predilección por importar la moda del extranjero, en especial de Francia, lo que

umentaba su estatus y su distancia social frente a los demás segmentos de la sociedad, que seguían vistiendo con algunas de las prendas tradicionales del siglo XIX (Carbonó, 2017, p. 83; Cruz, 2019, pp. 30 y 46; Gómez y Salive, 2012, p. 73; Joya, 2012, pp. 134 y 137; Lipovetsky, 1996, p. 34; Taborda, 2013, p. 85). Las novedades de la moda presentadas en la prensa, las revistas especializadas en las prácticas femeninas, en los figurines¹ y en el cine² fueron vendidas en almacenes de las ciudades colombianas como Medellín, Bogotá y Barranquilla, que las importaban de París y Nueva York,³ o eran copiadas por hábiles modistas a las que los sectores pudientes mandaban a hacer su vestuario. No sólo reprodujeron los modelos foráneos, sino que los adaptaban a las condiciones climáticas y a la oferta de materiales de la naciente industria textil antioqueña para confeccionar trajes en los que se buscaba comodidad y elegancia (Carbonó, 2017, p. 85; Domínguez, 2007, p. 106; Joya, 2012, p. 169; Taborda, 2013, pp. 84, 87 y 91).

En la película se observan las características del vestuario de la época, sus connotaciones elegantes y modernas propias de las mujeres de la elite. Más aún si se tiene en cuenta que la vestimenta usada por los personajes fue sacada del ropero personal de actores y del equipo de producción, algo que no era extraño en las primeras producciones cinematográficas de la época (Cola, 2016, p. 106). Esta indumentaria tenía como objetivo ganar visibilidad en los nuevos escenarios urbanos de Medellín, los cuales propiciaron cambios en los hábitos, las costumbres y en los ritmos de la vida (Domínguez, 2007, pp. 37-38). Era la moda para ir al club, al teatro, al parque, al hipódromo, a cenar, a las distintas reuniones sociales y fiestas, transitar por las calles centrales y viajar en automóvil, en donde las mujeres de alcurnia podían exhibir las últimas tendencias y disfrutar de la vida, del tiempo libre y, sobre todo, de la riqueza de sus familias.

¹ Según Raúl Domínguez Rendón, desde el siglo XIX, los sastres, costureras y comerciantes de Medellín tenían acceso a revistas de modas y figurines francesas y españolas (Domínguez, 2007, p. 142).

² Cabe señalar que, a pesar de la gran acogida del cine, en las primeras décadas fue moralizado por sectores distinguidos del país, pues consideraron que, si bien marcaba las tendencias de la moda y de la belleza física, también difundía patrones de conducta rechazables. En ocasiones, algunas actrices de Hollywood eran consideradas mujeres de "mala reputación" (Joya, 2012, pp. 142 y 169).

³ *La Prensa*, Barranquilla, martes 16 de octubre de 1928, p. 4a. Biblioteca Nacional de Colombia. Hemeroteca Digital. Recuperado de https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/192356

En los años veinte, una nueva generación de mujeres europeas y estadounidenses rompió con el viejo sistema de valores que había imperado hasta antes de la primera guerra mundial (1914-1918). Eran mujeres que tuvieron la oportunidad de tener una existencia independiente y que deseaban gozar la vida, fueron conocidas en Estados Unidos como *flappers* (García y Juan, 2013, pp. 162-163). Para este tipo de mujeres estuvo de moda un nuevo estilo de vestuario que tuvo una importante aceptación. La nueva tendencia, conocida como *flapper*, estuvo en boga entre las mujeres de alcurnia, quienes expresaban su pujanza y lujos por medio de sus gustos, excentricidades, ideales y hábitos de consumo en la indumentaria y sus complementos, los cuales se difundieron al resto de la sociedad (Bustingorry, 2015, p. 54).⁴ Algunos críticos de ese estilo indicaron que la mujer de la década de los años veinte era andrógina o masculinizada por fumar en público, llevar el cabello corto y el vestido liso sin marcar las curvas de la silueta femenina; pero Entwistle (2002) considera que este estilo tenía más que ver con lo juvenil. Asimismo, este aspecto causó controversias porque se le relacionaba con la pérdida de moralidad sexual de las mujeres, pues se llegó a suponer que eran sexualmente más activas que sus madres y abuelas (pp. 194-195).

En *Bajo el cielo antioqueño*, si bien no se observaron mujeres de ninguna edad y extracción social fumando, sí se sugiere el inicio de la introducción de ese hábito en la vida cotidiana de las mujeres, debido a la existencia de la industria del cigarro y a una visita que Lina y otras damas de alcurnia realizaron a una de las fábricas en los alrededores de Medellín. Por otro lado, Lina se ubicaba a mitad de camino entre la mujer tradicional que respetaba los principios morales, el orden familiar y la religión católica, y la mujer de los “locos años veinte”, a quien no le importaba la moralidad sexual, pues se fugó con su enamorado como respuesta a la obstinación de su padre de aceptar la relación. Al final de la película triunfó el amor, aunque de manera poco convencional, ya que rompió con las normas sociales tradicionales que se debían seguir para casarse, como tener el permiso y aprobación de los padres, lo que implicaba mostrar respeto a la autoridad paterna y recibir la bendición de la Iglesia antes de la convivencia conyugal.

⁴ Cabe aclarar que la visión verticalista de la difusión de la moda ha olvidado que en el siglo xx se ha producido una difusión horizontal y vertical de abajo hacia arriba de la moda. Ejemplo de esto son las modas juveniles de grupos marginales que han constituido las denominadas “tribus urbanas” (*hippies, punks, skaters, rapers*), que han sido adaptadas o apropiadas por la alta costura (Bustingorry, 2015, p. 55).

En los años veinte se impuso una moda caracterizada por la comodidad, el confort y la libertad, rompiendo con el canon vestimentario de la época anterior (García y Juan, 2013, p. 173). Se impusieron los vestidos sencillos, sueltos y rectos con silueta vertical, conocidos como el vestido camisero o el estilo *flapper*, dejando atrás la indumentaria que aprisionaba a las mujeres en los corsés y los polisones que marcaban las curvas de sus cuerpos con una silueta en “8”, lo cual incluso les causaba enfermedades en la columna, las costillas y los órganos. Los nuevos trajes apenas rosaban el contorno de los cuerpos y posibilitaban la libertad de movimientos del estilo de vida activo de las mujeres de la década de 1920 (Bard, 2012, p. 233; Entwistle, 2002, pp. 129 y 186).

A diferencia de finales del siglo XIX, los vestidos de los años veinte eran sobrios, no estaban recargados de la ornamentación de los excesivos encajes, bordados, guardillas, moños, trenzas, tela y más tela, adornos superpuestos de terciopelo y pasamanería (Boucher, 2009, p. 389). Se pasó de la ostentación tradicional del vestido a una combinación de elegancia, discreción y ausencia de pompa, haciendo de la ornamentación excesiva un signo de mal gusto (Lipovetsky, 1996, p. 82). Por lo general, los trajes carecían de cuellos altos, dado que ahora los tenían redondos, cuellos barco (corte recto de hombro a hombro) o de pico (también conocidos como “V”). Algunas veces, los escotes eran prominentes y hasta escandalosos para los sectores sociales tradicionales, y los trajes incluían algunos plisados inspirados en la antigüedad clásica que facilitaban la movilidad corporal (Rhodes, 2011, p. 29).

Las mangas no eran grandes, exageradas ni pomposas como a finales del siglo XIX, incluso algunos vestidos carecían de ellas, y cuando existían, eran estrechas hasta mitad del brazo o hasta las muñecas, como en los casos de Rocío y de Lina en su paseo por uno de los parques de Medellín. En 1929 se ven mangas que paulatinamente se ensanchaban entre el codo y la muñeca, como también se puede apreciar en la prensa de Barranquilla.⁵ En ocasiones especiales, un adorno en un hombro embellecía el vestido camisero, como en las dos jóvenes mujeres participando en un baile en el club junto con Lina, la protagonista de la película, quienes llevan en sus hombros izquierdos flores artificiales, especialmente la de la derecha presenta un adorno grande y con plumas. También aparecieron y se consolidaron los trajes de dos piezas cons-

⁵ *La Prensa*, Barranquilla, 2 de octubre de 1928, p. 8a. Biblioteca Nacional de Colombia-Bogotá, Hemeroteca Digital.

tituidos por blusas o jerséis holgados que llegaban más abajo de la cadera y hacían juego con la falda. El talle había caído por debajo de la cadera en 1925, hasta desaparecer dos años más tarde, y cuando se usaba un cinturón debía ser suelto (Boucher, 2009, pp. 398-399; Fogg, 2014, p. 239; Laver, 2006, p. 234; Rhodes, 2011, pp. 21 y 31).

En Occidente imperaron los colores sobrios pero elegantes como el blanco y el negro, y otros colores neutros como el beige, el marrón y el gris, especialmente entre las mujeres adultas. Combinar el negro y el blanco revelaba el buen gusto de una dama de elevada posición social, o sus combinaciones con motivos brillantes y alegres como el rojo, el verde, el naranja y el rosa (Cruz, 2019, pp. 171 y 204; Joya, 2012, pp. 141-142; Rhodes, 2011, p. 23). La ornamentación del vestido de diario perdió su riqueza respecto de principios del siglo, la cual se concentró en el vestuario de noche con lentejuelas y perlas, el de lucir en las fiestas y en reuniones sociales. El historiador François Boucher menciona tejidos técnicamente preciosos como el raso mate o brillante, la muselina brocada de metal, las kashas y tejidos de lana de escocia (Boucher, 2009, pp. 398 y 400). La seda, el satín y las pieles eran materiales usados por las estadounidenses (Gómez y Salive, 2012, p. 16), mientras que las francesas, según la ocasión, vestían con seda lisa o estampada, crepé de chine, raso, voile o chiffón liso o estampado, es decir, telas ligeras.⁶

La naciente industria textil de Medellín producía sedas, franela, dril, tejidos de punto, etc., que llegaron a competir con los tejidos extranjeros. La existencia de almacenes permitió la comercialización de telas de varios colores y estampados, así como de artículos nacionales y foráneos indispensables para la confección de la indumentaria: botones, hilos, hebillas, broches, cierres, tijeras, agujas, cintas, cordones, entre otros (Domínguez, 2007, pp. 65 y 74-75; Taborda, 2013, pp. 66-70 y 76). Importadores nacionales y extranjeros (asiáticos, europeos y sus descendientes) se encargaban de abastecer de insumos a las principales ciudades colombianas, como, por ejemplo, el almacén Pacini & Puccini en Barranquilla.⁷

Pero la transformación más importante y polémica fue que, por primera vez en la historia de Occidente, el largo de las faldas se acertó hasta

⁶ *La Prensa*, Barranquilla, 6 de octubre de 1928, p. 16. Biblioteca Nacional de Colombia-Bogotá, Hemeroteca Digital.

⁷ *La Prensa*, Barranquilla, 3 de octubre de 1928, p. 7a. Biblioteca Nacional de Colombia-Bogotá, Hemeroteca Digital.

mitad de las pantorrillas, incluso al inicio de las rodillas, permitiendo que las piernas se exhibieran en público, como se puede apreciar en el vestuario usado por las mujeres en *Bajo el cielo antioqueño* durante los bailes de los clubes sociales de Medellín. Esta novedad no dejó de generar el rechazo de los sectores tradicionales de la sociedad, pues en los púlpitos, en la prensa y en otros espacios se censuró tal “desvergüenza” (Laver, 2006, p. 232). Más aún, cuando los movidos y enloquecidos ritmos musicales de los años veinte, como el tango en Medellín, permitían exponer al público la sensualidad de las piernas (Domínguez, 2007, pp. 129-131; Gómez y Salive, 2012, p. 17). Por otra parte, esta atrevida novedad impulsó el uso de las medias de seda y, por ende, de la industria especializada en esta prenda (Laver, 2006, pp. 237 y 240). En Medellín, hasta que las importaciones de esta prenda aumentaron y la industria local las empezó a producir, las medias de seda eran todo un privilegio de las mujeres distinguidas (Domínguez, 2007, p. 115).

El otro escándalo que generó la moda en los “locos años veinte” fue el vestido con la espalda desnuda debido al escote en “V” casi hasta la cintura, que se impuso en la segunda parte del decenio. El conjunto de los hombros, brazos, piernas y espalda desnudos se convirtió en lo más excitante del cuerpo femenino y aliado de su sensualidad, que también generó el rechazo de los sectores más tradicionalistas en diferentes países del mundo (Boucher, 2009, p. 399; Fogg, 2014, p. 239; Rhodes, 2011, pp. 31 y 35). No obstante, en *Bajo el cielo antioqueño* el atrevimiento de la espalda desnuda no daba para tanto, pues Lina y sus amigas no usaron trajes con el escote en la espalda muy bajo, lo que indica un arraigo a las normas morales y a los principios de la religión que continuaban vigentes en Medellín. Solamente algunas de las mujeres en los bailes del club usaban vestidos que dejaban ver la parte superior de su espalda, gracias al escote redondo prolongado por delante y por detrás. Se puede apreciar en la película a una mujer de espalda bailando que usaba un vestido de textil ligero de buena caída (tal vez confeccionado con dos telas), con cinturón suelto a la cadera, con manga corta y un escote barco en la espalda. Los nuevos vestidos de los años veinte les otorgaron a las mujeres una mayor libertad de movimiento y exposición de su piel para atraer la atención de los hombres; las hacía más interesantes y sensuales para algunos, pero inmorales para otros (García y Juan, 2013, p. 175).

En los vestidos de las damas de la película se observa el uso de bordados de moda en Francia durante los años veinte (Boucher, 2009, p. 401). Algunos trajes de Lina estaban bordados con motivos florales en varias partes

del vestido, como en la escena en que comparte con su padre en la sala de su casa. Aquí se puede percibir un vestido a media pierna, tal vez de color cálido, silueta natural o recta y con manga camisera. Esta prenda estaba adornada con bordados de flores y ramas en los hombros, en el abdomen y en la falda por delante. Esos elementos florales se pueden entender como distintivos de lo que representaba la mujer, relacionado con la delicadeza, los sentimientos y la belleza. Asimismo, los vestidos de noche remarcaban la elegancia con el uso de adornos brillantes como las lentejuelas, que eran acompañados con perlas falsas.

Otras prendas que estaban en boga en Europa Occidental y en Estados Unidos para los años veinte, como los abrigos de piel, no se evidenciaron en el filme, dado que con el clima templado de Medellín, despertaba críticas por la poca funcionalidad e ir en contra de la seriedad de la moda. Con todo, se privilegió su valor simbólico, pues era un atuendo de adorno e insignia de distinción social y de clase, y en revistas de la ciudad como *Letras y Encajes* se aconsejaba las pieles cortas de ardilla, nutria o ratón de agua, en lugar de las pesadas pieles de zorro (Cruz, 2019, p. 196; Domínguez, 2007, p. 110). En cambio, el clima de Bogotá sí era propicio para la utilización de estas prendas, como se observa en los fragmentos que sobreviven de otra cinta de la época, *El amor, el deber y el crimen* (1925), dirigido por Vincenzo Di Doménico y Pedro Moreno Garzón. Desde los primeros años del siglo xx, los abrigos de piel fueron cada vez más populares y estuvieron más al alcance de los sectores sociales en ascenso. Si bien aún no llegaba el tiempo de las pieles artificiales (disponibles desde mediados del siglo), los abrigos que se fabricaron en Europa y Estados Unidos con pieles de segundo orden eran de nutria, castor y topo, lo cual redujo los costos de este lujo que hasta entonces se lo podían dar unas pocas damas (Boucher, 2009, p. 389).

Por otra parte, el uso del pantalón al estilo *garçon* de las europeas más liberadas y atrevidas, como la actriz alemana Marlene Dietrich, no fue bien recibido por la sociedad antioqueña y colombiana en general, que aún se encontraba fuertemente arraigada en la mentalidad patriarcal y católica que no concebía mujeres que llevaran pantalones. Más aún, el pantalón tenía una mala reputación entre las mujeres, pues su uso estaba reservado a algunas de mala fama relacionadas con lo lésbico. En Bogotá, desde la prensa se criticaba fuertemente a las mujeres que empezaban a vestir pantalones en lugar de faldas, o que lo estaban considerando, puesto que, “por muy poco redonda

que sea, ved la mujer en pantalones: un pequeño ser ridículo y lamentable”.⁸ Solamente se aceptaron los pantalones en la intimidad de la casa con prendas como los pijamas, también en los trajes de teatro y para la práctica de algunos deportes como el ciclismo y la equitación (Bard, 2012, pp. 236-237 y 242-243; Gómez y Salive, 2012, p. 75). En la película estudiada no se observaron mujeres usando pantalones, salvo cuando montaban a caballo; ni la sociedad, ni ellas estaban preparadas para esta novedad considerada como una afrenta para los códigos masculinos. Los que llevaban los pantalones en la casa y en la calle eran los hombres, y alterar esto significaba el rechazo del orden patriarcal, de las jerarquías de género y de los sectores que sostenían el orden social y que defendían las tradiciones. Aun no era el momento de la consolidación de esta prenda entre las mujeres, hubo que esperar hasta la década de 1960 para empezar a ver mujeres con pantalones en el espacio público.

El estilo de peinado en la cinta *Bajo el cielo antioqueño* muestra que las mujeres de Medellín seguían los cánones reinantes en Europa Occidental y Estados Unidos, pues las señoritas Lina, Rocío, las hermanas de Carlos y la tía Adela presentaron uniformidad en el cabello, conocido en la época como el *bob cut*. Este corte, que representaba el espíritu libre de los años veinte, fue criticado en un principio porque iba en contra de la etiqueta femenina del cabello largo, los moños, las trenzas y el estilo abultado de principios del siglo xx. Fue tan corto este peinado, que evidenciaba una tendencia a la masculinización de las mujeres, puesto que iba a la altura de las orejas y exigía afeitarse la nuca, lo cual les daba una apariencia de “muchacho”. Este peinado hacía “parecer joven” a la mujer, incluso le daba apariencia de niña, ya que la juventud era la referencia estética de la década. Se podía llevar el pelo ondulado o liso, con flequillo perfectamente cortado y la raya en la mitad de la cabeza que partía la corta cabellera en dos (Bard, 2012, p. 233; Fogg, 2014, p. 227; Laver, 2006, pp. 234-235).

Las mujeres de la elite debían tener en sus armarios gabardinas, tal como se advierte en *Bajo el cielo antioqueño*, al menos un par de guantes, varios accesorios y una diversidad de sombreros (Gómez y Salive, 2012, p. 10). El sombrero *cloché* fue el reinante en la década de 1920, ya que se adaptaba especialmente al cabello corto, además de que tenía el aspecto de una campana que se moldeaba a la forma de la cabeza. Fue diseñado en 1908 por la sombrerera Caroline Reboux, pero sólo alcanzó gran notoriedad en los años veinte.

⁸ *Patria Nueva: Semanario Político-Cultural*, Bogotá, 14 de junio de 1930, p. 6. Biblioteca Luis Ángel Arango-Bogotá, Hemeroteca Digital Histórica.

El *colché* era realizado en fieltro liso, su simplicidad y su forma permitían la postura de algunos adornos sencillos a diferencia de los de antes de la primera guerra mundial. En la película se ve a Lina usando un sombrero *cloché*, tal vez de seda, sesgo embonado, ala pequeña y doblada hacia abajo.

Asimismo, otros tipos de sombreros fueron populares entre las damas de alta sociedad antioqueña, los cuales tenían alas de una variedad de dimensiones, pero ya no eran tan anchos, inmensos y estaban mucho menos recargados de adornos que los de antes de la primera guerra mundial. Para algunas mujeres, seguían siendo populares las grandes pamelas adornadas con flores. En *Bajo el cielo antioqueño* se observa que las amigas de Lina llevaban puestas distintas clases de sombreros. Una de ellas usaba una pava que en el borde del ala llevaba una gola fruncida y unas flores en tela pegadas en el lado izquierdo de la copa. Otra de las señoritas usaba un sombrero forrado, con adornos de flores en un costado de la copa y una cinta que envolvía el sombrero, cuya punta caía al hombro derecho. Además, otra señorita llevaba puesto un sombrero forrado en seda o satín, con ala pequeña y el borde con tul transparente.

Por otra parte, Laver (2006, p. 231) menciona que en Europa las plumas no habían perdido vigencia, se usaban erguidas en el aire y lo más usual era llevar dos plumas que formaban un ángulo (Boucher, 2009, pp. 398 y 401; Fogg, 2014, pp. 227 y 240-241). No obstante, ninguna de las amigas de Lina llevaba plumas como adornos en sus sombreros. Cabe destacar que una de ellas usaba un moño grande al lado derecho de su sombrero, el cual se esponjaba y se abría. Finalmente, en reuniones sociales y fiestas a las que acudía la crema y nata de la sociedad antioqueña, algunas damas que no usaban sombrero adornaban su cabello con cintas para mantener en orden el pelo, eran ataviadas con penachos de plumas o rosetas, como se hacía en otras latitudes (Fogg, 2014, p. 240). Es el caso de Lina, quien además tiene como accesorio un gran abanico de plumas, clara distinción de su ascendencia social.

Otro elemento en la moda que no puede pasar inadvertido en la película es el uso de joyas. En la vida cotidiana, las de piedras preciosas, como diamantes, esmeraldas y perlas, eran lucidas cuando se necesitaba estar elegante en eventos religiosos y laicos que lo ameritaban. Asimismo, la joyería de fantasía llamativa fue popular en la década de 1920, incluidas las enormes gemas y las largas cadenas de perlas que eran elaboradas de pasta. En dicho decenio, Coco Chanel puso de moda los collares de diamantes y de perlas blancas de imitación de múltiples vueltas en el cuello y que se dejaban colgar en el pecho formando círculos de diferentes tamaños (Boucher, 2009, p. 403;

Fogg, 2014, p. 223; Hibbert y Hibbert, 2005, p. 15). Aunque Lina tenía sus joyas costosas (que regaló a la mendiga y le fueron robadas por un par de ladrones), para la época se impuso la bisutería, dado que se consideraba anticuado llevar joyas auténticas. Además, se observa sobriedad a la hora de usar joyas, ya que se utilizaba un collar, aretes de medianas y pequeñas dimensiones, y no se observó en la película el uso de pulseras, a pesar de que Chanel también las había puesto de moda en varios colores y de materiales maleables como la baquelita o la lucita (Fogg, 2014, p. 241). En el paseo por el parque, Lina usaba un largo collar de perlas, mientras su amiga Rocío también llevaba un collar largo, pero oscuro.

También era común el uso de los abanicos muy adornados de plumas en los eventos sociales, los parasoles bellamente decorados cuando se daban paseos por los parques o en el campo, y los guantes eran complementos que daban elegancia a las damas distinguidas. Lina y sus amigas usaban guantes de colores de tonos oscuros, como se observa en varias ocasiones en la película, pero se debe recordar que no era correcto hacer trabajos de ningún tipo con las manos enguantadas (Domínguez, 2007, p. 136). Todos estos accesorios sugieren la necesidad de alardear la posición social y la solidez económica de un sector social pudiente que introducía en Medellín lo último y lo novedoso de la moda, y que se ufanaba de su riqueza con la capacidad de consumo.

LOS ATRIBUTOS DE LA DISTINCIÓN DE LA MUJER ANTIOQUEÑA

La mujer occidental de la década de 1920 se caracterizaba por ser juvenil, deportista y liberal, que fumaba y pintaba sus labios de color rojo en escenarios públicos, entusiasta de las faldas hasta las rodillas y de los cabellos cortos, modelo femenino difundido por la prensa y el cine. En la pantalla grande se representaba a la mujer ideal como vigorosa, socialmente activa, que le gustaba divertirse y quería ser atractiva. Sin embargo, en la sociedad continuaba el arraigo a la imagen femenina tradicional centrada en el hogar bajo la protección del hombre. La maternidad, los papeles domésticos, la sumisión a la figura masculina, la sensibilidad, la delicadeza y la devoción eran los valores de este tipo de mujer (Cott, 2000, pp. 122 y 124; Fogg, 2014, pp. 239-240; Gómez y Salive, 2012, p. 75; Sohn, 2000, pp. 128-129). Por ejemplo, en 1930, desde la prensa bogotana, se publicaba un artículo de la diseñadora francesa

Lucie Delarue-Mardrus, en el que se evidencia que persistían voces a las que les parecía ridículo la igualdad entre hombres y mujeres, pues “la igualdad de los sexos. He aquí sin duda alguna, una frase molesta y cómica”.⁹ En Bogotá y en Medellín, por más que las mujeres salieran a la calle, trabajaran fuera de la casa y se abrieran espacios de socialización, a las damas de alta sociedad se les aconsejaba ir siempre acompañadas cuando salían de sus casas (Gómez y Salive, 2012, p. 79; Melo, 1997, p. 184). Con todo y que Lina (protagonista de *Bajo el cielo antioqueño*) y su círculo de amigas tenían algunas características de “modernas”, también es cierto que la elegancia debía encontrar un equilibrio con los ideales y papeles sociales tradicionales. Como lo sostienen Gómez y Salive (2012), “el estatus se ancla en la tradición y, dentro de las muchas mezclas entre los valores aristocráticos y los modernos”, la mujer de alcurnia debía preservar los pilares del prototipo femenino imperante en la sociedad antioqueña (p. 77).

En la década de 1920, las europeas y las americanas de los sectores populares tenían sus propios ingresos, dado que trabajaban como secretarías, oficinistas, enfermeras y obreras de las industrias, para lo cual necesitaron una indumentaria práctica, cómoda y funcional (Fogg, 2014, p. 204; Sohn, 2000, pp. 135-136). En Medellín, cada vez más, las mujeres ingresaban a trabajar a las fábricas que fueron fundadas en el primer tercio del siglo xx (Dominguez, 2007, p. 38; Melo, 1997, p. 184). Los vestidos fueron confeccionados con menos tela, descargados de tanto adorno y fueron más cortos, lo que les permitió moverse con mayor facilidad para ocupar los puestos de trabajo dejados vacantes por los hombres que fueron a la primera guerra mundial. Como se vio en el apartado anterior, la ropa de las mujeres de la primera posguerra había cambiado considerablemente en relación con la de la época victoriana, en la que los vestidos largos y pesados impedían trabajar extensas jornadas (Entwistle, 2002, p. 185).

Las mujeres de aquellos años desempeñaban diversos papeles facilitados por la indumentaria, dado que trabajaban fuera de casa, departían en espacios públicos, estudiaban, practicaban deportes y también desempeñaban sus actividades domésticas. Las damas de “clase”, en su afán por diferenciarse de las demás, se entregaron a los códigos de comportamiento en los que exponían los buenos modales y el buen gusto, como se ha podido establecer por la influencia de los manuales de urbanidad en Colombia (Melo, 1997, pp.

⁹ *Patria Nueva: Semanario Político-Cultural*, Bogotá, 14 de junio de 1930, p. 6. Biblioteca Luis Ángel Arango-Bogotá, Hemeroteca Digital Histórica.

185-186). Estas mujeres encopetadas se dejaron llevar por las lógicas de la vida moderna y, en particular, por los mandatos de lo novedoso de la moda que les permitía distinguirse al estar actualizadas en lo que estaba en boga y en tener una vida más activa que en el siglo anterior. Aquí es en donde el andamiaje de la moda, con sus novedades, lujos, excentricidades y el estilo de origen extranjero ejerce como marcador simbólico de distinción social. Más aún, cuando la alta costura empezó a hacerse más asequible a las mujeres de capas sociales medias, dado que los vestidos se pudieron confeccionar en casa o se podía mandar a hacer a una costurera a precios módicos, se requirió usar un vestuario más lujoso que definiera las invisibles fronteras sociales (Cobo y Acuña, 2019, pp. 117-118; García y Juan 2013, pp. 173-174; Gómez y Salive, 2012, pp. 10 y 14; Lipovetsky, 1996, pp. 34-35, 77).

Para las mujeres de alcurnia, la moda les permitía destacarse en riqueza, posición social, singularidad y, por ende, en elegancia y belleza. Si sus madres y abuelas habían llevado una vida monótona, sumisa y anclada al hogar, las mujeres de los años veinte tenían una vida social activa, e hicieron de la moda esa chispa que añadía atractivo y novedad a su existencia, pues la moda es cambio, como aconteció en aquella década de transformaciones (Simmel, 1961, p. 129). La elegancia permitía alcanzar la distinción por medio de las formas de usar y vestir el cuerpo que, junto al buen gusto, la vanidad y la belleza, constituían el andamiaje de dotes femeninos exclusivos de algunas elegidas (Joya, 2012, pp. 144 y 151): las damas de familias pudientes como Lina y su círculo de amigas en la película estudiada.

La elegancia es el factor elemental del estereotipo de mujer distinguida, para quien era una obligación estar de acuerdo con los cánones actuales de belleza y los estereotipos del vestuario, lo que implicaba gastos económicos que sólo unas pocas se podían dar. En los años veinte era primordial lucir un cuerpo joven, especialmente, un rostro juvenil que se lograba con los hábitos alimenticios, la actividad física y los cuidados que se facilitaban con los avances de la cosmética (Cobo y Acuña, 2019, pp. 106-107; Gómez y Salive, 2012, pp. 107-108). Esta focalización en el ideal de belleza es exhibida en *Bajo el cielo antioqueño* con jóvenes de espíritu siempre animado, con cuerpos delgados y piel rozagante. A pesar de que Lina no tenía un cuerpo realmente esbelto como las otras mujeres del filme, su rostro y el de su tía Adela carecían de arrugas y de cabellos blancos. En cambio, las mujeres viejas con canas y la piel arrugada, manchada, elástica y bronceada (Cobo y Acuña, 2019, p. 107) están representadas en la cinta por las campesinas que laboraban en la hacienda

cafetera de don Bernardo, quienes debían trabajar al rayo del sol recolectando café y en los quehaceres domésticos propios de la vida rural. La alegría propia de la juventud de Lina se percibe al participar en los bailes del club, fiestas de disfraces, en la práctica de deportes, en bromas que hacía con su círculo de amigas e, incluso, al subirse a los árboles.

La elegancia se puede relacionar con la vanidad y la coquetería, dado que las damas de alta sociedad buscaban sobresalir entre las demás y hacerse notar con su indumentaria y ajuar. Lina era pretendida por varios hombres (Álvaro y Carlos) que la vieron atractiva e interesante. Si bien era una mujer deseada, no es menos importante que también llamase la atención por la fortuna que amasaba su padre. La elegancia de las mujeres de clase alta tenía la finalidad de estar presentables en público, ser vistas sin salirse de los cánones, puesto que la moda es un sistema social para ver por placer y ser visto, es decir, es un juego para “exhibirse a la mirada de los demás” (Lipovetsky, 1996, pp. 41-42). La vida social activa manifestada a través de las reuniones, las fiestas y los distintos eventos en los que participaba lo más encumbrado de la sociedad, se constituía en aquellos espacios propicios para revelar la “clase” y el “buen gusto” en la moda, para que las mujeres se mostrasen siempre bellas. Especialmente las jóvenes y solteras, como Lina y sus amigas, encontraban en estas actividades las ocasiones para lucir sus mejores ropas y ser galanteadas por los solteros, lo que debía derivar en un provechoso enlace matrimonial que ampliara el capital económico y social de la familia (Gómez y Salive, 2012, p. 77).

Las mujeres de “clase” tenían el capital del “buen gusto”, ese don adquirido en su nivel social que les otorgaba un conocimiento distintivo de las novedades del mundo, que se podía apreciar en las maneras y costumbres sociales, que les permitía conocer y amar la perfección que, en últimas, las distinguía del resto de las mujeres (Bourdieu, 1998, pp. 65 y 477). Ese buen gusto les posibilitaba llevar con habilidad y armonía cada prenda de vestir, la expresión corporal y los modales, haciendo que cada pieza encajara a la perfección en el sistema social, evitando reproches y burlas (Domínguez, 2007, p. 149). El gusto tiende a reproducir las desigualdades sociales, dado que no solamente permite producir, consumir, disfrutar, apropiarse, clasificar y crear, sino que es un instrumento de poder que remite a la diferenciación, a la exclusión, a las jerarquías, preserva el orden social y lo legitima (Araya y Villena, 1994, pp. 227, 231 y 233; Domínguez, 2007, p. 157).

El gusto en la moda se reproduce a través de bienes y prácticas alrededor del vestuario, dado que posibilita ser considerado como “refinado” o

“vulgar”, es decir, de “buen” o de “mal gusto” (Araya y Villena, 1994, p. 233). Según Bourdieu (1998), el gusto es la afirmación práctica de una diferencia inevitable, es la negación y el rechazo de otros gustos que son considerados por los que tienen una posición privilegiada en el campo social como anti-naturales (p. 54). “Si el vestido es barato, común y modesto será considerado indigno y vulgar” (Domínguez, 2007, p. 104). Lo vulgar y de mal gusto se relacionaba con el vestuario y las actitudes de arraigo campesino y obrero, mientras que lo refinado y de buen gusto con lo urbano, lo moderno y lo cosmopolita. En Medellín de la década de 1920, coexistían estos dos estereotipos vestimentarios en el espacio urbano, por ende, era necesario trazar las diferencias sociales (Cruz, 2019, p. 64). En la cinta *Bajo el cielo antioqueño*, el “mal gusto” está representado por las campesinas y la mendiga asesinada, quienes tienen un papel marginal; son mujeres con vestuarios que se habían quedado rezagados en el tiempo, que evidenciaban sus limitaciones económicas y el lugar que ocupaban en el orden social. Su función no es otra que la de servir de punto de referencia negativa respecto al “buen gusto” de las mujeres de los sectores privilegiados (Bourdieu, 1998, p. 55).

Las elites reproducen las jerarquías sociales por medio del buen gusto del vestir, lo que significa gasto, derroche y exhibición suntuaria. De este modo, el vestuario, sus accesorios y sus prácticas tienen la función de clasificar y jerarquizar a los individuos según la escala del gusto, y de establecer una separación simbólica entre los distintos segmentos de la sociedad. Los privilegiados en la sociedad pueden utilizar su estatus, su poder y su gusto para descalificar las prácticas y el consumo de la vestimenta de los demás sectores sociales y su pretensión de imitar la moda. Así, tienen gusto aquellos que detentan el poder y el capital económico necesario para estar a la moda, lo que implica la relación entre el gusto y la moda. Si no se gozaba de capacidad pecuniaria era rechazable usar trajes costosos para igualarse al modo de vestir de las damas de alcurnia (Domínguez, 2007, p. 110).

CONSIDERACIONES FINALES

La moda manifiesta la cultura y la sociedad de cada momento de la historia. Cuando irrumpe el cine en el ocaso del siglo XIX, el vestuario y sus complementos se constituyen en “trucos” no verbales usados para la configuración del discurso fílmico. La vestimenta es fundamental en el proceso narrativo

del filme, contribuye a la construcción general de una época, cuenta el perfil psicológico de los personajes y simboliza aspectos sociales y culturales, como las jerarquías sociales, los rangos sociales, el género, la ideología, la exclusión y la distinción. También es de reconocer que el impacto del cine en el público ha sido tal, que no solamente genera imaginarios, sino que es un promotor de la industria de la moda, el consumismo y su expansión.

En particular, en la película *Bajo el cielo antioqueño* se advierte el afán de un grupo de la elite de Medellín por legitimar su estatus y riqueza, por mostrar su estilo de vida, sus lujos e ideales, usando lo último de la moda. En los años 1920, el traje femenino expresó la libertad del cuerpo y del espíritu de unas mujeres que, por un lado, estaban en la transición entre lo tradicional y lo moderno, y que, por otro, se querían distinguir de lo vulgar, lo popular y de lo obsoleto. El vestuario condensa los cambios que presagia el siglo xx para las mujeres que luchan por abrirse paso en una sociedad hecha y dominada por los hombres, en la que imperaba el patriarcalismo y las desigualdades de género. Al tomar elementos característicos de la moda de los hombres para aplicarlos a la indumentaria femenina, las mujeres no dejaron de ser ellas, de hacer gala de su atractivo, de su elegancia y de su independencia, así surgieran fuertes voces de rechazo de los sectores más tradicionalistas. Aunque, como se observó a lo largo de estas páginas, las damas de elevada posición social del filme estudiado aún no habían introducido en su armario los cambios más agresivos en la moda como el pantalón y la minifalda. Sin embargo, darían de qué hablar al exponer en público partes de su cuerpo que hasta entonces habían permanecido resguardadas por pudor y respeto a la moral.

La moda puede parecer insignificante para muchos porque representa la frivolidad, lo artificial y la manipulación comercial, pero el consumo de prendas de vestir y de accesorios se constituye en un intento por legitimar y asegurar una posición social encumbrada en sociedades que brindaban opciones para progresar en la vida. La gente hace del derroche una manifestación social de poder y riqueza, puesto que la ropa se constituye en un lenguaje que transmite información. Por excelencia, las mujeres eran las que revelaban el poder y la riqueza de sus familias al estar a la moda. En ellas se concentraban los atributos de distinción social, como eran la elegancia, la novedad, la juventud, la vanidad, el buen gusto y la conservación de las tradiciones. Los hombres que vestían con la sobriedad del traje burgués se encargaban de trabajar para incrementar la fortuna material de la familia y proveer a sus

mujeres de la indumentaria y los accesorios para ser exhibidos en la sociedad antioqueña de los años veinte.

LISTA DE REFERENCIAS

- Álvarez, L. A. (1989). Historia del cine colombiano. En A. Tirado Mejía (director científico y académico), *Nueva historia de Colombia* (t. vi, pp. 237-268). Planeta.
- Araya Jiménez, M. del C. y Villena Fiengo, S. (1994). Bourdieu: la sociología del gusto. *Convergencia: Revista de Ciencias Sociales*, 5, 225-237. Recuperado de <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/10051>
- Acevedo Vallarino, A. (dir.) (1925). *Bajo el cielo Antioqueño* [película]. Compañía Filmadora de Medellín. Recuperado de https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin/videos/bajo-el-cielo-antioque%C3%B1o-par-te-12/10155852967946308/?locale=es_LA [parte 1/2]; https://www.facebook.com/MemoriaVisualDeMedellin/videos/bajo-el-cielo-antioque%C3%B1o-versi%C3%B3n-completa-par-te-22/10155853085466308/?locale=es_LA [parte 2/2]
- Bard, C. (2012). *Historia política del pantalón*. Tusquest.
- Boucher, F. (2009). *Historia del traje en Occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*. Editorial Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bustingorry, F. (2015). Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 53, 47-57. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi53.1625>
- Carbonó López, L. (2017). El poder de la moda. Sastres en Medellín (1900-1930). *Quirón. Revista de Estudiantes de Historia*. 78-88. Recuperado de https://ciencias-humanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/images/revista-quiron-pdf/Memoria_XV_Encuentro_de_Estudiantes_de_Historia/6_El_poder_de_la_moda_Laura_Carbono_Lopez.pdf
- Carlos, M. (2016). Moda y cine: signos y simbolismos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 58, 17-22. Recuperado <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1238/1072>
- Chaparro Valderrama, H. (2006). Cine colombiano 1915-1933. La historia, el melodrama y su histeria. *Revista de Estudios Sociales*, 25, 33-37. <https://doi.org/10.7440/res25.2006.04>
- Cobo Mejía, E. A. y Acuña Rodríguez, O. Y. (2019). Belleza, moda y elegancia en Colombia vista a través de la *Revista Cromos*, 1916-1929. *Tzintzun. Revista de Estudios*

- Históricos*, 70, 87-120. Recuperado de <http://tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/771/806>
- Cola, F. de (2016). Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 58, 105-113. Recuperado de <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1255/1086>
- Cott, N. F. (2000). Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente* (pp. 107-126). Taurus.
- Cruz Bermeo, W. (2019). *Medellín, medio siglo de moda: 1900-1950*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Domínguez Rendón, R. (2007). *Vestido, ostentación y cuerpos en Medellín 1900-1930*. ITM.
- Duque Isaza, E. P. (2020). (Casi) cien años de cine en Medellín. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 44(140), 89-95. Recuperado de <https://revistas.upb.edu.co/index.php/revista-institucional/article/view/2224/2002>
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós.
- Ewen, S. (1991). *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*. Grijalbo.
- Fogg, M. (2014). *Moda. Toda la historia*. Blume.
- García Álvarez, L. B. (2017). Moda masculina y distinción social. El ejemplo de Asturias desde la Restauración hasta la Segunda República. *Vínculos de Historia*, 6, 153-170. Recuperado de <https://www.vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/vdh.v0i6.273/pdf>
- García Conesa, I. M. y Juan Rubio, A. D. (2013). La mujer estadounidense y el ocio en los años veinte. *Feminismo/s*, 21, 157-181. <http://hdl.handle.net/10045/39703>
- Gómez, L. M. y Salive, M. C. (2012). Pliegues y reverses: mujeres, publicidad y concepciones del cuerpo y el vestido en Bogotá, 1920-1930. *La manzana de la discordia*, 7(2), 71-82. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v7i2.1563>
- Gómez, L. M. y Salive, M. C. (2012). Vestirse para dar la bienvenida al nuevo siglo: Bogotá (1910-1930). *Iconofacto*, 8(11), 9-23. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.11912/7321>
- Hibbert, C. e Hibbert, A. (2005). *A history of fashion and costume. The twentieth century*. Facts On File.
- Joya Jiménez, E. L. (2012). *La configuración de la imagen idealizada de mujer como dama distinguida en Bucaramanga durante el periodo 1934-1944* (Tesis de grado inédita). Universidad Industrial de Santander, Colombia. Recuperado de <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2012/143008.pdf>
- Laver, J. (2006). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Lipovestsky, G. (1996). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lozano, J. (2000). Simmel: La moda, el atractivo del límite. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89, 237-250.
- Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (2007). Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo. En J. Marzal Felici y F. J. Gómez Tarín (eds.), *Metodología de análisis del film* (pp. 31-56). Edipo.
- Melo, J. O. (1997). Medellín 1880-1930. Los tres hilos de la modernización. *Revista de Extensión Cultural*, 60, 181-191. Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/69857/1/Medellin%201880-1930.pdf>
- Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Fondo Editorial Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia.
- Rhodes, Z. (2011). *Moda vintage. La evolución de la moda y el vestido en los últimos cien años*. Parramón Ediciones.
- Simmel, G. (1961). *Cultura femenina: filosofía de la coquetería, lo masculino y lo femenino, filosofía de la moda*. Espasa Calpe.
- Sohn, A. (2000). Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave. En G. Duby y M. Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente* (pp. 127-157). Taurus.
- Taborda Hernández, A. E. (2013). Industrias, telas y modistas, 1900-1930. (Tesis de grado inédita). Universidad de Antioquia, Colombia. Recuperado de https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/14906/1/TabordaAndres_2013_IndustriaTelasModistas.pdf
- Veneziani, M. (2016). Moda y cine: entre el relato y el ropaje. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 58, 87-98. Recuperado de <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/1252/1084>

ARCHIVOS

- BNC Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá-Colombia. Hemeroteca Digital. *La Prensa*, Barranquilla, 1928.
- BLAA Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá-Colombia. Hemeroteca Digital Histórica. *Patria Nueva: Semanario Político-Cultural*, Bogotá, 1930.