



UNIVERSIDAD PEDAGOGICA  
NACIONAL  
*Educadora de educadores*

FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del Trabajo de Grado titulado:

La imagen que representa al género, una retrospectiva a las representaciones visuales de la mujer en Colombia.

Presentado por el (la, los, las) estudiantes (s):

Nombre	Cédula	Código
Natalia del Pilar Ramirez Parra	1033704838	2010172029
/	/	/
/	/	/

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarios para su aprobación por las siguientes razones:

1. Plaza la pedagogía más allá del espacio del aula, en términos de la constitución de Subjetividades a través de la imagen.
2. Aborda un objeto de estudio que trasciende las nociones hegemónicas de arte, concibiéndose en la cultura visual y aplicando rigor analítico a esos productos.
3. Demuestra rigor en el levantamiento de archivo de fuentes documentales insólitas en el campo de las artes visuales.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA <sup>1</sup>
Jurado 1- lector	Mónica Grago		45
Jurado 2- lector	Andrea Aguirre		42
Jurado 3 -asesor	Diego Romero		50
Jurado 4 -asesor			

CALIFICACIÓN FINAL (Promedio aritmético): 4,5.

DISTINCIONES \_\_\_\_\_

Fecha: 25/ noviembre/ 2015

<sup>1</sup> Para la emisión de la nota de sustentación, es indispensable que los jurados se encuentren presentes.



La imagen que representó al género, una retrospectiva a las representaciones visuales de la mujer en Colombia.


Natalia Del Pilar Ramírez Parra

Código: 2010172029

Trabajo de pregrado presentado como requisito para optar por el título de:  
Licenciada en Artes Visuales

Director de tesis: Diego Romero Bonilla

Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en Artes Visuales  
2015

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
Código: 2010172029	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 25-11-2015	Página 1 de 2	

1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	La imagen que representó al género, una retrospectiva a las representaciones visuales de la mujer en Colombia
Autor(es)	Ramírez Parra, Natalia del Pilar
Director	Diego Romero
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2015. 104 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	Imagen – Mujer – Género – Sufragismo

#### 2. Descripción

A inicios de siglo XX, especialmente en 1932, el país se encontró en un tránsito hacia la modernidad, lo que trajo el ingreso del Capitalismo al país, generando en los ciudadanos nuevas maneras de pensar el mundo, en contraposición a su herencia colonial. Esta fue una época de movimientos sociales por los derechos civiles, entre ellos, el movimiento sufragista femenino colombiano, conformado por mujeres de la élite, quienes lucharon por reivindicar su derecho a la educación, a la posesión de sus bienes y a sufragar.

Asimismo, desde 1916 circuló la revista *CROMOS*, una publicación dirigida especialmente a mujeres de clase media-alta y alta, que se encargó de informar sobre los avances y virtudes del proceso de modernización del país. Esta revista proyectó en sus receptores unos imaginarios de lo que debía ser el sujeto moderno, cargado de estereotipos concretos sobre el deber ser y deber verse de la mujer, que de una u otra manera generó identificaciones, tensiones, contradicciones y desencuentros entre la realidad concreta de las mujeres de la época y las luchas feministas por los derechos civiles.

El presente trabajo de grado se plantea revisar, a partir de un método de análisis visual, las imágenes publicadas a través de *CROMOS* en tanto dispositivos pedagógicos que fomentaron y alimentaron representaciones y estereotipos de género femenino en un contexto de modernización y luchas por los derechos civiles de la mujer. De esta manera, la pregunta que orienta este proyecto de grado es: desde una perspectiva de género, ¿Cuáles fueron las representaciones visuales de mujer que proyectó *CROMOS* en 1932?

#### 3. Fuentes

Acaso, María (2007) *Esto no son las Torres Gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid, Los libros de la Catarata.

\_\_\_\_ (2009) *El Lenguaje Visual*. Barcelona, Paidós Ibérica.

\_\_\_\_ (2009) *La educación artística no son manualidad. Nuevas prácticas en las enseñanzas de las artes y la cultura visual*. Madrid, los libros de la Catarata.

Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

Castro – Gómez, Santiago (2009) *Tejidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910 – 1930)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

De Lauretis, Teresa (1989) La tecnología del Género. *Mora* (2), 6 – 34.

Luna, Lola (2004) *El sujeto sufragista feminismo y feminidad en Colombia, 1930-1957*. Cali, Colombia. Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle, La Manzana de la Discordia.

\_\_\_\_ (2004) *La construcción del sujeto maternal y el sujeto sufragista en el discurso colombiano 1930-1957*. Cali, Colombia. Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle, La Manzana de la Discordia.

Prada Prada, Nancy (2010) *Placeres Peligrosos. Discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico*. El Tiempo. Bogotá, Colombia, Universidad Nacional.

Rubin, Gayle (1986) *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*. Distrito Federal, México: Revista Nueva antropología, Vol. VIII, núm. 30 noviembre, 1896. Pp. 95 – 145.

#### 4. Contenidos

**Objetivo general**  
Realizar el análisis visual de un corpus de tres imágenes extraídas de la revista *CROMOS*, para comprender cómo la imagen es un dispositivo pedagógico, que fomentó y alimentó los discursos y las representaciones de género femenino en 1932, año en que se consolidó el movimiento sufragista femenino colombiano.

**Objetivos específicos**

1. Revisar el contexto histórico de la década de los treinta, especialmente en el año 1932, para contextualizar el corpus de imágenes a analizar.
2. Apropiar los conceptos teóricos de género e imagen para dar cuenta que la imagen es un dispositivo pedagógico que construyó las representaciones visuales del género femenino.



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: 2010172029

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 25-11-2015

Página 2 de 2

3. Realizar un análisis visual de las fotografías publicadas por la revista CROMOS para visualizar cómo se fomentó el rol tradicional del género femenino, en una época de modernización y consolidación del movimiento sufragista femenino colombiano.

**Primer capítulo:** Contexto político y social de la nación y la lucha feminista de inicios del siglo XX.

**Segundo capítulo:** Retrospectiva en las representaciones de las mujeres a principios del siglo XX, la imagen y el género en la revista CROMOS.

**Tercer capítulo:** Análisis visual de las representaciones del género femenino en la revista CROMOS.

5. Metodología

La metodología que se utilizó en este trabajo de grado se divide en dos momentos: el primero implica una investigación documental de la revista Cromos entre los años 1916 y 1945, para decantar entre las imágenes de la revista un corpus de análisis; luego, a este corpus se le aplicó un método de análisis visual de la imagen basado en la teoría de María Acaso, también la apropiación del marco teórico con relación a las imágenes del archivo digital de la revista CROMOS de la década de los treinta en Colombia.

6. Conclusiones

- a. Las imágenes no son simples entidades mentales que representan un contexto o una época específica, sino que también, crean y fomentan representaciones en un momento de la historia en que los cambios sociales lo solicitaban. Para el caso de este proyecto de grado, desencadenando una serie de identificaciones que produjo determinados estilos de vida, sobre todo en el género femenino.
- b. El capitalismo superficialmente le brindó a las mujeres la oportunidad de salirse de la micro-esfera y el territorio establecido, pero los roles de género implantados desde la tradición por la sociedad y la religión, visibilizados por medio de la imagen y hechos práctica en las dinámicas sociales, alimentó el rol del género femenino en contraposición a las luchas de las mujeres sufragistas. Esto conllevó a que la apropiación de las mujeres como sujetos modernos se basara en los comportamientos sumisos que la ideología religiosa fomentó desde la educación, un ejemplo de ello es la pedagogía doméstica que formó el rol de género alrededor de la maternidad, la sumisión, el cuidado y la reproducción.
- c. La imagen como herramienta y código del lenguaje visual, configuró, representó y alimentó las concepciones tradicionalistas del género, para esto utilizó un lenguaje específico y unos códigos comunes que desde los signos, el significante y su respectivo significado, contribuyeron a forjar el rol y el comportamiento normalizado de las mujeres dentro de la sociedad. El efecto realidad contribuyó en el capitalismo y la modernización a construir nuevamente el lugar de auto representación en los prototipos de ser una mujer moderna, que implícitamente arrastró la estela y la herencia tradicional de su género.
- d. La educación religiosa de las mujeres colombianas, basada en un discurso católico marianista, fomentó en un proceso de transición a la modernidad las prácticas discursivas del género femenino que se visualizaron por medio de las fotografías publicadas por CROMOS; presentando así identidades específicas que, bajo el imaginario de modernidad, crearon, constituyeron y conformaron nuevamente la tradición como característica de las mujeres modernas, bajo unos discursos religiosos heredados en el pasado.

Elaborado por: Natalia Del Pilar Ramírez Parra

Revisado por: Diego Germán Romero Bonilla

Fecha de elaboración del Resumen:

30

11

2015

Este trabajo de grado está dedicado a mí, por ser la prueba y el resultado del largo aprendizaje que ha dejado mi camino. Agradezco con todo mi amor a mi familia, a Nelly, mi madre, quien gracias a su ejemplo, su protección, su esfuerzo y cuidado me han permitido llegar a ser lo que soy, por su apoyo, fortaleza y amor. A mi hermana Daniela que como el *Yin y Yang* me complementa, gracias a su sabiduría de la vida y su inteligencia ayudo a que la mía se fortaleciera. Y por supuesto a Mary que con su *no* inocencia, ternura y felicidad me motiva a luchar por un futuro diferente; también agradezco a *Pelusa* que como un gran amigo me guío, me apoyó y aguantó en este camino de madurez. Finalmente a la luna, que me ha acompañado con su poética luz en las noches en que no he podido dormir; y por supuesto a *magi*, el amor de mi vida.

## CONTENIDO

Y... desde las imágenes ¿qué significó ser mujer? <i>a manera de introducción</i> .....	pág. 9
Planteamiento.....	pág.14
Objetivos. ....	pág.15
I. Contexto político y social de la nación y la lucha feminista de inicios del siglo XX.	
1. La política liberal, los gobernantes y sus reformas.....	pág. 17
2. La construcción social del sujeto moderno.....	pág. 22
3. El sufragio femenino, un movimiento en pro de la igualdad en Colombia.....	pág. 27
3.1. La educación religiosa colombiana, núcleo del género y división de las mujeres sufragistas.....	pág. 31
II. Retrospectiva en las representaciones de las mujeres a principios del siglo XX, la imagen y el género en la revista <i>CROMOS</i> .	
1. Historia y contenido de la revista <i>CROMOS</i> , 1916 – 1945.....	pág. 38
2. La imagen que representó a la modernidad, dos piezas que construyeron el género para la mujer en Colombia.....	pág. 54
3. Las practicas discursivas del género, su construcción social y representación visual. Pág. 61	
4. Análisis visual de las representaciones del género femenino en la revista <i>CROMOS</i> .	
a. Análisis de la representación visual de la niña en la primera comunión – 1933. Pág.81	
b. Análisis de la representación visual de la mujer en el matrimonio – 1930...pág. 75	
c. Análisis de la representación visual de las mujeres en el proceso de modernidad del país – 1932.....	pág. 93
Una respuesta sorpresiva pero esperada, <i>a manera de conclusiones</i> .....	pág. 100
BIBLIOGRAFIA.....	pág. 104

## LISTA DE FIGURAS

Figura N° 1. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 16.
Figura N° 2. Revista <i>CROMOS</i> año 1935.....	Pág. 17.
Figura N° 3. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 19.
Figura N° 4. Revista <i>CROMOS</i> año 1934.....	Pág. 22.
Figura N° 5. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 24.
Figura N° 6. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 28.
Figura N° 7. Revista <i>CROMOS</i> año 1916.....	Pág. 32.
Figura N° 8. Revista <i>CROMOS</i> año 1916.....	Pág. 35.
Figura N° 9. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 36.
Figura N° 10. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 36.
Figura N° 11. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 37.
Figura N° 12. Revista <i>CROMOS</i> año 1934.....	Pág. 38.
Figura N° 13. Revista <i>CROMOS</i> año 1916.....	Pág. 39.
Figura N° 14. Revista <i>CROMOS</i> año 1935.....	Pág. 40.
Figura N° 15. Revista <i>CROMOS</i> año 1935.....	Pág. 40.
Figura N° 16. Revista <i>CROMOS</i> año 1935.....	Pág. 42.
Figura N° 17. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 42.
Figura N° 18. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 43.
Figura N° 19. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 43.
Figura N° 20. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 43.
Figura N° 21. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 43.
Figura N° 22. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 44.
Figura N° 23. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 44.
Figura N° 24. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 45.
Figura N° 25. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 45.
Figura N° 26. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 45.
Figura N° 27. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 45.
Figura N° 28. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 45.
Figura N° 29. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 45.
Figura N° 30. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 46.
Figura N° 31. Revista <i>CROMOS</i> año 1931.....	Pág. 47.
Figura N° 32. Revista <i>CROMOS</i> año 1935.....	Pág. 48.

Figura N° 33. Revista <i>CROMOS</i> año 1931.....	Pág. 49.
Figura N° 34. Revista <i>CROMOS</i> año 1931.....	Pág. 50.
Figura N° 35. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 51.
Figura N° 36. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 51.
Figura N° 37. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 53.
Figura N° 38. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 55.
Figura N° 39. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 56.
Figura N° 40. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 58.
Figura N° 41. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 60.
Figura N° 42. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 63.
Figura N° 43. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 65.
Figura N° 44. Revista <i>CROMOS</i> año 1935.....	Pág. 66.
Figura N° 45. Revista <i>CROMOS</i> año 1931.....	Pág. 67.
Figura N° 46. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 70.
Figura N° 47. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 71.
Figura N° 48. Revista <i>CROMOS</i> año 1933.....	Pág. 74.
Figura N° 49. Revista <i>CROMOS</i> año 1933.....	Pág. 77.
Figura N° 50. Revista <i>CROMOS</i> año 1933.....	Pág. 79.
Figura N° 51. Revista <i>CROMOS</i> año 1933.....	Pág. 79.
Figura N° 52. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 80.
Figura N° 53. Revista <i>CROMOS</i> año 1930.....	Pág. 85.
Figura N° 54. Revista <i>CROMOS</i> año 1933.....	Pág. 91.
Figura N° 55. Revista <i>CROMOS</i> año 1933.....	Pág. 91.
Figura N° 56. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 92.
Figura N° 57. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 95.
Figura N° 58. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 98.
Figura N° 59. Revista <i>CROMOS</i> año 1932.....	Pág. 98.



## **Y... desde las imágenes ¿qué significó ser mujer?, a manera de introducción.**

Colombia a inicios del siglo XX específicamente en la década de los treinta, transitó por una época de modernización que cambió el pensamiento tradicional de los ciudadanos y conllevó a las mujeres colombianas a sufragar en pro de la igualdad de su género. En aquella época varios medios de comunicación eran partícipes de esta modernidad, siendo testigos y comunicando por medio de la fotografía la realidad de progreso; uno de estos fue *CROMOS*, que se proclamó como una revista moderna y europeizada dirigida a la elite del país, mostrando imágenes que representarían la modernidad de los sujetos, tanto a nivel mundial, como local.

Paralelamente en esta época, pensando en la modernidad del género femenino, un grupo de mujeres de clase media y alta, al conformar un movimiento sufragista en pro de la igualdad en los derechos civiles de los géneros, realmente si modernizaron su pensamiento androcéntrico tradicionalista. Entendiendo esto me pregunte y le pregunto ¿Será que las fotografías que publicó la revista *CROMOS* en la década de los treinta realmente mostró a las mujeres sufragistas en sus luchas sociales y políticas en pro de sus derechos? Y si no fue así, en contraposición ¿Cuál fue la construcción visual, que se proyectó por medio de la imagen, de las mujeres modernas? Así es como nace este proyecto de grado, que tiene la finalidad de develar si las imágenes fotográficas de la época que investigo, poseen una construcción específica del género femenino, en medio de la modernización del país.

Es por ello que esta introducción se titula y se comprende bajo la frase *y... desde las imágenes ¿qué significó ser mujer?* entendiendo que, a lo que le apunto, es a responder que significó pertenecer al género mujer en una época de modernización; cómo se construyó la modernidad en las mujeres y cómo esto afectó, posicionó y construyó el lugar de auto representación de las colombianas. Razón del título de este proyecto de grado: *La imagen que representó al género, una retrospectiva a las representaciones visuales de la mujer en Colombia.*

Y usted se preguntara ¿de qué manera llegue a mis propios cuestionamientos? las preguntas que llevaron a pulir mi zoom investigativo fueron ¿Qué? ¿Por qué? y ¿para qué? preguntas que, en un principio, al momento de apropiar la teoría y analizar las fotografías, se diluían y se ocultaban en mis diferentes propósitos o posibles caminos de investigación. Pero, la búsqueda específica y esencial de lo que quise encontrar por medio de ellas (las imágenes),

me ofreció una respuesta clara a estos cuestionamientos, y ahora como escritora de esta tesis puedo responder con confianza *que* como investigadora quise analizar las fotografías de la revista *CROMOS* del año 1932, *porque* quiero exponer cuales fueron las representaciones visuales que proyectó un medio de comunicación que se presentó como moderno, dentro de una época de progreso para el país; *para* comprender, aprender y enseñar que la imagen es un dispositivo pedagógico que mostró, configuró, representó, alimentó y comunicó realidades específicas del género en medio de la constitución del movimiento sufragista femenino colombiano.

La imagen, un concepto que a lo largo de mi carrera profesional, mis diferentes procesos y el resultado de mis productos artísticos, ha sido el *punctum* de mi educación; siendo esta el medio por el cual en este proyecto de grado respondo a las preguntas por reconocer mi pasado como mujer colombiana, por el pasado del género femenino, por quienes fueron y como cambiaron la estructura del pensamiento androcéntrico colombiano, para que en el presente las mujeres podamos pensarnos de una manera diferente. Esta investigación que está enfocada en producir un conocimiento para la pedagogía en artes visuales, evidencia que la imagen es una herramienta que enseña, que configura y es elaborada de ante mano con un fin; un dispositivo pedagógico que en el pasado, en el presente y, muy seguramente en el futuro tiene la finalidad específica de mostrar diferentes realidades que, tal vez, no son tan reales.

Este escrito se constituye de tres grandes momentos que van formando la respuesta a mis cuestionamientos. Un primer capítulo está enfocado en el despliegue histórico del contexto de las fotografías analizadas: la década de los treinta, un momento en la historia del país gobernado por el partido liberal, una ideología política que quiso desplegar una modernización, tanto en la estructura de la nación como en el pensamiento de los ciudadanos, desde la implementación económica y social del sistema capitalista. Gracias a este nuevo modelo económico se implementaron dispositivos sociales como la imagen, que fomentó perfiles específicos desde la desterritorialización de los conceptos e ideologías tradicionalistas. Codificando nuevamente en ellos estereotipos industrializados y consumistas que provee nuevas maneras de entender la realidad social y económica del país

Usted encontrará seguidamente la historia de un grupo de mujeres modernas que constituyeron, en contra de todos los pensamientos naturalizados de la mujer, el Movimiento Sufragista Femenino Colombiano, un colectivo social y político que por medio de la lucha por

la igualdad dio paso a la adquisición de los derechos civiles para el género femenino. En este apartado desarrollo que fue este movimiento, quienes consolidaron el sufragio y cuáles fueron los logros feministas. Cerrando este primer capítulo desarrollo un despliegue histórico de la manera y los estatutos con los cuales se educó a la sociedad; esto bajo la ideología de la religión católica marianista que direccionados con mandatos religiosos y eclesiásticos, como lo fue *la pedagogía domestica* del año 1914, configuró socialmente los estereotipos de género y el rol de las mujeres para la sociedad colombiana.

En el segundo capítulo usted encontrará la descripción del contenido y la historia de la revista *CROMOS*, un medio de comunicación público que se auto nombro moderno y europeizado, que tuvo como finalidad el mejoramiento progresivo de la clase media y alta del país; develando como las imágenes de este magazín, tanto de la publicidad, como de la elite nacional, proyectaron una doble perspectiva para el género femenino, las mujeres tradicionales vistas desde lo local, en contraposición a las mujeres modernas de los países europeos. Una contradicción que a nivel local se cimentó en una herencia religiosa fuertemente arraiga desde la colonia, la cual reguló los comportamientos y los pensamientos normalizados de las mujeres colombianas en proceso de modernización.

Como esta investigación tiene un esquema que no se ajusta a las disposiciones normalizadas de un trabajo de grado, en este apartado usted encontrará el desarrollo y *el tejido* del marco teórico, es decir, los conceptos que atraviesan el cuerpo de mi investigación: *la imagen y el género*, con respecto al contexto y las imágenes fotográficas de la revista *CROMOS*. Las cuales a través de la semiótica, un significante y sus respectivos significados mostraron las practicas discursivas naturalizadas de los roles tradicionales del género femenino; concibiendo a la imagen como la herramienta del *lenguaje visual* y también una representación, en tanto dispositivo pedagógico, que fomentó la construcción del género: una categoría feminista que desarrolla la diferenciación social y cultural del sexo.

Ya para finalizar, en un tercer capítulo, usted encontrará el análisis visual de las representaciones del género femenino en la década de los treinta, este capítulo se divide en tres apartados que representan cada uno, las tres categorías con las cuales escogí las fotografías de *CROMOS*, es decir los momentos cumbre en la formación social y religiosa del género femenino; iniciando el primer subcapítulo con el análisis visual de la primera comunión de una niña colombiana en 1933, este, uno de los primeros rituales de paso para la

mujer que implementó códigos comunes entre el emisor, quien envía el mensaje, como para el receptor, es decir, quien observó la imagen. Configurando que los signos que representaron al género femenino eran diferentes al género masculino, alimentando desde la significación de estos códigos el papel social de la mujer aprobado por la religión católica marianista.

Continuando en el segundo subcapítulo usted encontrará el análisis visual de una fotografía que proyectó un matrimonio de 1930; evento religioso que desarrolló el rol social de la mujer como sujeto de intercambio para la reproducción, el cuidado y manutención de la fuerza del trabajo, es decir el hombre. La fotografía visualiza los códigos que representaron a la mujer moderna colombiana dentro de un evento religioso tradicionalista. Y finalizando en un tercer subcapítulo se encuentra el análisis visual de una fotografía que muestra a una familia bogotana de clase media alta en 1932, una imagen que despliega cómo apropió la modernidad el género femenino en una época de progreso y constitución del sufragio de las mujeres colombianas; develando cual fue la finalidad de las mujeres modernas en el nuevo sistema capitalista que ingresaba progresivamente al país.

\* \* \*

Como mujer las imágenes han influido en mí, en mi manera de pensar y de actuar, me han mostrado como es una mujer deseada, una mujer buena, una mujer madre, una mujer puta. Me han enseñado como es mujer aceptada, las fotografías me han conducido a pensar que lo correcto socialmente es ser delgada, rubia, bella, roja, deseada, sexual, blanca y virgen; como mujer las imágenes trascienden en mí para que, paralelamente a lo correcto, yo sea pecadora, deseable, vulnerada y vulnerable. Las imágenes perpetúan los condicionamientos normalizados, y ahora cuestionados, de ser mujer, pero también regulan que *otros* piensen como normal a nuestro género como débil, como violentado, como maternal, como puta, como mala, como deseada, como obligada a ser. Las imágenes representan al género femenino de determinadas maneras, es un hueco negro en el espacio en donde puede decirse todo lo imaginado posible, más donde no podemos apropiar todo, como si fuese realmente verdadero.

Quiero aportar este trabajo escrito a la licenciatura en artes visuales porque a mi manera de ver es el despliegue de la imagen como un concepto investigable, el cual no se ha desplegado profundamente en el diseño de la educación colombiana, tanto básica como profesional.

Finalizando mi carrera, recordando mi proceso educativo, siento que hizo falta en él un conocimiento más profundo en cuanto a la descodificación del elemento más importante que tenemos los artistas y profesores de arte: la imagen. ¿Realmente sabemos que es una imagen? ¿Realmente la licenciatura de artes visuales nos enseña como leer una imagen?

En todo mi proceso educativo aprendí conceptos y técnicas artísticas importantes, momentos vanguardistas, pensamientos revolucionarios, mujeres y hombres elementales que cambiaron sociedades y pensamientos a partir de las mismas; pero fue hasta la investigación de mi tesis que conocí y comprendí términos como: lenguaje visual, producto visual, mensaje visual, signo, significado, significante, código, punctum, contrapunctum, Studium, etc. Y aunque sé que el currículo de la universidad se ha modificado en estos últimos años y la licenciatura se esfuerza por enseñar conocimientos importantes para la formación de los profesores de arte, siento que en mi aprendizaje el conocimiento se ubicó sobre la imagen, más no se posicionó dentro de la misma como el elemento clave para la formación y subjetivación de los sujetos.

Siendo los profesores parte del continuo cambio en el pensamiento, somos quienes no paramos de aprender para así enseñar, es por ello que investigue y analice a la imagen, porque pienso que es importante implantar en los futuros docentes en arte la importancia que tiene esta herramienta de comunicación. Y aunque esta investigación no se constituye sobre una práctica pedagógica, si no en la necesidad de responder una pregunta personal alrededor del género femenino, la imagen y la historia; creo fielmente que debe ser una necesidad y obligación conocer y comprender que esta (imagen) no es solamente un artefacto de observación, sino una herramienta social que influye la manera en que pensamos el mundo; tal como diría Susan Sontag (1973) una gramática visual de la realidad.

- “Entender el análisis y producción de los productos visuales como una actividad relacionada con la creación de conocimiento” / “reconocer que la educación artística se desarrolla en todos los lugares de desarrollo del LV (lenguaje visual), no solo en los contextos educativos.” (Acaso, 2009, p. 114)

Cito a María Acaso desde el libro *la educación artística no son manualidad. Nuevas prácticas en las enseñanzas de las artes y la cultura visual* para dar a entender la importancia de este trabajo escrito en la educación de las artes visuales, y los retos que enfrenta la educación artística visual en el siglo XXI. Esta investigación más allá de aprender cual es la mejor

manera de enseñar dentro del aula, tiene la finalidad de producir conocimiento sobre lo que enseñamos dentro de la misma. Tiene como meta encontrar qué herramientas se usan dentro de la práctica pedagógica; mi aporte es trascender sobre las problemáticas que se encuentran en la experiencia de enseñar, para posicionarme dentro de los tantos conocimientos artísticos que se utilizan para dictar clase. Así brindar, y proveerme a mí misma, y a los futuros docentes de arte, el despliegue interno de uno de los conceptos más importantes y cruciales que utilizamos los profesores en el conocimiento de las artes: la imagen. Entendiendo y posicionándola como la herramienta necesaria que el docente debe comprender, para poder enseñar a los demás que no es simplemente la presentación de una representación visual, si no por el contrario es un dispositivo que enseña, que se contiene de mensajes implícitos que *otros* nos transmiten para una finalidad específica.

## PLANTEAMIENTO

A inicios de siglo XX, especialmente en 1932, el país se encontró en un tránsito hacia la modernidad, lo que trajo el ingreso del capitalismo al país, generando en los ciudadanos nuevas maneras de pensar el mundo, en contraposición a su herencia colonial. Esta fue una época de movimientos sociales por los derechos civiles, entre ellos, el movimiento sufragista femenino colombiano, conformado por mujeres de la elite, quienes lucharon por reivindicar su derecho a la educación, a la posesión de sus bienes y a sufragar.

Asimismo, desde 1916 circuló la revista *CROMOS*, una publicación dirigida especialmente a mujeres de clase media-alta y alta, que se encargó de informar sobre los avances y virtudes del proceso de modernización del país. Esta revista proyectó en sus receptores unos imaginarios de lo que debía ser el sujeto moderno, cargado de estereotipos concretos sobre el deber ser y deber verse de la mujer, que de una u otra manera generó identificaciones, tensiones, contradicciones y desencuentros entre la realidad concreta de las mujeres de la época y las luchas feministas por los derechos civiles.

El presente trabajo de grado se plantea revisar, a partir de un método de análisis visual, las imágenes publicadas a través de *CROMOS* en tanto dispositivos pedagógicos que fomentaron y alimentaron representaciones y estereotipos de género femenino en un contexto de

modernización y luchas por los derechos civiles de la mujer. De esta manera, la pregunta que orienta este proyecto de grado es: desde una perspectiva de género, ¿Cuáles fueron las representaciones visuales de mujer que proyectó *CROMOS* en 1932?

## OBJETIVOS

### Objetivo general

Realizar el análisis visual de un *corpus* de tres imágenes extraídas de la revista *CROMOS*, para comprender cómo la imagen es un dispositivo pedagógico, que fomentó y alimentó los discursos y las representaciones de género femenino en 1932, año en que se consolidó el movimiento sufragista femenino colombiano.

### Objetivos específicos

1. Revisar el contexto histórico de la década de los treinta, especialmente en el año 1932, para contextualizar el *corpus* de imágenes a analizar.
2. Apropiar los conceptos teóricos de *género e imagen* para dar cuenta que la imagen es un dispositivo pedagógico que construyó las representaciones visuales del género femenino.
3. Realizar un análisis visual de las fotografías publicadas por la revista *CROMOS* para visualizar cómo se fomentó el rol tradicional del género femenino, en una época de modernización y consolidación del movimiento sufragista femenino colombiano.

## I

### CONTEXTO POLÍTICO Y SOCIAL DE LA NACIÓN Y LA LUCHA FEMINISTA DE INICIOS DEL SIGLO XX

Este primer capítulo es uno de los tres grandes momentos que forman el tejido de mi investigación, un proyecto de grado que se orienta en posicionar la imagen como un dispositivo pedagógico que educó y alimentó los roles de género heredados por la tradición a los lectores de la revista *CROMOS*; esto se hizo durante los inicios del siglo XX en Colombia, una época de progreso y diferentes acontecimientos sociales, económicos y políticos de gran importancia para el país. Por esta razón propongo un primer capítulo que contextualice al lector en la época en donde las mujeres, como otros sectores sociales, formaron movimientos sindicales y sufragistas en pro del beneficio de los derechos de igualdad social que se gestaban en la nación y el mundo, ideales que iban en contra de la desigualdad y la injusticia. La finalidad de este primer capítulo es visualizar el pasado, para exponer en el presente el contexto y las pugnas discursivas que cambiaron la historia de las mujeres en Colombia.

En el año 1932 gracias a las mujeres de clase media y alta nace el movimiento sufragista femenino colombiano, un movimiento social y político que favoreció la adquisición de diferentes derechos legales para la mujer en Colombia. Esta época fue un momento de la historia del país que gracias a la presión política y social de las colombianas, especialmente de clase obrera<sup>1</sup>, media y alta se dieron varias reivindicaciones para el género femenino, en donde las mujeres sufragistas aportarían tres grandes cambios: 1) el manejo, posesión y administración de los bienes y herencias de las mujeres casadas, 2) el acceso a un mayor nivel de educación y, 3) el derecho al sufragio. Esto dio pie a que: en 1932 se potenciara la consolidación del sufragio femenino, en 1936 las mujeres colombianas pudieran ingresar a la educación profesional y en 1945 se aprobara la participación de las mujeres dentro de la ciudadanía del país sin el derecho al voto, el cual se aprobaría en 1957, que se dio en parte por la convergencia del Frente Nacional, suceso político ocurrido en el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla. Fueron casi veinticinco años de lucha de sufragio feminista, donde

---

<sup>1</sup> En el caso de la formación de sindicatos por parte de las mujeres obreras, estos tenían el fin de luchar por abolir y frenar la injusticia laboral, las malas condiciones de trabajo, el trato desigual y el maltrato que sufrían por parte de jefes y compañeros las trabajadoras en algunas empresas del país.



progresivamente adquirió derechos para ingresar política y socialmente al país como mujeres modernas en igualdad de condiciones a los hombres.

Es por ello que este capítulo tiene la finalidad de exponer y posicionar a los personajes principales de esta historia, los presidentes que apoyaron y efectuaron legalmente todos estos cambios, las mujeres detrás del telón que hicieron presión para que sus derechos se hicieran realidad y algunos acontecimientos del contexto en tanto lo político, social y cultural que se dio alrededor de este movimiento, sucesos que fueron detonantes para que las mujeres bogotanas llegasen a sufragar. Desde mi posición como licenciada en artes visuales e investigadora del género femenino, tengo la plena convicción que, para comprender el papel de la imagen sobre las mujeres de la época investigada, es necesario entender y posicionar el contexto donde ellas transitaban e hicieron cambios en el pensamiento, tanto para sí mismas como para la sociedad colombiana de inicios del siglo XX.

Lo que me permitirá visualizar como la imagen construyó el lugar de representación donde las mujeres (para el caso de esta investigación, las lectoras de la revista *CROMOS*), visualizaron y ejemplificaron el modelo a seguir para ser sujetos íntegros y aceptados por la sociedad moderna Colombiana. Es así que para finalizar este capítulo realizaré una breve reseña de lo que fue el sufragio colombiano, sus orígenes, las mujeres más representativas de este movimiento y los cambios sociales, políticos y legales que se generaron gracias a este.

## **1. LA POLÍTICA LIBERAL, LOS GOBERNANTES Y SUS REFORMAS**

Posicionándonos en la historia del mundo, especialmente durante la década de los 20`s, 30`s y 40`s, nos encontramos con los países de occidente europeo, que debido a la instauración del sistema económico capitalista, transitaban por reformas políticas, sociales y culturales que traerían consigo las consignas de industrialización y modernidad. Todos estos cambios, a la manera de un efecto dominó, llegarían a finales del siglo XIX e inicios del XX a los gobiernos de los países Latinoamericanos, incluyendo Colombia. Países que, en ese momento de la historia, se encontrarían en un proceso de consolidación interna como Estados Nacionales. En el caso colombiano, una historia que se forjó sobre la violencia y el bipartidismo.

Así como todos los países Latinoamericanos después de la independencia, Colombia se encontró en un proceso de desarrollo como Estado Nación, el cual se vio opacado gracias al bipartidismo y la violencia que de este se desprendía. El bipartidismo político inició a mitad del siglo XIX como una pugna ideológica entre los partidos políticos liberal y conservador, generando la división en el pensamiento de los colombianos y la construcción de una Nación mediada por diferentes conflictos y olas de violencia. Sucesos como la guerra de los 1000 días (1899 – 1903), la masacre de las bananeras (1928) la pérdida del canal de Panamá (1903) y otros acontecimientos igual de importantes, generó la muerte de miles de colombianos.

A inicios del siglo XX, específicamente en 1903 después de la pérdida de Panamá, al ver la situación de muerte, desolación, y casi destrucción del país, los dirigentes de los partidos políticos en conflicto deciden detener este periodo violento, para así transitar a la consolidación de un modelo político democrático; iniciando un periodo donde los ciudadanos elegirían democráticamente la ideología política que gobernaría la nación. Este proyecto de democracia fue saboteado durante casi treinta años gracias al fraude de los conservadores en los procesos electorales. En 1930, gracias a los diferentes hechos sociales, como se evidencio en el año 1928 con la masacre de las bananeras, un suceso histórico de desigualdad y violencia hacia el obrero, se dividió internamente en el partido conservador, lo que se vio reflejado en las elecciones del treinta cuando un porcentaje mayoritario, a favor de los ideales liberales, logró que el partido liberal triunfara en las elecciones.

Fue esta época del país en donde se evidencio la crisis social y obrera que llevo a los colombianos a formar diferentes movimientos sindicales y de sufragio que consolidó luchas para la reivindicación de los derechos de las clases trabajadoras, los derechos del obrero; delimitando categorías como clase capitalista, clase proletaria, socialismo, entre otras. Una de ellas, y del que me ocupo con mayor énfasis, es el sufragio femenino, entendido como un movimiento emancipatorio donde, ciertas mujeres del país, lucharon por los cambios para el género femenino dentro de la sociedad colombiana; como todos estos ideales, en pro de la lucha por los derechos e igualdad de los diferentes sectores sociales, fueron apoyados por el partido liberal, razón determinante del triunfo e inicio de la Republica Liberal en el año 1930. De los años 1930 a 1934 el país fue gobernado por Enrique Olaya Herrera quien nace en el municipio de Guateque – Boyacá, en 1880. Se inició en la política gracias a su inclinación hacia el periodismo, la cual lo empujo poco a poco a participar activamente en la guerra de los

mil días (1899 – 1902) subió al poder el 22 de enero de 1930 como representante del liberalismo, iniciando el periodo político en Colombia llamado la hegemonía liberal. Durante su mandato enfrentó la gran depresión económica que se dio en EEUU en 1929 y que afectó la economía del país a lo largo de la década de los treinta; durante este suceso, desarrolló un ciclo de protección nacional con el cual se fomentó el desarrollo de la industria colombiana y la economía interna, promoviendo así el comercio nacional.

En esta presidencia Olaya Herrera inició la construcción de carreteras y ferrocarriles que permitió una mejor inserción del capitalismo en el país<sup>2</sup>, modelo económico que fomentó y creó cambios en el pensamiento del ciudadano colombiano, dirigido hacia la construcción del sujeto moderno dentro del nuevo sistema que, ya con anterioridad, estaba ingresando progresivamente al país. Con el triunfo de Olaya Herrera, habían quedado atrás los días de la violencia política y la humillación sufrida por el robo del canal de Panamá, dando inicio a una época de modernidad que traía consigo nuevos códigos sociales modernos al país.



Imagen N° 1. Revista *CROMOS* año 1932.

1. Presidente Enrique Olaya Herrera conversando con uno de sus ministros; nótese el ambiente masculino que compone la imagen, lo que da a entender la no participación política de las mujeres en aquella época. No existe ningún rastro del género femenino en la fotografía que simplificó las demandas políticas hegemónicas de la época.

---

<sup>2</sup> Este proyecto de grado aunque observa históricamente los procesos de modernización alrededor de las mujeres colombianas, igualmente tiene en cuenta algunas de las consecuencias que conllevaron esta idea de progreso capitalista para el territorio nacional; gracias a la construcción de carreteras y la nueva infraestructura moderna se posibilitó el favorecimiento a las clases burguesas, y a consecuencia para la sociedad colombiana, el enajenamiento y abandono del campo, la proliferación de la población en las principales ciudades, la pobreza, etc.

El 6 de noviembre de 1933, sube al poder Alfonso López Pumarejo, quien gobernaría al país en dos diferentes periodos: de 1934 a 1938 y de 1942 a 1945; época que se llamó la *Revolución en marcha*, el plan estratégico del partido liberal para efectuar reformas comprometidas a demoler la economía nacional que se había consolidado y establecido desde la colonia. En su mandato López Pumarejo puso en marcha el programa para la modernización del país a través de diferentes reformas tanto en la estructura interna, como en la constitución para el beneficio de los colombianos.

Imagen N° 2. Revista *CROMOS* Presidente Alfonso López Pumarejo.1935



Esta presidencia de corte liberal tuvo la finalidad de transformar al país en un territorio preparado para la modernización y una recepción más profunda para el capitalismo, generando reformas constitucionales, legales y normativas que buscaban el ajuste del régimen democrático con las realidades sociales y económicas de la época. Sin la intención de abordar con profundidad todos estos cambios, nombrare las dos reformas que afectaron directamente a la mujer colombiana. Reformas que se llevaron a cabo en el primer y segundo gobierno de López Pumarejo gracias a la relevancia, influencia e incidencia que tuvo para el movimiento sufragista

femenino.

En 1935 junto con Daniel Samper Ortega, historiador colombiano y letrado de la época, López Pumarejo ejecutó reformas que beneficiaron a la educación del país. Una de las más importantes se daría con la compra de los terrenos para la ciudad universitaria de Bogotá; hoy sede de la Universidad Nacional de Colombia (UN), con el fin de albergar en un solo ambiente a todas las facultades e institutos que hasta la fecha se habían constituido para la formación profesional. Fue este un cambio importante que trajo consigo la vinculación de la clase media colombiana a la educación universitaria y el derecho a los estudiantes y profesores a formar parte de la construcción de las cátedras dentro de la misma; llevando a la educación del país a la vanguardia educativa de la época.

Dentro de este progreso de modernización una de las reformas más importantes se hace efectiva llega cuando López Pumarejo desligó la educación de la iglesia, dando paso a la educación básica y media laica, reduciendo las horas semanales de educación religiosa complementándola con clases y conocimientos antes omitidos y prohibidos por la iglesia, tales como, las primeras clases de educación sexual, cátedras de filosofía y teorías liberales. Esto creó discordias internas en la relación del partido liberal con la iglesia, que como efecto positivo sobre el género femenino, estos temas anteriormente prohibidos por el clero, beneficiaron especialmente a las mujeres que tenían acceso al estudio; ya que fue el discurso religioso fue el núcleo donde se gestó el rol de las mujeres en la sociedad.

La segunda reforma que implicó políticamente a las mujeres colombianas se da en el año 1945 cuando es aprobada la ciudadanía de la mujer aún sin derecho al voto, este le fue negado gracias a la herencia religiosa fuertemente marcada sobre el género femenino; dejando claro que la religión católica en aquella época ejercía una gran influencia de poder sobre las mujeres colombianas, estableciendo el imaginario social y político de que su tradición religiosa las constituyó como sujetos políticos miembros del partido conservador.

En estos años también se inició el debate sobre el voto; los liberales mantuvieron una posición contraria, mientras los conservadores eran más proclives, creyendo el argumento de que el voto femenino era conservador por estar las mujeres más influidas por el clero. En cualquier caso, el debate muy pronto fue clausurado. (Luna, 2004, p. 91)

Tales sucesos llevaron a las mujeres, desde la creación del movimiento sufragista, a posicionarse en dos discursos contradictorios y heterogéneos existentes en una misma época: el pensamiento tradicional – eclesiástico en contraposición con el pensamiento moderno – progresista; ambos discursos igualmente siempre establecidos sobre una base religiosa común por la sociedad colombiana: la ideología católica marianista; estos dos discursos, como profundizaremos más adelante, también afectaron el pensamiento, los ideales y las concepciones de las mujeres en el sufragio dividiendo este grupo en dos: las mujeres sufragistas liberales y las mujeres sufragistas conservadoras.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL SUJETO MODERNO.



Imagen N° 3. Revista *CROMOS*, 1930.

Para entender de qué manera los sujetos de la época ingresaron en un proceso de modernización dentro de un país en desarrollo, es necesario exponer y comprender al capitalismo<sup>3</sup> como un mecanismo social que generó el quiebre del pensamiento tradicional, desarraigó y desterritorializó de toda herencia colonial a los sujetos precapitalistas; este sistema económico nace en los países de occidente como un orden social que utiliza la fuerza del trabajo (el hombre) como herramienta de producción para generar capital e ingresa al país como política económica, trayendo consigo la modernización y la modernidad deseada por las clases elites de Colombia.

Parafraseando a Castro – Gómez, el capitalismo, en tanto sistema económico, va más allá de las relaciones basadas en el poder del dinero, del capital y el trueque; es una maquina semiótica que desde los ejercicios de poder sugirió en los sujetos estereotipos sociales necesarios para su propia existencia, y tuvo como fin desarraigar los códigos tradicionales en los individuos para generar nuevas maneras de relacionarse con los demás y consigo mismos; haciendo referencia a este concepto me baso en dos citas del mismo autor:

---

<sup>3</sup> Para este apartado me baso en Santiago Castro Gómez y su libro *Tejidos Oníricos – movilidad capitalismo y biopolítica en Bogotá 1910 – 1930* ( 2009)

[...] el capitalismo requiere el concurso de una serie de dispositivos y ensamblajes que recorren todo el cuerpo social y que coadyuvan a la producción de unas subjetividades sin las cuales el capitalismo no podría existir. (Castro Gómez, 2009, p. 11)

[...] el capitalismo no es solo un modo de producción de objetos y mercancías sino que es, ante todo, una máquina semiótica que produce "mundos" en los cuales las personas se reconocen a sí mismas como sujetos trabajadores, productores, consumidores, etc. (Castro Gómez, 2009, p. 17)

Acorde con lo anterior, el capitalismo, junto con la modernidad, llega a Colombia como un modelo de producción, donde en medio de disputas sociales, movimientos sindicalistas, reformas a la constitución, bipartidismo político y el nacimiento del sufragio femenino (1932) trajo la posibilidad de progreso en el pensamiento heredado en la colonia. En otras palabras, el capitalismo fue un sistema económico y de progreso que se instauró en un país fundamentado en la tradición conservadora, extrayendo a los sujetos de los territorios heredados, implementando nuevas concepciones del mundo, que generarían la producción del capital y así mismo el progreso del país con relación al desarrollo mundial.

Colombia un territorio marcado por sucesos históricos violentos fue una nación con un deseo febril de ingreso a una nueva era llena de transformaciones profundas, que establecería sobre lo ya cimentado nuevas miradas hacia el futuro, así olvidar la época violenta, pobre y rural que había transitado en el pasado, para peregrinar hacia la modernización y convertirse en un país urbano, dentro del progreso de desarrollo económico capitalista. Para que esto se hiciera realidad era necesario incluir a los colombianos dentro de la ideología de cambio propuesta por el nuevo sistema económico, configurando a través de diferentes dispositivos sociales la configuración de subjetividades específicas en los colombianos. Uno de ellos y en el que me enfoco dentro este proyecto de grado, es la imagen a través de los medios de comunicación impresos, más específicamente a través de la revista *CROMOS*, que por medio de la fotografía, generaría y reproduciría la representación visual del sujeto moderno, trastocando las subjetividades arraigadas, que hasta entonces, construían hegemonícamente la identidad de los individuos.

Los medios de comunicación son más que meros artefactos tecnológicos, son instituciones sociales, que juegan un papel crucial en la construcción de los juicios – y en la validación de

los prejuicios – de todas aquellas personas que compartimos un mismo entorno social. (Prada, 2013, p. 41)

El estado colombiano se encontró en un frenesí de progreso que había sido retardado por los diferentes gobiernos de corte conservador durante casi treinta años. Al llegar al poder los gobiernos de la república liberal, bajo los ideales de modernización en pro del continuo progreso capitalista, se generó a partir de hechos políticos, sociales y culturales, nuevas maneras de relacionarse de los ciudadanos con la ciudad y consigo mismos. Siendo esta otra característica fundamental que contribuyó a la subjetivación de los ciudadanos para el ingreso al sistema capitalista. La adecuación física de la nación, desde la metrópolis hasta la construcción de vías, junto al reestructuramiento de la constitución en cuanto a los derechos y deberes de los ciudadanos, incluida a las mujeres, permitió el progreso interno, la industrialización, la movilización y por ende la modernización de la sociedad colombiana.

En el país existieron acontecimientos sociales que hablaron de una capital en proceso de modernización, que junto a las representaciones visuales, como apoyo didáctico, establecerían las diferentes subjetividades específicas que comenzaron a entrar en pugna con las representaciones tradicionales arraigadas desde el pensamiento conservador. Tal como dice Castro Gómez (2009) gracias al contexto de industrialización y modernización del país, el estado necesitó que los ciudadanos se sintieran ya modernos sin tener una nación que lo fuera, es por ello que el Bogotano criollo y Burgués se rigió bajo los parámetros visuales de ser un sujeto moderno dentro de una ciudad en desarrollo. Acontecimientos como la iluminación parcial de las ciudades, la entrada al país de las tendencias estéticas, la construcción de las metrópolis y la proyección por medio de la imagen del pensamiento de los países europeos, entre otras variantes, generaron en los colombianos de principios del siglo XX un imaginario que asemejaba a la capital (Bogotá) como una New York Latinoamericana.

Este mundo imaginario fue experimentado como real por muchos sectores urbanos gracias al deseo de materializar los símbolos de progreso que la mercancía ofrece: prestigio, riqueza, salud, belleza, confort y felicidad. De este modo, una buena cantidad de personas en la Bogotá de los años 1910-1930 empezaron a vivir envueltas en una compleja red libidinal que no puede ser declarada simplemente como "ilusoria" y mucho menos como "falsa", sino que tuvo poderosos efectos de verdad a nivel de la formación de subjetividades urbanas. (Castro Gómez, 2009, p. 16)





Imagen N° 4. Revista *CROMOS*, 1934. Publicidad vestidos Camel. 1934.

En Colombia, sobre todo en Bogotá, ser moderno significó ir al mismo nivel que exigía el momento de transformación por el cual el mundo transitaba. Lo que trajo una configuración específica en la manera de ser, de sentir, de bailar, de consumir y de divertirse de los ciudadanos; adoptando desde las acciones una perspectiva diferente que demandó la transformación progresiva hacia la modernidad. Quiero ejemplificar esto con la imagen N° 4, extraída de la revista *CROMOS* de 1934, donde se muestran los vestidos *CAMEL*. La publicidad persuade al lector de la revista en que *el bien vestido, era bienvenido*, dejando un mensaje claro: el sujeto moderno ingresaría por la puerta del progreso para caminar con confianza, junto a sus iguales, si este se apropiaba de su cuerpo y su auto representación tanto en lo visual con lo estético, y social con las relaciones y dinámicas propiamente modernas.

Al observar esta imagen por primera vez, me pregunté: ¿dónde sería bienvenido el ciudadano colombiano? ¿A una ciudad moderna? O ¿a una sociedad capitalista? O tal vez ¿al camino estético que la modernidad le exigió a los sujetos para ingresar al sistema social capitalista? Pero, ¿porque únicamente camina un hombre solo? Si en aquella época se entendía a la mujer como la compañía del hombre, ¿porque no entro con él por aquella puerta? A caso ¿ella no

era bienvenida? Usted, quien lee estas páginas, que observa también la imagen por primera vez, ¿qué se preguntó?

De esta manera nos encontramos frente a un poder subjetivador de las imágenes, orientado por presupuestos ideológicos del Estado y la modernización sobre la población, evidenciado la normalización de los comportamientos bajo códigos sociales que condujeron a los sujetos hacia el camino del progreso y la apropiación del sistema capitalista; de esta manera se fue desligando la herencia colonial del pasado, trayendo consigo la apropiación de estereotipos visuales específicos; estos parámetros se vieron reflejados en diferentes reglas internas sociales, primero: la manera de vestir, que apropió en los cuerpos las tendencias estéticas de la moda de los países europeos. Segundo: el comportamiento naturalizado de los nuevos sujetos capitalistas dentro de la sociedad colombiana y, tercero: la apropiación de categorías que hablaron, representaron y crearon la modernidad para los sujetos. Entre ellas resaltaré la velocidad de los cuerpos.

- Hacia comienzos del siglo XX, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías industriales habían comenzado a transformar sustancialmente las formas de ser-en-el-mundo en países como Francia, Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos. Valores asociados con los ritmos de la vida agraria y con una economía de autoabastecimiento, eran sustituidos por valores propios de la velocidad urbana, vinculados a una economía de producción y consumo. (Castro Gómez, 2009, p. 194)
- La velocidad de la vida contemporánea exige entonces individuos con energía. El éxito en las sociedades modernas está reservado para aquellos que son capaces de intervenir autónomamente sobre su propio cuerpo y hacerlo capaz de aumentar su rendimiento físico, hasta el punto de convertirlo en una máquina de producción. (Castro Gómez, 2009, p. 202)

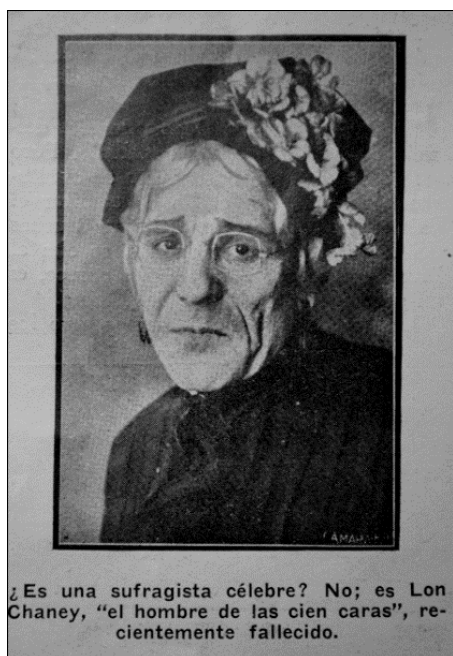
De acuerdo a las dos citas anteriores, con la finalidad de generar el capital monetario para el progreso, la velocidad se instaura en Colombia como una característica social necesaria para producir en el sujeto un nuevo movimiento dentro de la metrópolis. Entre otras categorías y conceptos que ahondaron específicamente en el género femenino se encuentran la belleza y la salud tanto de sí mismas, como de la familia. Estas características se vieron reflejadas a través de imágenes publicitarias publicadas por los diferentes medios de comunicación de la época. Tal como lo ejemplifica la imagen N° 4, la estética moderna fomentó los parámetros visuales necesarios para ser *bienvenido* por *bien vestido*, dejando atrás la tradición conservadora y

estable para peregrinar en conjunto hacia a una nueva era de transformaciones, no solo en el pensamiento colectivo si no en la infraestructura física del país que, como dije anteriormente, llevo a nuevas maneras de relacionarse.

Esto demuestra que las imágenes no son simples entidades mentales que representan un contexto o una época específica, sino también representaciones que crean estereotipos en un momento en que los cambios sociales lo solicitaban. Para el caso de este proyecto de grado, desencadenando una serie de identificaciones que produjo determinados estilos de vida, tal como lo evidencia Castro Gómez (2009) al hacer la analogía del cuerpo de los sujetos capitalistas, con la velocidad representada en las máquinas de la modernidad, las cuales representaron el progreso y la libertad que el sujeto moderno necesitaría para poder descentralizar su *ser* y pensamientos de la tradición; exigiendo, tanto al hombre como a la mujer, a salir en búsqueda de la conquista del mundo exterior y así generar progreso para sí mismo y para el país.

### 3. EL SUFRAGIO FEMENINO, UN MOVIMIENTO EN PRO DE LA IGUALDAD EN COLOMBIA.

Imagen N° 5. Revista *CROMOS*, Diciembre 1930.



En 1930 la revista *CROMOS* anunció, mediante la fotografía de la imagen N° 5, el fallecimiento de Lon Chaney, *el hombre de las cien caras*; como usted puede observar la imagen posee un pie de foto bastante particular: *¿Es una sufragista célebre?* teniendo en cuenta que en esta época se estaba gestando el movimiento de sufragio femenino en el país, me pregunte, *¿qué quiso decir la revista CROMOS en este texto?*

Las posibles respuestas que me formulé fueron: primero, *CROMOS* a través de esta publicación hace una mofa al movimiento sufragista, creando una analogía visual y textual, para que los lectores de la revista formaran un imaginario colectivo

de cómo se representaron visualmente las mujeres sufragistas; Segundo, tal vez, la expresión en el rostro del actor (*el hombre de las cien caras*) invita a la reflexión del sufrimiento y tristeza que aquella anciana expresa a través de su rostro, representando así que las mujeres que lucharon por una igualdad social debían ser arcaicas, viejas y sufrientes; o, tercero, el hecho de que la revista nombrara la palabra *sufragista*, que en ningún otro momento del año se pronunció, posiblemente dio a entender al lector como eran las sufragistas emocional, visual y socialmente, interpelando en las mujeres jóvenes de la época la no correspondencia a este grupo revolucionario.

Todas las anteriores conclusiones solamente dejaron en mí una desazón que se manifestó en una última pregunta aun sin poder responder ¿Porque una revista de corte *moderno y liberal* como *CROMOS* mostraría a las lectoras y lectores, en aquella época, a una mujer sufragista de esta manera? Con esta imagen y mis diferentes cuestionamientos, que de pronto usted pueda compartir, inicio este apartado exponiendo y dando a conocer lo que fue el movimiento sufragista femenino en Colombia. Para ello, primero debo aclarar cuál fue la base teórica donde socavo este conocimiento; la lectura de *El sujeto sufragista feminismo y feminidad en Colombia, 1930 – 1957* de la investigadora, escritora y filósofa Lola Luna (2004) texto que realizó la reflexión y contextualización alrededor del movimiento sufragista de las mujeres colombianas de principios del siglo XX.

Todo inició en 1910 cuando se inauguró, en Buenos Aires, Argentina, el primer Congreso Internacional Femenino, convirtiéndose en el espacio simbólico donde las mujeres hablaron por primera vez de temas como la igualdad civil de las mujeres casadas, la igualdad de salarios entre hombres y mujeres, el mejoramiento de las condiciones sociales para las mujeres y niños trabajadores y el mejoramiento en las reformas educativas para ellas, tocando también un tema controversial para toda Latinoamérica: el divorcio como derecho social y civil de la mujer. Fue allí, donde se habló de los derechos igualitarios para las mujeres como sujetos autónomos de la representación social que las unía a los hombres.

Más tarde el 17 de diciembre de 1930, se desarrolló en Bogotá la cuarta versión de este congreso, lo que dio a las mujeres asistentes, en representación de diferentes lugares del país, el lugar para discutir temas antes prohibidos por la sociedad y sobre todo por la Iglesia Católica. Este suceso marcaría la construcción del sujeto sufragista, el cual se dividió en dos:

la de perspectiva conservadora y la de perspectiva liberal, dando así, por medio de la cumbre el lugar para que las mujeres feministas pudieran exponer ante otras mujeres colombianas sus posiciones y diferentes perspectivas acerca de la realidad y la desigualdad del género femenino. Además,

[E]sta cumbre congregó a las mujeres que se estaban reconociéndose como sujetos de derechos. Asistiendo también mujeres familiares de los políticos, así como Teresa Londoño de Olaya Herrera. Asistieron delegaciones de todos los departamentos del país y se debatieron ponencias sobre los temas que preocupaban a las feministas de la época, tales como: práctica y enseñanza de la educación física y Deporte en la mujer, la mujer y la universidad, mujer y participación política y capacidad civil de la mujer. Las asistentes fueron casi todas escritoras o institutoras, pues junto a la enfermería, eran las profesiones aceptadas socialmente para las mujeres. (Luna, 2004, pág. 82)

Es relevante aclarar que, aunque existieron diferentes mujeres de gran influencia e importancia en la historia del género femenino colombiano<sup>4</sup>, El presente capítulo estará enfocado en nombrar a tres mujeres quienes considero, tuvieron mayor relevancia en el pilar de los acontecimientos del movimiento sufragista. Georgina Fletcher feminista liberal, promotora del sufragio femenino y trajo al país *el IV congreso internacional femenino*. María Rojas Tejada sufragista conservadora que luchó por las reformas educativas en pro de la mujer en Colombia, instaurando en el país el concepto pedagógico *escuela nueva*. Y finalmente Ofelia Uribe de Acosta, profesora y sufragista liberal, que a través de sus escritos logró la aprobación del *proyecto de capitulaciones matrimoniales*, proyecto aprobado por la ley 28 de 1932 que proveería a la mujer casada la administración legal de sus bienes y la herencia de sus familiares.

Aunque no me detendré en sus vidas con profundidad, ya que el estudio de la historia de Colombia se ha encargado de ello, dejando claro que hablaré únicamente de ellas en este párrafo; considero de gran importancia mencionar a dos mujeres que en la época abordada realizaron considerables fracturas en el pensamiento de las mujeres colombianas. Por un lado, María Cano (1887 – 1967) denominada *la flor del trabajo*, connotación y apelativo social

---

<sup>4</sup> Mujeres muy poco nombradas en la historia del país Tales como: Georgina Fletcher, Alicia Ruiz de Amórtegui, escritora liberal, Ofelia Uribe de Acosta, María Rojas Tejada, María Eastman, Susana Olózaga de Cabo, Inés Bedoya Alvares, Clotilde García De Ucrós Magda Franco de Restrepo, Elena Lleras Restrepo, Elisa Lleras Camargo y Leonor Pedraza Arango.

simbólico de la delicadez e implícita debilidad, que gracias a su condición de ser mujer, se le adjudicó a la primera líder del partido liberal en luchar por los derechos civiles del trabajador, participe en luchas nacionales como *la masacre de las bananeras* (1928) quien apoyó los ideales sufragistas de la época. Y por otro lado, Débora Arango (1907 – 2005) quien fuese la primera mujer artista colombiana, en plasmar en sus lienzos desnudos dentro de una sociedad conservadora y androcéntrica; gracias a sus vidas, ideales y acciones estas dos mujeres marcaron un hito en la historia del país contrastando todo lo socialmente construido y naturalizado alrededor de las mujeres de la época.

Estas mujeres entre artistas, políticas, escritoras y licenciadas, tanto liberales como conservadoras de clase media y alta, tuvieron una relación entre sí, un pensamiento que las hizo diferentes de los demás en la sociedad: fueron la primera generación de mujeres en Colombia que transitó y fue participe de la primera ola del pensamiento feminista<sup>5</sup>. Este feminismo apostó por los derechos igualitarios de la mujer en ámbitos como la política y la educación, desestabilizando las construcciones sociales de la época alrededor de la mujer; tal como afirmó Lola Luna:

El feminismo que se desarrolló en este período se movilizó contra la limitación de sus derechos ciudadanos y su exclusión de la política formal. Apostaba por la consecución de la igualdad en la educación, en las relaciones laborales, por una sociedad más ordenada, más moral y eficiente, sustentaba que la participación de las mujeres en las decisiones políticas, garantizarían un nuevo orden social. Considerando a la familia como el elemento básico de la sociedad y pretendían un elevamiento moral de ella como camino del orden y del progreso. (Luna, 2004, p. 89)

El feminismo de aquella época congregó a diferentes mujeres a crear el movimiento sufragista femenino, formado como una movilización de mujeres, que feministas o no, lucharon en pro de la adquisición de sus derechos civiles,<sup>6</sup> y en contra de la desigualdad social que, desde la Colonia sufrieron; por ejemplo, en lo civil se consideraba a las mujeres tan frágiles e insuficientes que no podían administrar sus propios bienes, siendo el esposo o padre el

---

<sup>5</sup>Existen tres grandes momentos determinantes para el pensamiento feminista, el primero fue el que luchó por los derechos civiles de las mujeres, que dio como resultado el nacimiento del movimiento sufragista femenino en 1932. Un segundo momento se da a partir del voto en 1957. Y el tercero surge a partir de los pensamientos posestructuralistas. Para una mayor comprensión del tema, leer Lola Luna, 2004.

<sup>6</sup>No se puede hablar de ciudadanía en la mujer colombiana, ya que fue hasta 1945 cuando a la mujer se le otorga la ciudadanía colombiana.

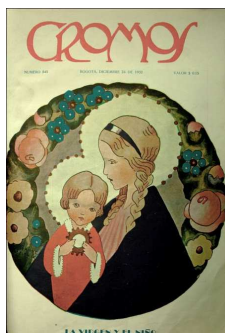
encargado de esto. Legalmente se trató a las mujeres colombianas a la altura de un niño o un demente<sup>7</sup>, convenientemente dejando exclusividad al papel femenino a los quehaceres del hogar y el cuidado de la familia.

Al respecto de las mujeres que a partir de estos pensamientos modernos trabajaron por la educación, destaco a María Rojas Tejada, quien se encargó de luchar por los derechos igualitarios en la educación para las mujeres en el país; integrando e instaurando un concepto que cambiaría la manera de educar a los ciudadanos colombianos: *la escuela nueva* o escuela activa; metodología pedagógica que en contraposición a la educación religiosa, implementó un modelo pedagógico fundado en la enseñanza libre, formando personas con sentido democrático, desarrollando un espíritu crítico, donde el maestro tuvo en cuenta la opinión y el punto de vista del estudiante haciendo una retroalimentación en los errores que pudiera cometer el alumno, no la oligarquía tradicional que enseñó que los estudiantes debían aprender lo estipulado.

Esta corriente pedagógica era producto de la Modernidad, que se había nutrido de las ideas de la Ilustración y se enmarcaba en los cambios económicos acaecidos por la revolución francesa y las demás revoluciones independentistas en el ámbito mundial. Pero quedaban rezagos del pensamiento viejo, guiado principalmente por los preceptos religiosos, y por lo tanto, las ideas nuevas y las viejas entraban en contradicción, en medio de la lucha por el poder entre partidos políticos. (Tipiani, 2014, p. 156).

### **3.1. LA EDUCACIÓN RELIGIOSA COLOMBIANA: NÚCLEO DEL GÉNERO Y DIVISIÓN DE LAS MUJERES SUFRAGISTAS.**

Imagen N° 6. Portada de la Revista *CROMOS: La virgen y el niño* – Diciembre 1932.



En consecuencia de lo visto anteriormente, uno de los derechos conquistados por las mujeres sufragistas fue el ingreso a la educación superior en el año 1935; hecho que se hizo realidad cuando Gabriela Peláez fuese la primera estudiante en ingresar y graduarse de la facultad de derecho de la Universidad Nacional de Colombia, convirtiéndose en la primera mujer en adquirir uno de los privilegios de todo hombre

<sup>7</sup> Al equiparar a las mujeres con los niños o los dementes, la ideología dominante les equiparaba en la *baja* capacidad mental o racional para regularse, y de esa manera, administrar bienes

colombiano de la época: la educación superior. Parafraseando a Lola Luna (2004) el derecho de poder ingresar a la arena o escenario conceptual donde los hombres ingresaron, daría el primer paso a la mujer colombiana para poder romper los esquemas establecidos de cumplir únicamente el papel múltiple y exclusivo de la maternidad y el hogar.

Las demandas por el acceso a la educación universitaria eran la puerta a la emancipación real. Pensar a la mujer en campos del pensamiento científico y técnico era el camino a la derrota de la subordinación vigente, sostenida con la ignorancia y con la posición de un conocimiento exhaustivo en tareas hogareñas. El enfrentamiento a estos cambios tenía una doble razón de ser: la posesión de un saber distinto, habilitaba a la mujer a otra clase de oficio y cuestionaba la división sexual del trabajo, uno de los elementos en que se asentaba la dominación masculina. (Luna, 2004, p. 85)

Gracias a la herencia de la educación religiosa y el ejercicio de poder eclesiástico, especialmente sobre el género femenino, se tergiversó dicho logro, encaminando la elección profesional con carreras específicas que relacionarían a la mujer con su género y, como dice Castro Gómez (2009), con las diferentes clases sociales. “Las letras y las artes formaban parte de la educación humanista de las élites criollas y servían como indicadores del "buen gusto" que les separaba del pueblo bajo” (Castro Gómez, 2009, p. 45) Entendiendo con la cita anterior de Castro Gómez que, aunque la oferta académica en aquella época se amplió para las mujeres, esta decisión presentó una división tanto por género como por clase social de los campos de saber y carreras profesionales para el género femenino; posicionando a la clase media y alta hacia carreras ornamentales afines a las artes, la escritura, el periodismo y la enseñanza y a las mujeres de clase media y baja hacia la enfermería y otras carreras como la pedagogía. Dejándome un cuestionamiento: la decisión profesional de las mujeres se vio influenciada por el hecho de pertenecer al género femenino, el rol del cuidado y la maternidad fueron características claves que determinó la educación de ellas en contraposición a las carreras asignadas para los hombres, en otras palabras la educación del género femenino generó un capital simbólico alrededor de los roles del sexo en beneficio del cuidado y la enseñanza de la sociedad.

En conclusión, los roles de la carga social, más la herencia religiosa de las mujeres, configuró el hecho de su ingreso al estudio con el papel impuesto tiempo atrás; dirigiendo nuevamente su mirada hacia el hogar, la maternidad, el cuidado y la enseñanza de valores morales a la



sociedad colombiana, fomentando los estereotipos que posicionaron a las mujeres a su género. La educación superior tuvo como finalidad el perfeccionamiento de las mujeres para ser mejores compañeras para los hombres (Luna, 2004), transfigurando el derecho a la educación universitaria para las mujeres, en una oportunidad de igualdad social para ingresar a la ciudadanía, a una normalización del género femenino por medio del poder social y religioso que, bajo la subyugación, arrastró la estela naturalizada de las mujeres dentro de la sociedad patriarcal<sup>8</sup>.

Gracias a Lola Luna (2004) para ir al fondo del asunto y analizar el núcleo de donde proviene la carga histórica religiosa que educó a la sociedad colombiana e influyó el comportamiento de las mujeres en la década de los treinta; debo posicionarme en el dictamen pedagógico de 1914 llamado *la pedagogía doméstica*. Un decreto religioso que orientó a las diferentes instituciones de educación, cual sería, paso a paso, la manera de educar a los hombres y las mujeres, definiendo el papel y rol específico a cada uno dentro de la sociedad colombiana. Entre otros asuntos, este texto

...ofrece un juego de oposiciones significativas que en lo sustancial no variará en la década de los treinta. Por ejemplo la oposición mujer coqueta / mujer virtuosa; aquella es provocadora y cortesana, ésta hogareña y buena esposa, al mismo tiempo en la oposición mujer / hombre, la primera es familiar y virtuosa y "de su virtud depende en gran parte la del hombre" y el segundo es impulsivo y natural. La moralidad es el eje de la mujer y el hogar el objetivo de su vida, su felicidad, su gloria y su tesoro. "Los deberes domésticos y el fuego de la piedad; he ahí los dos grandes campos de la virtud femenina". El esposo es la autoridad que debe ejercer con "firmeza serena", persuasión, discreción y ternura; la esposa debe ser "pozo de dulzura y abnegación", hacendosa y de espíritu cultivado por "lecturas instructivas y serias meditaciones". Ante los defectos del marido la esposa ha de utilizar paciencia, sutileza, influencia, "porque no mandáis, ni estáis autorizada para corregir y reprender". Los modelos son Jesucristo, María, San José y los grandes hombres de la historia nacional. En resumen, se trata de un texto perteneciente a la estructura discursiva conservadora y católica, impregnada

---

<sup>8</sup> Me baso en el concepto de patriarcado de la autora Nancy Prada, escritora feminista e investigadora de la Universidad Nacional de Colombia. Donde refiere a este concepto como: *el patriarcado, siguiendo a Gerda Lerner (1990), es un sistema multicausal de opresión a las mujeres, que las ubica en posición de desigualdad frente al colectivo de los hombres. Una creación histórica que tardo casi 2.500 años en completarse. ...Dicho orden se caracteriza por su carácter universal, expresado con dos estrategias: el patriarcado de coerción, que utiliza la presión y la fuerza para oprimir a las mujeres y el patriarcado de consentimiento, en el cual, pese a existir una igualdad formal, se reproducen estructuras fundamentales que reproducen la desigualdad.* Prada, N. P. (2013). *placeres peligrosos discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico el tiempo*. . Bogotá : UN.

de valores religiosos y modelos cristianos, en la línea más abundante de la época, que ejemplifica la producción de significados masculinos y femeninos. (Luna, 2004, pág. 231)

Es por ello que si analizamos la educación colombiana de inicios del siglo XX, nos encontraremos con una escuela gobernada bajo el ejercicio práctico de poder del discurso religioso, que dejaría claro el lugar de representación y apropiación del género femenino como un sujeto puro, hogareño, madre y mujer conservadora. Una mujer católica que no tenía derecho a reprender ni corregir a su esposo, que gobernaría su hogar como un sujeto sumiso, lleno de características de perfección; siendo su ejemplo a seguir los arquetipos religiosos como el representado por la virgen María, caracterizada por ser una mujer pura, sumisa y virgen, y sin embargo como asegura Lola Luna:

En el caso colombiano, "la mujer maternal" construida a través de varios discursos (religioso, clásico, y humanista), es una figura colonial que se prolonga hasta los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XX. Entonces aparece un nuevo discurso, el de la modernidad que constituye "la mujer moderna", y la reconoce como sujeto de derechos de ciudadanía. No obstante, la modernidad de las sufragistas feministas construyó una identidad en la que se conjugaba participación política y dedicación a la maternidad y al hogar, mientras las sufragistas conservadoras elaboraron sus intereses en torno la construcción discursiva del "ángel maternal del hogar", ahora educado en la modernidad. (Luna, 2004, p. 228)

El sistema capitalista llegó al país con la finalidad de desvincular a los sujetos del territorio específico otorgado por la tradición, para así asignar nuevos roles en los sujetos alrededor de la producción del capital, esto gracias a la fuerte influencia del discurso religioso relegó a las mujeres en tanto sujetos para la reproducción, cuidado y sustento de la fuerza de trabajo. En otras palabras, por más que el capitalismo brindó a las mujeres la oportunidad de salirse del territorio establecido por la religión y los roles implantados en la sociedad, en las dinámicas sociales, como lo fue la creación del movimiento sufragista femenino, lo que realmente sucedió fue la apropiación de su modernidad bajo el arraigo de la estela religiosa, es decir, el rol de género femenino fomentado en la maternidad; aun así, en medio de esta dualidad discursiva, las mujeres sufragistas lograron derechos que más adelante traerían la desvinculación a estas ideologías de opresión.

Entonces, teniendo en cuenta todo este aparatoso e intrincado proceso, podemos pasar a otra pregunta, que nos guiará en esta investigación: ¿qué fue lo que el Estado, a través de los medios de comunicación, le comunicó, por medio de la imagen, a las mujeres de la época?

## II

### **RETROSPECTIVA EN LAS REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX, LA IMAGEN Y EL GÉNERO EN LA REVISTA *CROMOS***



Imagen N° 7: Portada de la revista *CROMOS* 15 de Julio de 1916.

Este proyecto de grado ha marcado en mi un proceso de formación en tanto licenciada en artes visuales así como investigadora en la historia del género femenino colombiano; un camino de investigación donde he llorado, me he reído, he sufrido y a veces me he rendido, cuestionándome si todo este esfuerzo podría dar fruto para encontrar la solución a preguntas como ¿de qué manera entender los imaginarios de una época a través de las imágenes? ¿De qué manera se pueden analizar los rostros, los cuerpos y los espacios de todas aquellas personas que me encuentro en las fotografías? ¿Es posible que las conclusiones personales a

las que he llegado, sean lo suficientemente válidas para que el *otro*<sup>9</sup> comprenda como se fomentó la construcción del género a través de las imágenes?

En la búsqueda del camino hacia las posibles respuestas, en este proyecto de grado me posicionó en el doble rol de espectadora e investigadora de la revista *CROMOS* de inicios del siglo XX, especialmente alrededor de 1932, preguntándome por el lugar e incidencia de sus imágenes como dispositivos pedagógicos, subjetivadores de estereotipos y modos de representar al género femenino en una época de modernidad; basándome teóricamente desde Marta Souto (1999) para hablar de *Dispositivo Pedagógico*<sup>10</sup>, donde ella propone a este concepto como un mecanismo social que está dispuesto para obtener un resultado específico a través de la enseñanza. La imagen como dispositivo pedagógico que produce conocimiento, dirigiendo visualmente el orden social que cumple un determinado propósito.

En el presente capítulo relacionaré los dos grandes conceptos que componen y cierran mi pregunta de investigación, es decir, *la imagen y el género*, en relación con las imágenes publicadas por la revista *CROMOS* de la época investigada. Con el propósito de entender que la imagen es la herramienta principal del *lenguaje visual*, un sistema de comunicación que influyó y enseñó a los lectores de la revista, quiénes eran y cómo eran los sujetos modernos, que como causa y efecto, fomentó paralelamente la construcción del género femenino, que a pesar de todo estaba ligado a los estereotipos religiosos de la tradición y los roles naturalizados de las dinámicas sociales. Esto se reflejó en las imágenes fotográficas y publicitarias que se publicaron en una época de manifestaciones sociales en pro de la igualdad, entre ellas, la creación del sufragio femenino.

Este trabajo me ha llevado a comprender que las imágenes de *CROMOS* orientaron a sus lectores a representarse como sujetos modernos y paralelamente alimentar los imaginarios sociales de género femenino ya heredados en la historia; configurando y relegando nuevamente a la mujer *moderna* dentro del rol asignado por la tradición religiosa. Por esta razón para cuestionar y debatir dicha construcción social, realizo una lectura y análisis desde una mirada con enfoque de género, que visualiza los códigos sociales construidos desde la diferencia, para exponer el imaginario social y el lugar de auto-representación que fomentó el pensamiento androcéntrico presente en la sociedad; así, explicar el poder del lenguaje visual

---

<sup>9</sup> Entendido este *otro* como aquel o aquella posible persona que me lea, que dialogue con lo que acá escribo.

<sup>10</sup> Para ahondar más en el tema consultar Grupos y dispositivos de Formación Novedades Educativas Marta Souto, 1999.

como sistema de comunicación que se sirve de la imagen como dispositivo pedagógico para producir y reproducir subjetividades enfocadas en la construcción de estereotipos naturalizados de género.

La imagen que encabeza este capítulo (N° 7) que corresponde a la portada de la revista de 1916, representa aquellos imaginarios mediante una pareja colombiana. Ella, una mujer joven que se encuentra comiendo una fruta, tal vez una manzana, mira al espectador con ojos tentadores, como si se tratase de la analogía campesina de *Eva*, sugiriendo su carácter provocador, tímido, sutil y tradicional; concretamente, quizá, se trate de la empleada de una familia de clase alta o quizás también de una mujer campesina, quien se dirigía a la plaza a mercar. Él, su acompañante al parecer un guardia o policía de turno, mira detenidamente a la muchacha, quizá con intención de coquetearla, le saluda con su mano derecha, con la izquierda se puede entrever que sostiene un bolillo, su herramienta de seguridad, que bien, si analizamos con profundidad y con lentes de color género, este objeto puede aludir al poder patriarcal. Esta imagen, aparte de mostrar características específicas del género de ambos personajes, representa un imaginario social, bufón y hasta clasista de una pareja de empleados colombianos que se encuentran en la calle, al parecer en una disposición normalizada de enamoramiento.

A partir de esta imagen y su breve análisis, situó a la revista *CROMOS* tal como sus editores la nombraron una revista “al estilo europeo” que tuvo la finalidad de informar el progreso económico, político y sociocultural del país y del mundo a un lector de clase media alta en Colombia. Siendo uno de los primeros medios de comunicación en el país en usar la fotografía, esta fue una revista que trajo consigo imágenes representativas del capitalismo y la modernidad de principios del siglo XX, convirtiéndose en fuente principal y referente visual para los lectores de la misma; que, gracias a su antigüedad, me permite observar los espacios, las imágenes y las palabras que se utilizaron para definir y representar a la mujer bogotana en la década de los treinta, haciendo un especial énfasis en 1932.

Para hablar del poder que posee la imagen sobre el género y viceversa, en un segundo momento del capítulo relacionaré el discurso de diferentes teóricos que poseen aristas paralelas de dos temas diferentes entre sí, pero como el *Yin* y el *Yang*, se complementan en este escrito para entender la finalidad de esta investigación. Las lecturas de autores como

Gayle Rubín con Teresa De Lauretis, junto a John Berger y María Acaso, entre otros, forman la base teórica en donde me posiciono como investigadora; estos teóricos me han permitido bosquejar el género como una representación social del sexo que se construyó a través de unas relaciones específicas y se proyectó por medio del lenguaje visual. En el contexto de este trabajo de grado, me permito pensar a la imagen como la herramienta que informó y educó a sus lectores y lectoras los caminos para *ser* modernos en medio de una época de progreso; *CROMOS*, en medio de la primera fase del feminismo del país<sup>11</sup> (1932 a 1945), representó los códigos visuales que relacionaron a las mujeres al rol social determinado y heredado en la historia; fomentando así los prototipos específicos y el lugar de lo femenino dentro de la sociedad colombiana.

## 1. HISTORIA Y CONTENIDO DE LA REVISTA *CROMOS*, 1916 – 1945



Imagen N° 8. Revista *CROMOS* 1916. Fracción de la primera página de la revista.

...Anhelábamos, y conceptuamos haberlo conseguido, situarnos a cubierto de contingencias que nos impidan cumplir el programa que nos hemos trazado, de fundar y sostener en la Republica, mejorándola gradualmente, una revista grafica semanal al estilo de las que cautivan el favor de la gentes en las principales capitales europeas y americanas, una publicación donde se registre el movimiento literario, científico, artístico, social y político de la nación colombiana y donde quede también constancia de lo más notable e interesante que acontezca en los demás pueblos del planeta. (Arboleda Restrepo & Valencia, *CROMOS* anuncio publicitario, 1916.)

---

<sup>11</sup> El primer periodo del feminismo en Colombia consta de los años 1930 a 1945: en 1930 se da en la capital del país (Bogotá) el IV Congreso Internacional Femenino, en 1932 se constituye formalmente el movimiento sufragista femenino colombiano, en 1936 se aprueba el ingreso a la mujer dentro de la educación profesional y en 1945 se otorga la ciudadanía a las mujeres colombianas.

Abelardo Arboleda Restrepo y Miguel Santiago Valencia, colombianos de tendencia política liberal, fundaron la revista *CROMOS* el 15 de enero de 1916, imprimiendo la primera edición de un magazín que traería consigo las vistas de la modernidad europea. La imagen N° 8 muestra la manera en que los editores, propietarios y autores de esta, jugaron con la caligrafía para representar el espíritu cosmopolita de la revista, que publicó imágenes fotográficas que daban razón de un proceso de modernización por el que el mundo, y especialmente el país estaba transitando. Esta fue representada a través de las artes y el buen gusto que los editores intentaron impregnar dentro de cada publicación semanal, tan rica y variada en lo social, lo político, lo económico y cultural que cautivó el pensamiento progresista de quienes tuvieron acceso a las publicaciones de la revista. Fue *CROMOS* el referente visual y espacio de representación y auto-representación de los sujetos modernos al estilo europeo, que fuese el vehículo por el cual sus fundadores *mejorarían gradualmente* a la República (*CROMOS*, 1916).

*CROMOS* llegó al mercado colombiano como una revista que desde sus imágenes y publicaciones apoyó toda noticia nacional que habló de los triunfos de los presidentes de la *Republica liberal*.<sup>12</sup> En el periodo de 1930 a 1945 se puede observar, tanto en las fotografías como en los artículos publicados, el énfasis en las visitas de los presidentes a diferentes lugares del país y del mundo, los eventos sociales a los que asistían, los espacios públicos y privados en donde transitaban. Tal como se puede ver en la imagen N° 9 donde se encuentra al presidente Olaya Herrera junto a otros políticos del partido liberal y junto a su familia; estas imágenes de 1932 (N° 9 - N° 10) se ubican en un espacio de la revista llamado *Notas graficas de la semana*, espacio que proyectó a los líderes liberales del país y sus respectivos acompañantes de clase alta, quienes serían representados como sujetos modernos y al mismo tiempo fueron presentados textualmente con palabras heredadas por la colonia tal como *excelencia*.

---

<sup>12</sup> En la historia del país se llamó Republica Liberal a los periodos presidenciales de Enrique Olaya Herrera (1880 – 1937) y Alfonso López Pumarejo (1886 – 1959) representantes del partido político liberal, que en su momento generaron progresos para el país; ideales que en contraposición del partido conservador quien fuera apoyado por la iglesia católica.



Imágenes N° 9 – N° 10. Revista *CROMOS* Junio 1932

La imagen, de manera implícita y explícita, a través de la disposición de los cuerpos, muestra la representación de poder que poseía el representante del liberalismo; quien al mantener su cuerpo en el centro de la imagen y gracias a su altura, daba a entender su importancia dentro de esta, dejando claro el pensamiento político tanto del creador como de quien leía la revista. Del mismo modo, en la publicación de textos escritos, se hace visible la tendencia liberal, tal como en el año 1930 por medio de la publicación de artículos titulados *El retorno de Olaya Herrera* o *La división conservadora*.

Por medio de la observación minuciosa de la revista he podido dar cuenta que esta, aparte hacer propaganda de sus ideologías políticas, fue un medio de comunicación público que no abordó ni documentó con profundidad periodística, los grandes acontecimientos políticos y sociales por los que el país estaba transitando; sucesos de gran magnitud como: la masacre de las bananeras (1928) o la formación de movimientos sindicalistas,<sup>13</sup> La Confederación Sindical de Trabajadores (1935) y El IV Congreso Internacional Femenino de 1932. Al contrario, mediante la presentación constante de imágenes sociales y protocolarias de glamour se proyectó una construcción visual llena de tendencias estéticas, de arte, cultura, belleza y armonía creando así, una estrategia de distracción de la realidad violenta del país.

---

<sup>13</sup> El sindicalismo es producto de la Revolución industrial y puede ser definido como una asociación o agrupación formada para la defensa de los intereses económicos y laborales de un grupo de trabajadores asalariados.





Imagen N° 11. Revista *CROMOS* 1932.

Esta sección mostró las noticias políticas a nivel nacional que directa e indirectamente afectaban al partido liberal; un ejemplo de esto puede ser el título de agosto de 1930<sup>14</sup> llamado, *El triunfo de la República*; esto propició el desarrollo de noticias liberales donde se proyectó imágenes como la No 11: *Graficas de las manifestaciones patrióticas en el país*. Omitiendo las noticias e imágenes de mayor importancia que podrían hablar de las diferentes guerras internas del país, la muerte que conllevó la violencia bipartidista, las luchas sindicalistas de la época, las marchas donde se gestaron los movimientos sociales, que desde los obreros, los campesinos y las mujeres formarían agrupaciones en defensa a favor de sus derechos.

Imagen N° 12. Revista *CROMOS* 1934.



Gracias al vínculo y corresponsales en revistas y periódicos extranjeros de ciudades como New York o Londres, la revista *CROMOS* usaría fotografías ilustrando la actualidad internacional, en contraposición a las noticias nacionales, en donde sí se hizo énfasis tanto en información como en imágenes de los acontecimientos

<sup>14</sup> En Colombia el 07 de agosto de 1930 sube a la presidencia Enrique Olaya Herrera, siendo el primer presidente electo del partido liberal.

políticos, sociales y económicos del mundo; presentando explícitamente, sin importar el contenido violento, la sangre o imágenes de muerte, acontecimientos tan impactantes como lo fue la primera y segunda guerra mundial (1914 – 1918 / 1939 – 1945) tal como se puede observar en la imagen N° 12.

Imagen N° 13. Revista *CROMOS* 1916.

**CROMOS**  
REVISTA SEMANAL ILUSTRADA

CROMOS publica en la cubierta de cada número una magnífica reproducción, casi siempre a colores, de los cuadros de más alto mérito, de artistas nacionales y extranjeros.

CROMOS publica los acontecimientos de mayor sensación en el mundo y las vistas más hermosas del país.

CROMOS—de acuerdo con el pensamiento de sus editores—hace una selección verdaderamente esmerada y cuidadosa en su parte literaria, artística y gráfica.

CROMOS es la verdadera revista del hogar, por su belleza, por su arte, por su amenidad y por su variedad.

CROMOS es la lectura obligada para las damas, y publica en cada número las últimas creaciones de la moda de París, complementándolas con hermosas ilustraciones de los modelos más recientes.

CROMOS tiene en Europa una oficina destinada exclusivamente al envío de las fotografías de los sucesos más interesantes y de los personajes más célebres, en artes, ciencias y letras.

CROMOS publica la más completa galería de personajes nacionales de prestigio reconocido.

CROMOS cuenta con los más completos talleres tipográficos que existen en Colombia.

CROMOS tiene corresponsales gráficos en todas las ciudades importantes del país.

No olvide que CROMOS es lectura recomendable para su esposa y para sus hijas.

Suscríbese usted ahora mismo a CROMOS, pues cada número es un libro que ha de constituir el lujo de su biblioteca.

Sin embargo, por más liberal, moderna, europeizada y cosmopolita que se proclamase la revista *CROMOS*, implícitamente esta contenía una ideología e influencia patriarcal, que se observa en la imagen N° 13, donde se muestra que la publicidad realizada por *CROMOS* para promocionarse en 1916, le comunica a un lector masculino<sup>15</sup> los diferentes beneficios que este obtendría al comprar la revista; uno de ellos fue la pertinencia de su lectura para las mujeres e hijas de la sociedad colombiana, que bajo palabras como *belleza, arte, amenidad y variedad* representó adjetivos calificativos de lo que significaría para *CROMOS* las mujeres del hogar.

Entre los diferentes beneficios que se exponen en esta publicidad fue la reproducción, y así mismo la visualización, de las mejores imágenes de obras artísticas y fotográficas del momento, tanto de la literatura, la cultural del arte nacional y países de occidente; así mismo se expondrían las últimas tendencias de moda europea que guiarían y enaltecerían la belleza de las mujeres colombianas. Así mismo se mostrarían por medio de las fotografías la más completa galería de los personajes reconocidos e importantes del país; dejando claro que aquellas personas serían los estereotipos correctos que se visualizarían en las publicaciones de una revista moderna.

Imagen N° 14. Revista *CROMOS* Junio 1935

15 Aunque la revista está dirigida a un público femenino, esta publicidad se dirige a un sector masculino, ya que fue este sector de población quien tenía el poder adquisitivo, para hacer llegar la revista a los hogares y reposar en las manos de las mujeres lectoras.

Como lectora e investigadora de la revista *CROMOS* soy protagonista vivencial que ha observado las imágenes de casi veinticinco años de publicaciones; situándome en 1932 (nacimiento del movimiento sufragista femenino Bogotano) me cuestiono por las diferentes imágenes de portada que esta publicó para definirse o auto representarse como una revista moderna; generalmente se publicaron obras de artistas (hombres) nacionales o extranjeros como los paisajes de Jesús María Zamora, Pedro Nel Gómez Agudelo y Eugenio Zerda, pintor impresionista Bogotano, este último, presentó en la portada de *CROMOS* de 1935 su cuadro costumbrista llamado *Aguadores del chorro de Padilla* (imagen N° 14), obra que muestra una pareja campesina, donde ambos llevan a cuestas un bulto, pero es ella quien mira al espectador.



Imagen N° 15. Revista *CROMOS* 1916



La imagen N° 15 muestra la portada de la revista *CROMOS* de 1916, una ilustración del artista ecuatoriano Nicolás Delgado, en esta se observa a una mujer de vestido corto y tacones rojos, por la particularidad de su vestuario, las piernas, cuello y hombros se ven descubiertos. Una mujer moderna que representa un individuo deseado por dos hombres: un payaso y un arlequín; el primero, que la sostiene entre sus brazos la besa en la boca, el segundo, arrodillado besa su mano en posición de adoración.

Al ver esta imagen en contraposición con las presentadas en medio de este trabajo y las que he observado en la revista, me cuestioné cómo y por qué la revista *CROMOS* proyectó y fomentó dos diferentes prototipos de mujer: la moderna vista desde afuera y la tradicional arraigada a su herencia vista desde adentro (Imagen N° 14). Para llegar a una posible respuesta, citaré a Santiago Castro Gómez (2009) evidenciando que esta ilustración podría ser la representación visual de la finalidad del sistema capitalista, que como ya mencioné en el primer capítulo, tuvo como fin descodificar

en los sujetos precapitalistas la herencia de su pasado para recodificar y asignar nuevamente en ellos, los nuevos códigos creados por este sistema para su propia existencia.

...lo que distingue propiamente al capitalismo de otras formaciones sociales es su tendencia a descodificar todos los códigos. Mientras que casi todas las formaciones sociales precapitalistas se forjaron sobre la tendencia a codificar o asignar una territorialidad al movimiento de personas, deseos, bienes, conocimientos y fuerza de trabajo, declarando como enemigo a todo aquel que osara escapar de los códigos sociales heredados, el capitalismo, en cambio, funciona mediante el estímulo constante del movimiento, es decir que opera mediante una permanente *desterritorialización*. (Castro Gómez, 2009, pág. 13)

Es así que la imagen N° 15 suscitó a quien la observó un nuevo prototipo de mujer *desligado* de todos los códigos sociales marcados para el género femenino, dando a entender una de las posibles representaciones para las mujeres modernas: personas *desterritorializadas* de todo código tradicional, ya no castigadas socialmente por las normas religiosas que las restringió y juzgó como pecadoras. Gracias al deseo de *querer ser* (Santiago Castro Gómez, 2009) en este caso, bella, amada y adorada por diferentes hombres, esta representación visual de mujer no fue limitada ni se limitó a los adjetivos de género femenino asociados al pecado con que se les había calificado tradicionalmente; códigos fomentados, principalmente, por las imágenes y la tradición religiosa marianista que junto a la nueva modernidad fomentó la dualidad, ambigüedad y ambivalencia de querer ser modernas y tener que comportarse como mujeres tradicionales, posicionando que esta modernidad sobre el género femenino solo se diera superficialmente, como lo evidenciaré más adelante.

Estas portadas de la revista *CROMOS* fueron imágenes que mostraron un personaje, hombre o mujer, una pintura o un retrato de personas importantes o reconocidas; también presentó los diferentes arquetipos femeninos tanto del extranjero como de la sociedad colombiana, desde las reinas de belleza como Aura Gutiérrez Villa (Imagen N° 16) quien en 1932 se convirtiera en reina nacional de Colombia; así como imágenes de mujeres campesinas y también prototipos de mujeres modernas. Fueron portadas de la revista imágenes de diferentes mujeres ejemplo a seguir en su época, personajes importantes dentro de la sociedad política colombiana, como Emperatriz Herrera Medina, madre, y María Teresa Londoño Sáenz, esposa del presidente Enrique Olaya Herrera (Imagen N° 17).



Imagen N° 16. Revista *CROMOS* 1935

Cabe resaltar que las representaciones hechas por la revista de estas mujeres, por más liberalismo, glamour o cultura que representaran ellas, se mantenía cohesionada y relacionada por los moralismos de la sociedad religiosa y tradicional de la época, adjetivos como belleza, pureza y características como el confinamiento al hogar, la fidelidad, pulcritud y decoro, integraron a la mujer al rol que le correspondía por herencia dentro de la sociedad colombiana.



Imagen N° 17. Revista *CROMOS* 1932

Continuando con la lectura de la revista, se encuentra la sección *De todo y de todas partes*, un espacio donde *CROMOS* informó, a través de la imagen y el fotoperiodismo, los acontecimientos más importantes y relevantes del mundo tales como, la primera y segunda guerra mundial, la crisis mundial del veintinueve o la guerra civil española. Entre los personajes que la revista mostró se encuentran hombres como Haile Selassie, Francisco Franco, Adolfo Hitler, Mahatma Gandhi, entre otros; siendo estos sujetos y sus acciones el deleite visual e informativo semanal de los lectores de la revista.

Asimismo *CROMOS* mostró personajes de mujeres y hombres que no eran los acostumbrados por la sociedad colombiana de principios del siglo XX. Las fotografías N° 18 / N° 19 / N° 20 muestran las diferentes mujeres de países como Estados Unidos, Francia e

Inglaterra, y Rusia, que, gracias a la tradición conservadora y religiosa del país, no era común observar y por medio de fotografías no se habían podido conocer antes, ya que ellas no encajaban en los prototipos de género culturalmente impuestos para la época y el contexto.



Imágenes N° 18 – 19 – 20 Revista *CROMOS* 1932

Imagen N° 21. Revista *CROMOS* 1932



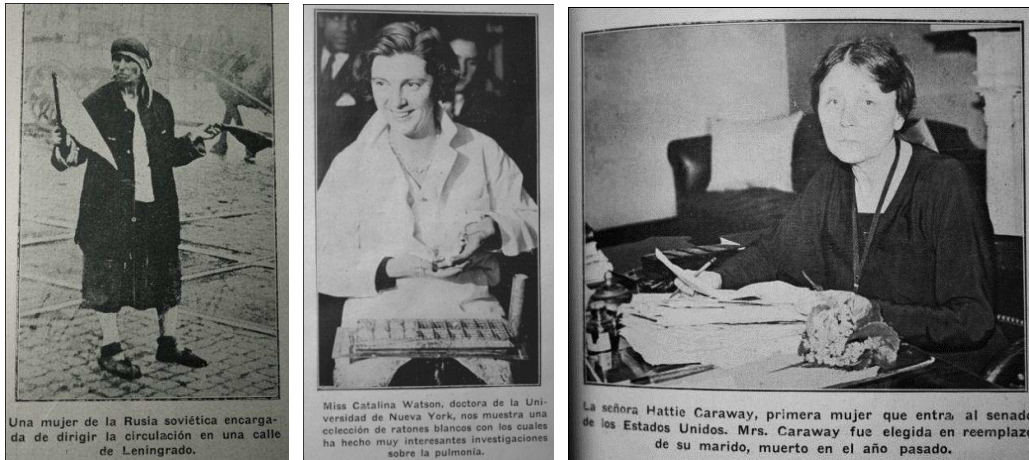
Estas imágenes representaron a mujeres de diferentes partes del mundo realizando actividades muy poco comunes, tales como pilotear o poseer un avión propio, escalar montañas, o ganarse la lotería por apostar a los caballos. En esa lógica, en 1932 la revista publicó, de manera intencional o no, la imagen de una de las pioneras y mujeres más influyentes del movimiento feminista estadounidense: Jane Addams (Imagen N° 21), pacifista estadounidense, quien ganaría ese año el premio Nobel de Paz por su labor social. Ella dedicó su vida a trabajar en reformas para dismantelar el pensamiento misógino de su país, fomentando los derechos de la mujer, de los niños y de la juventud, contribuyendo en las nuevas concepciones para las mujeres, que en aquel momento ya tenían una organización feminista fundamentada en la igualdad social del género femenino. En contraposición a la vida de esta mujer, el texto que acompaña la imagen, no alude en la importancia que tuvo para la sociedad Jane Addams; dejándome una pregunta en el aire sin responder, el mismo año en que se forma el movimiento sufragista femenino en Colombia y

se publica esta imagen ¿porque *CROMOS* no mencionó palabras como sufragio o feminismo junto a la imagen de Addams?



Imágenes N° 22 – 23. Revista *CROMOS* 1930

*De todo y de todas partes* fue un espacio que junto a *Notas graficas de la semana* y *Deportes*, son las secciones más variadas en imágenes a color y blanco y negro de la revista; esta sección se dedicó a mostrar fotografías alusivas a los acontecimientos y los personajes más importantes en la historia del mundo; pero también proyectó mujeres de diferentes culturas en el mundo, otras razas, formas y colores que desde la africana hasta la oriental mostraron cómo eran los sujetos no europeos a los lectores de la revista, que implícitamente también llevarían una carga social y cultural del género femenino; tal como lo ejemplifico en la imagen N° 22 que mostró a un grupo de mujeres de Angola que sentadas en el suelo esperaban para *contraer matrimonio*, como si ellas fueran objetos en exposición de un mercado, y la imagen N° 23 una niña beduina encargada de un pequeño niño, representando la maternidad y el cuidado del pequeño. Las siguientes fotografías muestran otros tipos de mujeres que fueron participes de los cambios importantes que se iban dando a nivel mundial, tal como la mujer de la imagen N° 24 que hizo parte de las luchas socialistas en Rusia, Catalina Watson (imagen N° 25) una profesional en medicina que trabajó con ratones de laboratorio para intentar curar la pulmonía, o Hattie Caraway (imagen N° 26) quien fuese la primera mujer en ser elegida para ocupar un lugar en el senado de Estados Unidos.



Una mujer de la Rusia soviética encargada de dirigir la circulación en una calle de Leningrado.

Mrs Catalina Watson, doctora de la Universidad de Nueva York, nos muestra una colección de ratones blancos con los cuales ha hecho muy interesantes investigaciones sobre la pulmonía.

La señora Hattie Caraway, primera mujer que entra al senado de los Estados Unidos. Mrs. Caraway fue elegida en reemplazo de su marido, muerto en el año pasado.

Imágenes N° 24 / 25 / 26. Revista *CROMOS* 1930

Esta sección también se encargó de publicar imágenes fotográficas que mostraron a los personajes propios de Hollywood de aquella época; personas que serían el ejemplo visual y estético de lo que se podría entender como sujetos modernos capitalistas; actores y actrices de la época de oro y clásica del cine estadounidense, quienes participaron en grandes películas de los años treinta que los hizo mundialmente famosos. Personajes como Carole Lombard (Imagen N° 27) Joan Crawford, Robert Montgomery (Imagen 28) Philips Holmes (Imagen N° 29) entre otros, ofrecieron a los lectores de la revista *CROMOS* la representación visual del imaginario social de los sujetos ya modernos deseado por el colombiano de clase media y alta.



Imágenes N° 27 / 28 / 29. Revista *CROMOS* 1932

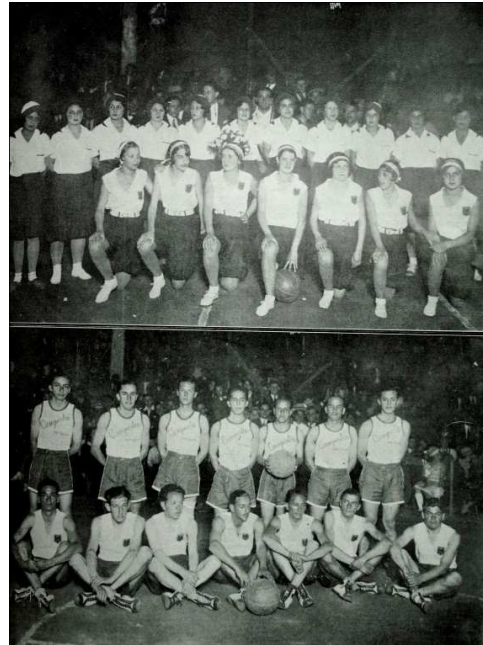




Después de conocer estos referentes de belleza y estatus de la industria cinematográfica estadounidense, me dedicaré brevemente a *la imagen publicitaria* que por medio de objetos industrializados de consumo, tales como medicamentos, productos estéticos, de salud, cigarrillos y demás, incitó a las consumidoras colombianas a fomentar la reproducción y conservación de su belleza, salud y perfección femeninas, reforzando e incorporando en el género femenino los dos roles diametralmente opuestos: la mujer *tradicional* y la mujer *moderna*, tal como vimos anteriormente en las portadas de la revista *CROMOS*. En este caso la concepción de mujer tradicional se representó alrededor de la esfera del hogar y la familia como un sujeto de costumbres arraigadas que cumplió el papel que la sociedad y la religión le asignó alrededor de la maternidad. Un estereotipo social que tuvo la función del cuidado y la protección del hogar colombiano, como ejemplo de ello, fíjese en la publicidad de la imagen N° 30 (parte inferior), *Talcos Mennen*, donde es clara la alusión al rol maternal de la mujer. Por otro lado la construcción de la mujer moderna se posicionó en la metrópolis como una mujer bella y joven, que tuvo como fin preservar su cuidado, belleza y salud a partir del consumo de diferentes objetos que el capitalismo y la industrialización trajeron para esa finalidad; esta representación se encuentra visible en la imagen publicitaria del desodorante *Arrid*, parte superior de la Imagen N° 30.

Al ver ambas imágenes en paralelo, pude observar las características de dualidad, ambivalencia y ambigüedad de la que me he referido en estos últimos apartados, dos maneras de representar y pensar a las mujeres colombianas que forjó, desde el consumo, un prototipo único de mujer que preservó su feminidad y alimentó una finalidad del género femenino dentro de la sociedad. En este caso la adquisición de productos que trajo consigo el capitalismo y el mejoramiento en pro de las relaciones sociales con los hombres, conllevó que visualmente se proyectara por medio de la imagen la subordinación jerárquica de ambas mujeres, es decir, el hombre (niño y adulto) en este caso, se encuentran en la cabecera de la imagen publicitaria.

Una tercera sección de la revista *CROMOS* se encargaría de suministrar al lector información acerca de los diferentes *deportes* representativos para los colombianos, tales como el fútbol, el basquetbol, el voleibol, el tenis y las carreras de caballos; actividades deportivas que figuraron dentro de los artículos y las fotografías sociales de la revista. La mujer dentro de la imagen fotográfica estuvo presente tanto como espectadora y participe de estos deportes; esta sección también mostró los torneos que se realizaron en diferentes partes del país y los personajes, tanto hombres como mujeres, quienes ganaban estas competencias deportivas, tal como se observa en la imagen N° 31.



Las imágenes de *CROMOS* también mostraron los cambios en la infraestructura de la metrópolis, la construcción de edificios, calles y carreteras e inclusión del automóvil en Colombia, lo cual produjo en los lugareños el ambiente adecuado para apropiarse de los estereotipos que representaron la modernidad; un ejemplo de esto sería la edición del 18 de octubre de 1932 (Imagen N° 32) que publicó el artículo titulado *Gráficas de la carretera del noroeste*, que mostró fotografías de la construcción de puentes, edificios y carreteras que hacían realidad la expansión interna del país. Y aunque el territorio nacional no estaba preparado aun para ser moderno, *CROMOS* se valió de la imagen para que sus lectores creyeran que sí, siendo testigos y participes de los cambios estructurales, sociales e ideológicos que se gestaban en Europa y que se replicarían en el territorio nacional por medio de la modernización.

...Los imaginarios de progreso escenificados en las dos primeras décadas del siglo XX, hicieron las veces de "espejos" en los que algunos sectores de la sociedad empezaron a reconocerse como sujetos modernos. Sin comprender, entonces, que las imágenes no son simples entidades mentales que "engañan a la gente" sino que ellas desencadenan *identificaciones* y producen el deseo de materializar unos estilos de vida funcionales al capitalismo. (Castro Gómez, 2009, pág. 56)



Imagen N° 32. Revista *CROMOS* 1935.

El imaginario de progreso sugirió y provocó las *identificaciones* necesarias para apropiarse de los estilos de vida capitalista, identificación que se vio reflejada por medio de las imágenes que la revista *CROMOS* publicó de las *Tendencias* estéticas de la moda de aquella época. Es por ello que considero, que la última sección de la revista que voy abordar en este capítulo, es el lugar de asentamiento de los tres grandes conceptos que rigen este proyecto de grado: la imagen, el género y las fotografías de *CROMOS* que representaron la modernidad.

*Tendencias* a veces nombrada *Elegancias*, es una sección informativa que trata específicamente sobre las directrices estéticas de moda generalmente importadas de Europa, que se dirigió específicamente a las mujeres lectoras de la revista. Haciendo un repaso mental de los años en que he observado y analizado a *CROMOS*, nunca encontré una sección similar dirigida para los hombres.

Las imágenes que se mostraron en aquella sección fueron como una vitrina que guió los gustos, las maneras de ser y de vestirse de la mujer colombiana; estas fotografías fueron el dispositivo pedagógico que proyectó la representación visual de la mujer moderna europea deseada por la clase alta del país, imitando cómo se vestían, conociendo quienes eran los modelos que vestían la ropa y asignándose o auto representándose bajo adjetivos de belleza y perfección que paralelamente alimentaban la construcción social del género femenino dentro de la modernidad; tal como afirma Santiago Castro Gómez: “De hecho, la revolución del

vestido fue uno de los medios a través de los cuales la mujer bogotana entró definitivamente en la escena de la modernidad” (Castro Gómez, 2009, pág. 215)

Imagen N° 33. Revista *CROMOS* 1931



Un ejemplo es la imagen N° 33, publicada en la edición de septiembre de 1932, donde se ve a la ganadora del *Primer premio en el Concurso de Elegancia de automóvil*. La fotografía hace referencia a lo dicho por Castro Gómez (2009), el automóvil se convierte en un dispositivo que representó la velocidad del capitalismo, y afectó la movilidad del cuerpo, en este caso, de la mujer;

olvidando las limitaciones de su propia movilidad y ahora con la llegada del progreso, obtendría la autorización social y disposición para desplazarse donde quisiera.

En la imagen citada se puede ver la intención de mostrar a una mujer moderna que, siguiendo las tendencias estéticas del momento, se apropia del automóvil con confianza, pero al mismo tiempo, el fotógrafo o el director de arte (quien haya organizado la foto) le atribuyó códigos visuales característicos para la construcción del género femenino, tal como las flores. En nuestra cultura las flores han sido el signo que representa tanto la vida, como la maternidad y procreación, así como de la delicadeza; en esta imagen, ella ingresa a la vida moderna de la capital, toma el volante de su vida, es elegante y segura de sí misma, pero implícitamente también forja, en quien la observa y en ella misma, el lugar de representación de una mujer femenina delicada, pura por su color, con un gesto corporal de espera y recepción al espectador o a quien la captura por medio de la fotografía.

Así, por medio de la sección *Tendencias*, se publicó a mujeres como Sally Eilers (Imagen N° 34) para mostrar los trajes y diferentes vestidos de la moda estadounidense o europea que darían fin y cumplirían con la promesa de mejoramiento a la sociedad colombiana, siendo fiel al mensaje que la revista *CROMOS* prometió desde su creación: “Ser la lectura obligada para las damas, que publicó en cada número las últimas creaciones de la moda de Paris,

complementándolas con hermosas ilustraciones de los modelos más recientes” (CROMOS, 1916, Pág. 2)

Imagen N° 34. Revista *CROMOS* 1931



Después de *Tendencias*, encontramos la última sección de *CROMOS*, de donde extraigo la mayoría de las fotografías que he de analizar en el tercer y último capítulo: *Notas gráficas de la semana*; un espacio que publicó imágenes de los diferentes eventos sociales, políticos y religiosos de los que participó la mujer colombiana de inicios del siglo XX. Estas fotografías han sido, en varias ocasiones, el ejemplo visual que he utilizado para explicar mi posición, la relación con los teóricos leídos y apropiados de este proyecto de grado.

Este espacio de la revista utilizó la imagen para mostrar los diferentes personajes importantes de la sociedad colombiana, alrededor de eventos sociales y religiosos como matrimonios, la primera comunión, fiestas de disfraces, eventos de caridad, reuniones del té, cumpleaños, cenas de la clase política y letrados tanto del extranjero como del país, entre otros; mostrando los espacios públicos y privados donde se representó a las mujeres de clase alta; evidenciando, como veremos más adelante, la vinculación directa al hogar del género femenino y los códigos visuales que se relacionaron a su ingreso a la modernidad; esta sección, por medio de la imagen, presentó a la sociedad elite de Colombia y visualizó lo que significó para la revista los sujetos modernos del país.

Para finalizar este apartado e iniciar con el primer subcapítulo, es de suma importancia dejar claro lo siguiente: los conceptos teóricos desplegados a continuación son lo que se denominan Marco Teórico. Decidí, sin titubear, que el marco teórico de este proyecto de grado quedaría dentro del presente capítulo; esto con la finalidad de no dejar a la teoría aislada de las imágenes, sino más bien, lograr un orden diferente pero coherente de los contenidos de esta investigación para que mi posicionamiento sea comprendido. En otras palabras escogí este procedimiento para ubicar los conceptos teóricos apropiados (marco teórico) en paralelo con el despliegue de las representaciones visuales de la mujer publicadas por la revista *CROMOS*, esto para que al observar la imagen y leer la teoría se pueda complementar el conocimiento.

Para mí como investigadora y escritora de este proyecto de grado es importante aclarar de antemano la manera de estructurar este trabajo escrito, ya que la lectura del marco teórico, en relación al contexto definido en el primer capítulo, junto al despliegue que acabo de realizar de la revista *CROMOS*, facilita que se comprenda la finalidad de esta investigación. Por consiguiente aunque María Acaso y Teresa De Lauretis son los lentes policromaticos que me he puesto para comprender los conceptos de imagen y género, también hay otros autores que complementan mi tesis junto a estos dos temas tan complejos de apropiar. Así en el siguiente capítulo (III) con los *hilos multicolores* del contexto, los conceptos teóricos y el despliegue de las imágenes de *CROMOS* podré tejer y relacionar desde el análisis visual de las imágenes lo que quiero que observe dentro de ellas.

## 2.2. LA IMAGEN QUE REPRESENTÓ A LA MODERNIDAD: DOS PIEZAS QUE CONSTRUYERON EL GÉNERO PARA LA MUJER EN COLOMBIA



Imágenes N° 35 / N° 36. Revista *CROMOS* 1930

Como vimos al inicio de este capítulo, el propósito final de la revista *CROMOS* fue generar con sus publicaciones un mejoramiento en la sociedad colombiana de principios del siglo XX, divulgando el proceso de modernización del país bajo presupuestos discursivos sociales, estéticos, artísticos, culturales y literarios que informaron, por medio de la imagen, la modernidad y el progreso para los lectores de la revista; para poder comprender la construcción de este sujeto moderno es necesario desplegar y relacionar los conceptos bases

de esta investigación, que definen las categorías de análisis con las que observaré las fotografías alrededor de 1932: *La imagen y el género*. Desde su libro *el lenguaje visual* María Acaso (2009) afirma que la imagen es un código<sup>16</sup> configurado que se utiliza mediante un sistema de comunicación llamado *lenguaje visual* el cual representa, construye y crea la realidad; este sistema se basa en la semiótica para crear códigos como *el significante* y *el significado* cuyos mensajes intervienen y producen a los sujetos. Para que este funcione es necesaria la utilización de códigos comunes tanto para el emisor, quien manda el mensaje, como para el receptor quien la observa, así construir la formación de ideas sobre cómo se constituye el mundo en un contexto específico.

En el siglo XX la imagen fotográfica llegó a Colombia como un referente y dispositivo de información que mostró a los receptores de la misma los acontecimientos, las personas y los sucesos que hablaron de la modernidad que se gestaba en el exterior. Como medio de comunicación *CROMOS* fue uno de los vehículos que utilizó la imagen para crear, fomentar y lo más importante **enseñar** el lugar de auto representación del sujeto moderno capitalista, revelando al lector las características visuales, estéticas y sociales de los sujetos en ese proceso de modernización.

Parafraseando a Castro Gómez (2009), el capitalismo ingresó como una nueva ola de pensamiento que trajo consigo dispositivos, como la imagen, para que los ciudadanos se desligará progresivamente de los conceptos tradicionales acerca de la vida y su función en ella, generando de manera performática, a través de los cuerpos el deseo de *querer ser* sujetos modernos con relaciones propiamente modernas que ingresarían visualmente en el orden de progreso del país en aquella época.

Para que Colombia pudiera ingresar con éxito a la dinámica industrial del capitalismo mundial, los cuerpos debían adquirir una nueva velocidad. Había que producir un nuevo tipo de sujeto desligado de su tradicional fijación a códigos y hábitos mentales preindustriales, y esto conllevaba la necesidad de implementar una serie de dispositivos que permitieran la rápida circulación de personas y mercancías. (Castro Gómez, 2009, pág. 12)

---

<sup>16</sup> María Acaso (2009) propone el concepto de *código* como una construcción social de signos que, desde la semiótica, construyen un significado y un significante; que dentro de la imagen crean un mensaje que se transmiten a través del lenguaje visual.



Imagen N° 37. Revista *CROMOS* 1932

Con el fin de dar a conocer cuáles eran estos prototipos e ideales de los sujetos capitalistas, se implementaron códigos sociales reflejados en las tendencias de moda que mostrarían a los lectores el progreso de Europa. Y aunque esta investigación más allá de corroborar que la imagen si creó una realidad de modernidad, se enfoca en ver cómo estas representaciones, gracias a una educación y herencia religiosa, implícitamente alimentaron y fomentaron los prototipos de género ya contruidos en la historia. Signos que desde el significante y su respectivo significado contribuirían a forjar el rol maternal/femenino asignado al género de mujer, al comportamiento normalizado dentro de la sociedad y en el capitalismo, se posicionaría por medio de las imágenes y fotografías, nuevamente, los prototipos de *mujer* que trasladó a la modernidad la herencia de su género.

Recordando lo dicho por Santiago Castro Gómez (2009) la característica fundamental del capitalismo fue desligar y desarraigar en los ciudadanos toda herencia precapitalistas, siendo así su enemigo mortal la incapacidad de empoderarse de sí mismos como sujetos libres; pero en el caso de las mujeres en Colombia de las décadas del 20 al 40, no se le desligó del territorio simbólico que se le había asignado tiempo atrás. La estela inseparable de la maternidad y el papel que conllevaba su género en el hogar la llevó a arrastrar su auto representación en la sociedad moderna colombiana.



Un ejemplo visual de ello es la imagen N° 37 que muestra un grupo de mujeres en una reunión social de clase alta; se puede observar por medio de la fotografía que ellas se apropiaron de dicha modernidad a través de una tendencia estética, pero observando su disposición corporal, se evidencia a mujeres adultas recatadas, silenciosas y tal vez un poco ausentes; es un poco susceptible de mi parte observar que la única mujer que mira directamente a la cámara se encuentra en el centro de la imagen, a mi parecer, con la misma disposición, carácter y apropiación como sujeto moderno, que tiene el hombre a su lado derecho. Esto me genera la pregunta: ¿acaso, ella si fue moderna? Si usted observa los cuerpos y actitudes de las demás mujeres en la fotografía ellas, intentando obviar la cámara, se encuentran dispersas en el espacio, como si aquel momento les interrumpiera su normalidad.

Gracias a estas fotografías que muestran a la sociedad de clase media – alta, junto al contexto político y social de 1932 que expuse en el primer capítulo y basada en la teoría de Acaso (2009) cuando ella afirma que: “Las imágenes son al lenguaje visual lo que las palabras son al lenguaje escrito, unidades de representación” (Acaso, 2009. Pág. 19) Puedo concluir que: la imagen se transformó para las mujeres, lectoras de *CROMOS*, u otros medios de comunicación, en un dispositivo pedagógico que orientó y educó el lugar de auto representación en la sociedad a partir del deseo de *querer ser modernas*. Esto se haría dentro de una época donde mujeres de diferentes lugares del país, se reunieron y crearon el movimiento sufragista en pro de lucha para ingresar a la ciudadanía, obtener una mejor educación, desprenderse del pasado y de la representación legal que por herencia les correspondía: el hombre. Es así que lo que ellas verían en la imagen, construía el camino que las guió para llegar a considerarse modernas y acreedoras de los derechos igualitarios por los cuales estaban luchando; lo que María Acaso, a partir de su lectura de Roland Barthes, denomina *efecto realidad*, es decir, el

Efecto basado en el parecido que determinadas representaciones (sobre todo las fotográficas, la televisión y el cine) mantienen con la realidad, lo que hace que parezca que, ante ellas, estamos ante la realidad misma. (2007, p. 16)

Este *efecto realidad* generó unas prácticas sociales específicas acordes a lo observado en la imagen, creando y fomentando los comportamientos naturalizados de la sociedad, lo que posicionó nuevamente a las mujeres en los roles tradicionales de su contexto; a través de las

fotografías proyectadas por la revista *CROMOS* se generó el *efecto realidad* que posicionó y alimentó unos códigos y comportamientos específicos. Se puede decir que la imagen, por medio de la semiótica, utilizó *detalles concretos* para construir un mensaje específico, es decir una narrativa, que en este caso, significados propios del género femenino; las mujeres, que podían acceder a la revista definieron que lo visto, por medio de las fotografías, era la realidad, configurando su auto representación bajo los códigos propios que caracterizaron al género, alimentando implícitamente el rol tradicional de ser mujer en la modernidad; en otras palabras, las imágenes fueron el lugar donde se gestó el mensaje visual que incitó tanto a hombres como mujeres a fomentar la figura de mujer tradicional.



Imagen N° 38. Revista *CROMOS* 1930

Este efecto que tienen las representaciones realizadas a través del lenguaje visual hace que, cuando estamos viendo el retrato de una persona mediante una fotografía, parezca que la tenemos delante, porque no necesitamos hacer equivalencias entre la realidad (la persona) y su representación (el retrato); alguien ya ha hecho este esfuerzo por nosotros. (Acaso, 2009. Pág. 29)

Al considerar que el *efecto realidad* producido por la imagen en el receptor es tan veraz como si tuviera la realidad al frente, es probable que las mujeres de la época crearan el lugar de auto reconocimiento y posición frente a lo que se creía en ese momento era un sujeto moderno. Tal como es el caso de la fotografía N° 38, que publicó la imagen de un grupo de mujeres participes en la premiación de los ganadores de la carrera de caballos celebrada el 28 de abril de 1930 en las caballerizas de Bogotá. La fotografía muestra que todas estas mujeres son visualmente parecidas, tanto estética como corporalmente y en medio de una posición de

reunión para la foto, tal como un jardín, decoraron su cuerpo con un tocado de flores, código visual relevante para esta investigación, el cual tuvo efecto para la mujer de ser la representación simbólica de su feminidad y de la modernidad en que fueron participes.

Si observamos detalladamente la imagen, estas veintidós mujeres gracias a las tendencias de la moda, hicieron parte de los ideales estéticos modernos necesarios para aparecer en una fotografía de la revista, siendo esta imagen la sugerencia para el lector, de los modelos prototípicos de las mujeres modernas que visualmente progresaban en una sociedad que solicitó sujetos dentro de este proceso. Pero también desde este discurso, esta imagen contiene códigos implícitos en los cuerpos que las relegaban a su género; tales como la disposición estética, la representación simbólica que todas ellas poseían por igual, generando en un evento social alrededor de los hombres, el lugar de representación de las mujeres para el lector o lectora de la revista: Las veintidós lindas chicas fueron tal como flores en un jardín.

Tal como diría Castro Gómez (2009) fue gracias a la *revolución del vestido* que las mujeres de clase media alta se representaron visualmente como sujetos modernos, esto dentro de una época de libertad y desarraigo del pensamiento patriarcal que otras mujeres Latinoamericanas y Europeas transitaban en aquel momento, pero entonces ¿de qué manera se puede observar las características que representaron al género femenino a través de las imágenes? O más bien ¿de qué manera las imágenes pueden hablar a las mujeres de su propio género dentro de un contexto específico?



Imagen N° 39. Revista CROMOS 1930

De acuerdo con María Acaso (2009), en el proceso de representación es fundamental la experiencia personal tanto del emisor, en este caso la revista *CROMOS*, como del receptor, es decir, quien observa la imagen, en este caso las mujeres colombianas que accedieron a la revista en esta época. Para responder a la anterior pregunta: las imágenes configuraron códigos relacionados al género femenino, fomentando que entre las dos partes, el emisor y el receptor, se diera un acuerdo social implícito que tuvo como fin comunicar y encaminar a las personas hacia el progreso, la industrialización y el consumo a través de estos códigos. “Ya que en el proceso de representación es fundamental la experiencia personal del autor, se puede decir que la, representación implica transformación, por lo que la realidad desaparece en el acto de representar. (Acaso, 2009. Pág. 33)

Es decir que, al tiempo que el receptor (la mujer) observa, también interpreta, otorga significado a las representaciones de carácter visual, aportando desde su experiencia personal el significado de lo que **aprende** por medio de la imagen, dando un nuevo sentido a lo que en su contexto se presentó como la realidad. En otras palabras las mujeres lectoras y receptoras del mensaje visual de la revista *CROMOS* apropiaron la manera como se representó a la mujer moderna por medio de la imagen, como se hizo y bajo qué presupuestos sociales y visuales las llevaría a concretar su modernidad.

Al observar y analizar las fotografías de aquella época, encontré que la construcción de mujer moderna transitó por rituales religiosos tradicionales como el matrimonio y se representó visual y estéticamente dentro de la modernidad, tal como lo muestra la fotografía N° 39, donde se puede observar a un grupo de mujeres, que entre damas de honor y la misma novia, fueron sujetos ensimismados en esta práctica de carácter religioso y de suma importancia tradicional en el país, conservando en el ritual social la auto representación de mujeres modernas que el contexto les solicitó para salir en la revista, ahora, en una época de creación de diferentes manifestaciones sociales en donde surge el movimiento sufragista femenino en Colombia ¿qué fue lo que proyectó *CROMOS* en 1932 acerca de la mujer colombiana?

### 3. LAS PRÁCTICAS DISCURSIVAS DEL GÉNERO, SU CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y REPRESENTACIÓN VISUAL.



Imagen N° 40. Revista *CROMOS* 1930

Para responder a esta pregunta es primordial desplegar conceptos, que aunque de corte más contemporáneo, son útiles para ubicar, comprender y visualizar lo que la revista *CROMOS* quiso transmitir por medio de las imágenes fotográficas de la época; conceptos como género en relación con la imagen, bajo las prácticas discursivas e ideológicas de instituciones sociales como la religión, la familia y la maternidad, asignaron a las mujeres el rol específico que las posicionó en la labor ya planeada de antemano dentro de la sociedad capitalista.

Con respecto a lo que he comprendido a partir de las diferentes lecturas, el concepto de *género*<sup>17</sup> es una categoría que se ha construido culturalmente, que divide a los individuos en dos grupos diferentes pero relacionales: hombre o mujer, asignando características con comportamientos específicos; esto regula normativamente los gustos sexuales, los pensamientos, los ideales y roles que posicionan a cada sexo en la sociedad.

---

<sup>17</sup>La historiadora del pensamiento feminista y filósofa francesa, Geneviève Fraisse y su artículo *El concepto filosófico de género* (2008) define el concepto de *género* desde los orígenes de la palabra en la traducción en diferentes idiomas como el alemán, el francés e inglés y español donde existe un significado semejante: sexo – la diferencia de sexos o diferencia sexual. Fraisse propone que género es la construcción cultural y social desde la diferencia del sexo natural o biológico, valga la redundancia. En otras palabras, bajo la construcción social de una categoría llamada género, el sexo natural de una persona es instaurado dentro de un grupo específico: hombre o mujer. “Distinguir entre lo que depende de la naturaleza y lo que depende de lo social en la relación entre los sexos, separar el hecho biológico de la construcción cultural” (Fraisse, 2008, p. 3).



Imagen N° 41. Revista *CROMOS* 1932

Parafraseando a Judith Butler (2007) *el género causa el género*, es decir, es la misma categoría lo que crea, alimenta y reproduce la diferencia sexual, es una esencia que se construye a través del cuerpo y las acciones de los individuos dentro de la sociedad; el género es relacional<sup>18</sup> en la medida en que diferencia a las personas por su sexo, pero así mismo se constituye desde la diferencias con su opuesto, un complemento excluyente del otro. Para los discursos feministas el género es una categoría que emerge gracias a las luchas de las mujeres que no concibieron el mundo bajo la diferenciación sexual y su respectivo rol social, el cual se implantó para la mujer como un factor de represión y sumisión desde una mirada androcéntrica, alrededor y para el hombre.

Teresa de Lauretis, feminista italiana postestructuralista, desde su artículo *Tecnologías del género* (1989) menciona las maneras en que los Aparatos Ideológicos del Estado<sup>19</sup> (concepto derivado de Althusser) generan desde el cine (imágenes en movimiento) la construcción y fomento de la representación y auto representación del género; para De Lauretis la construcción del género está constituida tanto por la diferencia sexual como por las representaciones lingüísticas y culturales que se han gestado en la sociedad a través del tiempo.

---

<sup>18</sup> En este caso el género femenino es relacional, se crea y permanece en relación con el género masculino.

<sup>19</sup> Aparatos Ideológicos del Estado (AIE) es un concepto que crea y despliega Louis Althusser (1970) y se define como todas aquellas realidades que se basan en la ideología no represiva, para instaurar en los sujetos ideas específicas de cómo es el mundo. Esto se realiza bajo instituciones públicas y privadas como la religión, la familia, el estado, las leyes, la política y la educación, entre otras, que educan, desde diferentes dispositivos, uno de ellos las imágenes, en los sujetos una perspectiva específica naturalizada de la realidad, para que estos implementen y alimenten en su vida cotidiana.

Gracias a la base teórica de pensadores como Foucault y Louis Althusser, Teresa De Lauretis propone que "...el género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana". (Lauretis, 1989, Pág. 8) Lo anterior me permite afirmar que las imágenes que se publicaron por medio de *CROMOS* funcionaron en tanto tecnologías de género, elaborando y cargando de significaciones las representaciones del género femenino en un contexto local de modernización. ¿Pero de qué manera se va gestionando esto en las imágenes?

Teresa De Lauretis plantea cuatro proposiciones que me favorecen para encontrar las respuestas a esta investigación, en este caso, utilizaré las primeras tres, ya que la última se enfoca en descubrir cómo las mismas teorías, y en este caso, la teoría feminista, genera la construcción del género que ellas mismas debaten. Por el contrario explicaré la relación que poseen los otros tres planteamientos para la descripción del problema de investigación.

- Primera proposición: "El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario". (Lauretis, 1989, p. 9)

Iniciando con esta proposición se entiende, primero: que el género es una representación, es decir una imagen, parafraseando a María Acaso (2004) la imagen es un vehículo que se utiliza para comunicar algo, que influye en cosas tan importantes como las pautas para saber quiénes debemos o no debemos ser; la imagen desde *el lenguaje visual* contribuye a que formemos las ideas de como es el mundo, ya que es a través de ellas por donde absorbemos y creamos información. Segundo: el género es representado a través de las imágenes lo cual tiene implicaciones concretas y reales en la subjetividad de los individuos que observan y en el comportamiento normalizado que se produce dentro la sociedad donde participan. Cuando los sujetos se identifican a partir de una imagen crean el lugar de auto proclamación de género que establece relaciones interpersonales con los demás bajo los comportamiento normalizados que alimentan el rol social de su sexo. De manera que este (el individuo) se identifica como hombre o mujer, estimulando en el otro y en él mismo las relaciones para que el sistema funcione. En otras palabras el individuo ingresa con normalidad a su comunidad cuando se proclama dentro de su sexo bajo los comportamientos que este le sugiere.

En este caso, las mujeres colombianas de inicios del siglo XX se comportaron en un contexto de modernidad desde lo que observaron entre otras instancias a través de las imágenes proyectadas por *CROMOS*, configurando tanto su posición política (conservadoras o liberales) como los comportamientos de rol social que sostenía que la feminidad normalizada de su sexo *mujer* les otorgaba como norma la maternidad y el confinamiento al hogar. Al mismo tiempo las imágenes proyectadas sugirieron y enseñaron a las mujeres un *efecto de realidad* Roland Barthes (1968) que mostró la estética para apoderarse de sí mismas como sujetos modernos, generando en ellas la representación visual ideal para el ingreso a la sociedad y una futura ciudadanía.

Retomando y contextualizando la teoría de Butler (1990), la mujer colombiana de la década de los treinta generó desde la performatividad de su cuerpo un comportamiento normalizado de su género, enalteciendo así lo que se representó por medio de las imágenes de ser una mujer moderna, aprendiendo desde el texto con adjetivos calificativos o frases con que la revista *CROMOS* las caracterizó como “*las más bellas muchachas*” “*un selecto grupo de damas*” “*las distinguidísimas damas de nuestra sociedad*” construyendo y alimentando los parámetros específicos que conllevó a comportarse en la modernidad como una mujer tradicional.



Imagen N° 42. Revista *CROMOS* 1932

Tal como lo muestra la imagen N° 42, una fotografía del año 1932 que mostró un grupo de personas invitadas a un matrimonio; hombres y mujeres que se apropiaron modernamente



tanto de sus cuerpos, como de los atributos y adjetivos relacionados a cada uno de sus sexos, caracterizando y representando lo que por normatividad social estaba establecido, y ahora pregúntese, usted ¿en dónde observa los cuerpos de las mujeres y los niños? estos se encuentran reunidos en el centro de la imagen, como si ellas tres estuvieran allí siendo las encargadas, desde el interior, del núcleo familiar y el par de niños, niño y niña, figuran como la representación del futuro y la norma social de la heterosexualidad. Pero si tal como dice Fraisse, el género es una categoría relacional, ¿cuál es el posicionamiento de los hombres dentro de esta imagen? Ellos están rodeando el núcleo, ubicados en los extremos de la imagen, simbolizando el espacio de acción de lo masculino: la esfera de lo público. Esta imagen, a mi manera de ver, muy probablemente sin que esa haya sido su finalidad, indica implícitamente la labor social que a cada sexo le correspondía dentro de un pequeño núcleo social.

Resumiendo, la imagen fotográfica publicada por *CROMOS* fue un dispositivo social, en tanto tecnología de género<sup>20</sup> que tuvo como fin proyectar y construir el género femenino en contraposición ideológica a una época donde nació el sufragio femenino en el país; esto para establecer y normalizar los roles de cada sexo por medio de las representaciones visuales que tuvieron implicaciones reales y concretas para quien las observó, posicionando al género femenino en el papel social establecido por la religión.

- Segunda proposición: “(2) La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción. (Lauretis, 1989, p. 9)

Desde una perspectiva general se entiende este segundo planteamiento como la importancia que juegan las imágenes de la historia en la configuración de los roles del género para los individuos, gracias a la construcción visual y las representaciones sociales ideológicas se fomentó el papel reglamentado de la mujer en la humanidad; retomando a María Acaso (2009) dentro del *lenguaje visual* se utilizan códigos comunes para que el receptor comprenda

---

<sup>20</sup> Teresa De Lauretis llama *la tecnología del género*, “a las técnicas y estrategias discursivas por las cuales es construido el género” Lauretis, T. D. (1989). *La tecnología del género*. Londres: Macmillan Press.. Concepto que también apropia Diego Romero Bonilla desde De Lauretis explicando *la tecnología de género* “como una forma histórica e ideológica de relación de lo técnico con lo social, el cine es un aparato semiótico, donde tiene lugar el encuentro donde el individuo es interpelado como sujeto” (x sujetos. Pornografía y masculinidades. 2015. Pág. 45)

el mensaje transmitido por el emisor; es decir, para comprender las imágenes es necesario comprender la semiótica<sup>21</sup> y/o semiología que estas contienen.

Si entendemos desde De Lauretis que la representación del género es su propia construcción, puedo afirmar que las imágenes de la década de los treinta contenían símbolos y códigos que representaron y construyeron el género femenino; en el caso de los rituales de paso como el matrimonio, se utilizaron signos relacionados a la religión que representaron el rol asignado para las mujeres, quienes paralelamente en la auto representación alimentaron los roles de su sexo implícitamente dentro de esta ideología. Por otro lado desde las imágenes de mujeres modernas de la sociedad media y alta, ellas apropiaron estos códigos religiosos conjugándolos e intercambiándolos con signos que caracterizaron la belleza, juventud y maternidad, que también fomentaron en la mujer la construcción de la feminidad de su género.

“La especificidad colombiana consiste en un discurso conservador católico marianista, patriarcal, que llegará a sobrevivir en el discurso moderno...” (Luna, 2004, p. 51) relacionando esta cita junto a la representación del género femenino que se gestó en la historia colombiana, se puede concluir que las imágenes fueron dispositivos de enseñanza que fomentó el comportamiento sumiso, católico, no laico y marianista que dio el lugar de posición a las mujeres modernas dentro de la sociedad colombiana religiosa y patriarcal. Imponiéndose, desde el lenguaje visual, la construcción de signos que tiempo atrás se le habían asignado a la mujer; interponiendo en su presente (1932) lo que en la historia ya se había fomentado del género en el pasado, arrastrando la estela del género en una época de progreso y modernidad. Para complementar esta conceptualización sobre la imagen como dispositivo pedagógico, en relación a la segunda frase de la proposición Teresa De Lauretis, retomo lo dicho por Lola Luna (2004) como lo vimos en el capítulo anterior, donde ella despliega la reforma religiosa y educativa de 1914 llamada *la pedagogía doméstica*; en esta reforma se explicita cómo se establecieron y cuáles fueron los parámetros necesarios para cultivar en la mujer el buen comportamiento que la Iglesia y el Estado a través de la educación.

---

<sup>21</sup> María Acaso cita en su libro *el lenguaje visual* (2009) a Roland Barthes para llamar a la semiótica como *el sistema de lucha contra las estructuras de poder* y a Umberto Eco que la definió como *el estudio de cualquier cosa en el mundo que puede representar a otra*.

Imagen N° 43. Revista *CROMOS* 1932



Dichos parámetros estuvieron estrechamente relacionados con la imagen religiosa de la virgen María, estableciendo explícitamente una similitud a ella: “Los deberes domésticos y el fuego de la piedad; he ahí los dos grandes campos de la virtud femenina, la esposa debe ser "pozo de dulzura y abnegación", hacendosa y de espíritu cultivado por "lecturas instructivas y serias meditaciones". Ante los defectos del marido la esposa ha de utilizar paciencia, sutileza, influencia, "porque no mandáis, ni estáis autorizada para corregir y reprender" (Luna, 2004, Pág. 231) Con todo lo anterior podemos

comprender y visualizar que la imagen N° 43 es el ejemplo de una mujer colombiana de clase media alta que se apropia religiosamente de códigos que construyen su género dentro del matrimonio, es decir, el vestido blanco, el velo, las flores; pero también se adecúa en ella los estamentos que la religión le enseñó y la responsabilidad social de ser madre y ejemplo de su familia, un sujeto que por su sexo fue responsable del cuidado e ingreso de esta a la estructura de engranaje normalizado de la sociedad.

- Tercera proposición: La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, como en la era victoriana. Y continúa no sólo donde podría suponerse -en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o extendida o de progeneritura única para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los aparatos ideológicos del Estado. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo. (Lauretis, 1989, p. 9)

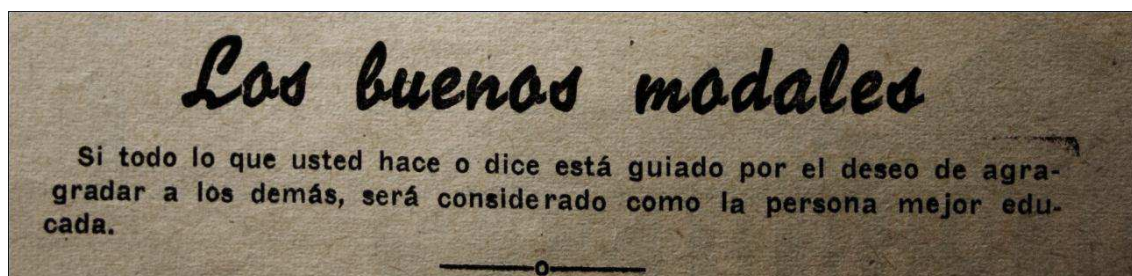


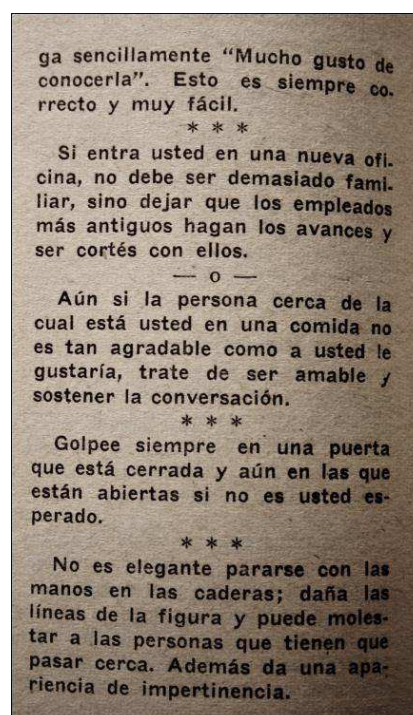
Imagen N° 44. Revista *CROMOS* 1935

Aunque esta investigación no está enfocada como tal en los textos escritos de la revista, la imagen N° 44 del año 1935, es el plato de entrada que hace referencia a lo que quiero decir en cuanto a la tercera proposición de Teresa De Lauretis; esta fotografía que tomé de la revista muestra un párrafo que se publicó en una de las secciones de *CROMOS* donde, como su título lo indica, se le informa y educa a la mujer cuáles son los *buenos modales* que ella necesita en su comportamiento social y sus relaciones interpersonales. Contextualizando la proposición de Teresa De Lauretis a la época investigada, es necesario retomar y relacionar cuáles fueron los dispositivos pedagógicos que contribuyeron en el significado de *ser* mujer moderna colombiana, tales como la imagen proyectada por la revista *CROMOS*, la religión católica con la educación marianista,<sup>22</sup> los condicionamientos culturales y sociales de ser mujer que construyeron y fomentaron a través de la educación la construcción ideológica el género femenino.

La imagen N° 44 y N° 45 muestran que las imágenes publicadas por *CROMOS* funcionaron como una tecnología de género sobre la construcción del género femenino, es decir, como dice De Lauretis las fotografías que las mujeres colombianas de inicios del siglo XX observaron fueron dispositivos sociales que se fundamentaron de ideologías y prácticas discursivas para subjetivizar en ellas el rol normalizado dentro de la sociedad y las relaciones en las dinámicas sociales que sostenían con otros individuos. Tanto el emisor como quien observó estas publicaciones, culturalmente estuvieron influenciados por una herencia religiosa, que desde la ideología fundamentó un sistema complejo de creencias que articuló, teorías, prácticas sociales que construyeron el lugar de proclamación de la mujer como un sujeto sumiso, constituido para el confinamiento del hogar y la maternidad.

En conclusión y contextualizando los tres planteamientos que produjo Teresa de Lauretis con la época investigada, el género femenino en la modernidad fue una construcción visual que se

Imagen N° 45. Revista *CROMOS* 1931



<sup>22</sup> RAE: marianista. Adj. Se dice de la persona que pertenece a la Compañía de María, dedicada preferentemente a la enseñanza y compuesta de sacerdotes y laicos.

dio a partir de las imágenes que publicó *CROMOS*, lo que tuvo implicaciones concretas y reales para la subjetividad de las mujeres lectoras de la revista; esta representación se dio bajo unos presupuestos visuales e icónicos basados en una ideología religiosa católica marianista, que construyó y fomentó los roles naturalizados del género mujer en la sociedad colombiana. En una época de modernización y la llegada progresiva al país, estos imaginarios sociales alrededor del género femenino se fueron constituyendo nuevamente a partir de ciertas tecnologías sociales como lo fueron las publicaciones semanales de la revista *CROMOS*; que a partir del texto y la imagen fomentaron los discursos y sus correspondientes prácticas discursivas que fueron implementando en el inconsciente de los sujetos cuales eran los roles asignados naturalmente a su sexo.

Es por ello, que finalizando este segundo apartado, ya para iniciar el análisis de las imágenes en el tercer capítulo y como postre teórico quiero desplegar un concepto que se relaciona, hace parte y corresponde al contexto y a las fotografías que usted ha visto en este proyecto de investigación; aquí quiero desplegar el discurso y sus prácticas discursivas, que como investigadora y futura licenciada en artes visuales, creo es relevante incorporar, ya que las prácticas discursivas hacen parte del comportamiento naturalizado del sujeto de investigación, en este caso las mujeres y el contexto que estoy observando la década de los treinta, lo cual se vio reflejado como un engranaje social y normalizado dentro de las fotografías publicadas por la revista *CROMOS*. Este tema lo apropio de la escritora e investigadora de género Nancy Prada Prada que profundiza acerca de las normas de género que circulan en los discursos mediáticos referidos a la sexualidad humana, ahondando el tema de las prácticas discursivas que producen dichos discursos, tema que atañe a mi proyecto de grado.

De acuerdo con Prada los discursos “no son meros juegos de estructuras de una lengua, sino que constituyen prácticas sociales que producen y reproducen ideologías” (Prada, 2013, Pág. 18) los discursos se forjan y caracterizan dentro de un contexto determinado bajo unas condiciones específicas que los hacen posible, que a consecuencia crean determinadas prácticas discursivas en base a unas estructuras ideológicas. En este caso, en la década de los treinta, el discurso religioso sobre el género femenino configuró el cuerpo y la representación de las mujeres de clase media y alta dentro del hogar, un espacio confinado, cerrado y delimitado que tuvo como finalidad específica ser el nicho de reproducción de la especie, configurando en las mujeres ser sujetos posicionados y segregados al rol de la maternidad, el cuidado y manutención de la familia.

Parafraseando a Prada (2013) las formaciones discursivas que hacen posible las prácticas discursivas carecen de una autoría definida, estas no provienen del instinto social del sujeto, sino que se articulan en él bajo un conjunto de condiciones que permiten el orden de las cosas dentro de una comunidad concreta, consintiéndole al sujeto entender, desde la ideología y el discurso, la práctica de cómo y porque algo llega a considerarse como evidente y cierto en un contexto específico.

...la práctica del Análisis Crítico del Discurso opera simultáneamente con tres dimensiones: a. El discurso en tanto que texto (el resultado oral o escrito de una producción discursiva) b. El discurso como práctica discursiva enmarcada en una situación social concreta, c. El discurso como un ejemplo de práctica social, que no sólo expresa o refleja identidades, prácticas, relaciones, sino que las constituye y conforma. Esta mirada tridimensional del discurso pone de relieve el papel que éste juega en la dinámica social, no como mero recipiente que transmite las ideas de quien lo usa, sino como agente constitutivo de tales ideas. (Prada, 2013, Pág. 29)

Contextualizando este proyecto de grado con la cita de Prada, la educación religiosa de las mujeres colombianas, basada en un discurso católico marianista (discurso en tanto texto) fomentó las practicas discursivas del género femenino en el proceso de transición a la modernidad, la industrialización y el capitalismo por el cual el país estaba transitando (en una situación concreta). Donde la tradición religiosa del rol del género femenino se vio reflejada en tanto ejemplo de práctica social en las fotografías publicadas por la revista *CROMOS* en la década de los treinta. Presentando así identidades específicas que crearon, constituyeron y conformaron nuevamente la tradición en las mujeres modernas bajo los discursos religiosos heredados en el pasado. Fue gracias a este discurso que las mujeres colombianas se apropiaron de las características de su género tanto en la sociedad como en la política, estas características fueron fundamentadas en la ideología cultural de que su fin u objetivo era la maternidad, el confinamiento al hogar, el cuidado de la familia; y gracias a esto, en el proceso de modernidad, desde el imaginario social se alimentó el género femenino posicionándolas como ejemplo moral y religioso de la sociedad colombiana.

### III

## ANÁLISIS VISUAL DE LAS REPRESENTACIONES DEL GÉNERO FEMENINO EN LA REVISTA *CROMOS*

“...en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, si no cuando es pensativa” (Barthes, 1979. Pág. 73)

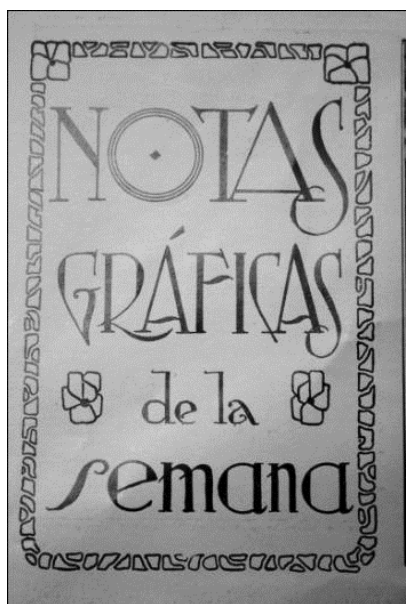


Imagen N° 46. Revista *CROMOS* 1932.

Con el epígrafe de Roland Barthes, inicio este tercer y último capítulo indicando el poder *subversivo* de las imágenes, unidades de representación visual que transgreden, trastornan y destruyen las preconcepciones de la realidad, sugiriendo un nuevo sentido o una nueva reflexión acerca de lo observado. La imagen es *pensativa* en la medida en que el observador encuentra *algo* que lo identifica dentro de la misma, generando en él nuevas miradas y formas de pensar sobre lo que observa. Tal como asegura María Acaso (2009) la imagen es un código

construido socialmente entre quien envía un mensaje y quien lo recibe, transformándose en el vehículo que, por las experiencias personales de las dos partes, tiene la finalidad de comunicar algo que el contexto requiera. Entonces, como señala Castro Gómez (2009) posicionados en una época de un capitalismo insipiente, donde tanto mujeres como hombres fueron *desarraigados* de toda herencia colonial para ingresar progresivamente a este proceso de modernización, me cuestiono, en la década de los treinta ¿Cuál fue la representación de las mujeres a través de la revista *CROMOS*? ¿Que intentó comunicar una revista moderna a las lectoras por medio de las imágenes? ¿Cuál fue la construcción visual del sujeto moderno dentro del género femenino en este contexto lleno de cambios sociales, igualdad del pensamiento y progreso para el país?

Imagen N° 47. Revista *CROMOS* 1932



Para responder a estas preguntas este capítulo se basa teóricamente en Teresa De Lauretis para abordar el tema de *género*, junto a María Acaso para profundizar acerca de *la imagen*; pero también usted encontrará elaboraciones y análisis teóricos de John Berger, Gayle Rubin, Enrique Gil Calvo y Susan Sontag junto a los ya anteriormente nombrados, para exponer y visualizar cómo los discursos religiosos y sociales mediáticos crearon prácticas discursivas que se reflejaron por medio de la imagen fotográfica; esto determinó los roles del sexo que conllevaron miradas específicas sobre las mujeres en un proceso de modernización; ideas, teorías y conceptos que

más adelante profundizaré y ligaré con las imágenes a analizar.

Este capítulo se divide en tres apartados que representan cada uno, las tres categorías con las cuales escogí las fotografías de *CROMOS*, es decir, los momentos cumbre en la formación del género femenino en la década de los treinta para la sociedad colombiana: I – la primera comunión como iniciación religiosa en la sociedad católica, II – el matrimonio como evento social que desarrolló el rol de la mujer y III – la apropiación de la modernidad para el género femenino en una época de progreso y sufragio de las mujeres colombianas; fotografías que provienen de la sección de la revista *CROMOS* llamada *Notas Graficas de la Semana*



(Imagen N° 47). Estas imágenes son el resultado de una búsqueda intensiva de casi dos años de investigación y recolección de datos de los años 1930 a 1935, formando un *corpus* de casi cien imágenes, que en medio de la escritura, fueron perfilando las categorías que quiero exponer a través de ellas. Con un fin ya establecido, analicé y filtré las fotografías que se ajustaban a lo que buscaba, dando como resultado las tres imágenes que presentaré a continuación.

Este análisis se basa en lo propuesto por María Acaso (2009) quien plantea un análisis visual que se compone de dos pasos, primero un despliegue del contenido de las imágenes en tanto un discurso descriptivo, y segundo, posicionado bajo un contexto específico, momentos que buscan el significado de cada uno de los elementos que componen la imagen, para al final conjugar tanto lo observado, como el significado de lo que se observa y así comprender cuál es el mensaje visual implícito en las imágenes analizadas. A continuación usted encontrará en cada subcapítulo una fotografía principal que será acompañada por dos imágenes más que se publicaron por *CROMOS*, que tienen la finalidad de complementar la teoría de los autores apropiados y desplegados en cada imagen protagónica.

En el primer subcapítulo me enfoco en una fotografía de 1933 que muestra los signos, símbolos y códigos religiosos que construyeron el rol social del género femenino alrededor de la primera comunión, entendida esta como un primer gran ritual de paso de la época, en donde tanto niños como niñas transitaron. Ritual que implementó códigos estéticos y símbolos semejantes a los que se utilizó en el matrimonio, de acuerdo con lo dicho por Fraisse (2008) al ser el *género* una categoría relacional, es necesario preguntar a las imágenes cual fue la representación del género de las niñas en contraposición con los niños quienes aparecen en la fotografía, realizando así un contraste visual entre los dos géneros para exponer, a partir de la semiótica, como se configuró por medio de la imagen, desde la niñez, el rol social del género femenino.

En el segundo subcapítulo despliego el análisis de una fotografía de 1930 que proyectó uno de los rituales de paso cumbre en la formación de las mujeres en la sociedad, uno de los eventos religiosos más importantes en Colombia, el camino que toda mujer católica y tradicional *quería* y en algunos casos *debía* transitar: El matrimonio. Un ritual de paso que en aquella época consagró e implicó a las mujeres, en tanto sujetos de reproducción de la especie, como

en semi objetos de intercambio, dando paso al ingreso de ellas a la sociedad moderna y el confinamiento al hogar, la maternidad y el cuidado de la familia.

Para finalizar en el tercer subcapítulo me enfoco en una fotografía de 1932 que representó el prototipo de la mujer moderna bogotana vista por la revista *CROMOS*; esta imagen se presentó el mismo año de la aprobación de la ley de capitulaciones matrimoniales, tema que más adelante ahondaré, y se conformó oficialmente el Movimiento Sufragista Femenino Colombiano, dos sucesos significativos omitidos por la revista *CROMOS*; con esta fotografía analizo el prototipo de mujeres modernas en la nueva sociedad capitalista, develando el rol implícito y explícito del género femenino que se observa en esta imagen.

Esta metodología de análisis visual de las imágenes es un camino de observación donde conjugo la teoría de María Acaso (2009) junto con otras teorías de la imagen, con el fin de una mayor y mejor comprensión de estas; este método propone una lectura básica, sencilla, noble y humilde que se caracteriza por tres aspectos. Uno: teniendo en cuenta que, quienes desde este presente, nos acercamos a fotos de hace 85 años, resulta desconocida la identidad y la edad de cada uno de las personas que aparecen en las imágenes objeto de análisis, me baso en lo que María Acaso (2009) llama *el discurso connotativo*, para dar nombre a estas personas; esto con el fin de que usted se posicione cuando observe la imagen. Dos: con el fin de encontrar la respuesta a la pregunta de este proyecto de grado, ahondaré sobre lo observado relacionando el contexto, los teóricos que apropie y mis percepciones; en otras palabras, tal como un tejido de diferentes colores, este análisis lo hago paralelamente con la teoría, lo observado y el contexto. Tres: para que usted como lector pueda observar con detalle mi planteamiento, las tres fotografías estarán tanto en digital como en físico; esto para que usted que observa sea el *zoom* de los detalles que podrían perderse solo teniendo la imagen en digital.

## 1. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA NIÑA EN LA PRIMERA COMUNIÓN – 1933

*...Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión.*  
(Sontag, 1973, p. 16)



Imagen N° 48. Revista *CROMOS*. Junio – 1933

De acuerdo con Susan Sontag aprendemos un nuevo código visual por medio de la observación de las fotografías, esto nos amplía la perspectiva de lo que *merece la pena* y *tenemos el derecho de observar*; Las imágenes fotográficas son una forma de gramática que, en este caso, me ayudan a explicar y dar a comprender cómo los códigos visuales tanto religiosos como sociales, que analizo desde la semiótica, fueron clave en la construcción del género femenino. Susan Sontag (1973) plantea que la percepción de una persona es diferente cuando esta observa y aprende de las imágenes antiguas o artesanales, a diferencia que si lo

hiciera con una fotografía de la realidad, ya que esta le permite a quien observa, contener su realidad específica. Entonces, posicionándome en la década de los treinta, tanto mujeres como hombres lectores de la revista, aprendieron y apropiaron estos códigos que observaron, por medio de las fotografías publicadas por la revista *CROMOS*. Uno de los primeros medios de comunicación en presentar en sus publicaciones imágenes de la sociedad colombiana de clase media y alta del país.

Parafraseando a María Acaso (2009) la semiótica se define como el campo del saber que estudia los signos, símbolos e iconos que transmiten un mensaje dentro de las imágenes, los cuales funcionan a partir de dos niveles: el nivel literal o *significante* y el nivel de *significado*. El *significante* consiste en el aspecto material del signo, su parte física, lo objetivo y consciente de lo que se observa, y el *significado* se desprende del discurso denotativo, es decir, es lo que significa el *significante*. Estos dos criterios han demarcado la selección de las fotografías que estoy analizando; siendo mi objetivo siempre buscar imágenes donde la mujer como *significante* fuese la representación del *significado*: la construcción, fomento y alimento de los roles de la mujer en la sociedad colombiana.

La imagen N° 48 mostró el significado del género femenino para la religión católica, ideología que utilizó unos códigos visuales y un lenguaje específico que constituyó un mensaje en sus feligreses; parafraseando a María Acaso, el elemento más importante para comprender el mensaje visual es la utilización de un código común entre el emisor y el receptor. Por esta razón escogí la imagen N° 48 ya que esta contiene los códigos explícitos necesarios para exponer cómo se fomentó el género femenino en la niñez por medio de la fotografía publicada por *CROMOS* en 1933 ¿Qué quiere decir esta imagen?

María Acaso propone desde su metodología, que cuando se analiza una imagen, primero se debe separar y tener claro los dos discursos que a esta la componen *el discurso denotativo* y *el discurso connotativo*. Basada en Barthes (1979),<sup>23</sup> denomina *discurso denotativo* al *significante*, al objeto, en este caso a la fotografía en sí y el *discurso connotativo* al *significado* del mensaje visual sin codificar. El discurso denotativo es la mirada imparcial, sin preconceptos o concepciones ideológicas sobre el contenido de la imagen, es la descripción que detona lo que se ve. Luego, desde una mirada crítica, se identifica y comprende cuál es el

---

<sup>23</sup> *La cámara Lucida, nota sobre la fotografía*. Roland Barthes. 1979

discurso implícito que contienen los elementos en composición de la imagen, un significado propio y específico que se puede apelar; como en este caso, la tesis que propongo que mira a la imagen como un dispositivo pedagógico que representó, configuró y alimentó los roles del género femenino en los lectores de la revista *CROMOS*.

¿Cómo se pasa del discurso denotativo al connotativo, de la parte descriptiva a la cultural? Este proceso ocurre mediante lo que Roland Barthes denominó *Punctum*, que es el elemento del producto visual que «punza» al espectador, funcionando como un detonante que lo extrae de la corporeidad de la imagen y lo conecta con sus propias experiencias y sensaciones como individuo. Al hacer saltar al receptor del significante al significado, del discurso denotativo al connotativo, de la parte consciente a la inconsciente, el *Punctum* consigue que el espectador aporte significados a la imagen, que se proyecte en ella y le aporte algo. (Acaso, *El lenguaje Visual*, 2009, p. 43)

La anterior cita expone los dos momentos cumbres al observar una imagen, primero, *El Punctum* o lo que Barthes llama poéticamente *el pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad*. El *Punctum* de una foto es ese azar que lastima y punza la mirada de quien la observa. Y segundo, el *Studium* que complementa y relaciona directamente el motivo del por qué me punza lo que observo. Aquel momento entre quién observa y lo que se observa, nace una conexión consciente e inconscientemente que construye, desde la experiencia personal un significado, una unión simbiótica que captura al espectador y lo influye, es el momento de observación que define al espectador si le gusta o no la imagen.

Parafraseando a Roland Barthes (1979) para aprobar o desaprobar lo que se observa, es sumamente necesario, que se conozca y comprenda lo que se ve, al reconocer el *Studium* de una fotografía se entiende cuáles fueron las intenciones del fotógrafo: informar, representar, sorprender y hacer significar. Para el discurso *denotativo* ubicar temporalmente la imagen dentro del contexto que le corresponde, observar con distancia imparcial cada uno de los objetos y personajes que lo contenga y prestar atención a los detalles que la componen, así unir las piezas al final y observar realmente cuál es el resultado de lo que se ve; entendiendo cual es el mensaje visual que contiene las imágenes utilizadas dentro del lenguaje visual como un sistema de comunicación. Y con qué propósito, por supuesto.

Continuando con la comprensión de los signos y el mensaje visual, entraré en la descripción denotativa de la imagen N° 48, aquí podemos observar a una niña, a quien llamo *Ángela*, ubicada en la mitad de la imagen; ella hace parte de las veintitrés personas, un hombre adulto, trece niños de pie, nueve sentados; todos organizados ante la cámara aquel día en de su primera comunión. Detrás de *Ángela* está de pie el sacerdote y detrás de él se encuentra un crucifijo. Al parecer por la decoración del lugar ellos posan para la fotografía dentro de una iglesia, en el espacio se ve un altar con cuatro grandes floreros de plata que contienen flores blancas. Para este evento religioso los niños se visten con un traje blanco, que gracias al corte y al listón del cuello podría nombrarse como *estilo marinero*, un vestido informal que era acompañado con un pantalón y zapatos negros; en las manos cargaron un cirio blanco, envuelto de un listón del mismo color. Por el contrario *Ángela* se viste con un vestido enterizo blanco que la cubre desde el cuello hasta los pies, en su cabeza porta un velo semi transparente que cubre su cabello que deja ver su rostro, en sus manos en vez de un cirio carga horizontalmente un pequeño ramo de flores blancas, tan blancas como sus zapatos y las medias también.

Imagen N° 49. Revista *CROMOS*. 1933



El discurso connotativo lo asocio con la imagen N° 49 que mostró a los lectores de la revista *CROMOS* la representación visual del ideal de mujer en la religión católica, a través de la apropiación de símbolos y signos que auto representaron la esencia del género femenino en la primera comunión y el matrimonio: las flores<sup>24</sup> como símbolo de belleza, pureza y procreación significaron el carácter espiritual, moral y social que se les atribuían a las mujeres, pero también como un signo que representó la debilidad, la delicadeza y flaqueza del género; el vestido blanco decoró y vistió el cuerpo femenino, cubriendo así el pecado intrínseco en ellas y finalmente el velo que se estableció como símbolo de sumisión, humildad y obediencia ante Dios.

<sup>24</sup> Según el diccionario de símbolos del doctor en teología y profesor de filosofía Jean Chevalier (1986) San Juan de la Cruz ve en la flor la imagen de las virtudes del alma, y en el ramillete que las une la perfección espiritual, símbolo del amor y de la armonía que caracterizan a la naturaleza primordial; se identifica con el simbolismo de la infancia y en cierto modo con el del estado edénico. La flor es idéntica al elixir de la vida; la floración es el retomo al centro, a la unidad, al estado primordial. (Pág. 504)

Como usted puede observar en la imagen N° 48 *Ángela* se apropia de todos estos códigos visuales transformándose así en el *Punctum* y al mismo tiempo el *significante* de la fotografía. Como más adelante observará en la imagen N° 52 tanto a *Lucia* como a *Ángela* la religión católica les otorgó a través de estos códigos visuales: el vestido, las flores, el velo y el color, el *significado* de representar la perfección y la pureza de los iconos femeninos de la ideología católica, en este caso la virgen María. Estos códigos también se ven reflejados en otras imágenes proyectadas el mismo año, como la imagen número N° 50 y N° 51 que desde el lenguaje visual mostró al lector de *CROMOS* la segregación de las niñas del grupo de niños y la representación de la ideología a partir de los objetos que cargaron ellos; fomentando así para quien observe la imagen los signos, símbolos e iconos que representaron a las mujeres buenas y aceptadas por la iglesia católica.

*Ángela* fue una niña que se apropió de los cuatro elementos y códigos visuales representativos del género femenino para la religión católica, la imagen deja claro el mensaje: existe una diferencia entre los géneros. Al hacer una comparación tanto del vestuario, el color, la posición de los cuerpos, los objetos que poseen las personas dentro de la fotografía, se concluye la diferencia en la representación visual de los sexos, configurando el género femenino a un rol y un papel específico dentro de este evento religioso. Si observa la ubicación del sacerdote, él representa la vigía de dios sobre sus clérigos, el cumplimiento de las normas sociales y religiosas de su iglesia, y el crucifijo de Jesucristo el icono religioso que acompañó las prácticas discursivas de quienes componen la imagen.

En el caso de los hombres, el símbolo que se les asignó como género masculino a diferenciación del género femenino fue el Cirio, objeto que para la iglesia católica representa a Jesucristo como la luz del mundo: cuando se enciende la vela, el niño recibe esa luz como guía que lo iluminará en sus pasos hacia la vida eterna y adquiere el compromiso de ser él la luz del mundo. Entonces si los hombres poseen la luz, las mujeres, representadas en *Ángela*, quienes cargan flores blancas, representan el mismo ornamento, la flor, la belleza, la pureza, delicadeza y virginidad del género femenino. Esto se puede visibilizar en diferentes imágenes donde el género se construye, se fomenta y se reproduce, tanto para quien observa, como para sus protagonistas.

La apropiación de estos códigos visuales de la religión se ajusta a la primera y segunda proposición de Teresa de Lauretis, a saber, que el género es una representación y que esta

representación es su propia construcción(Lauretis, 1989, p. 9). El catolicismo, mediante diversos mecanismos, entre ellos la imagen, educó y reforzó las construcciones hegemónicas del género. Situándonos en el caso de la revista *CROMOS*, se hizo interpelando a las mujeres mediante las fotografías de estos eventos sociales. Fotografías que mostraron a la sociedad de clase media alta del país que transitó con normalidad por estos rituales religiosos, mujeres y hombres que desde la niñez fueron representados visualmente por signos que alimentaron los roles de los géneros para la sociedad colombiana, y tuvieron efectos en la subjetividad de los individuos, conformándose socialmente en las dinámicas de la cotidianidad.



Imagen N° 50. Revista *CROMOS*. 1933



Imagen N° 51. Revista *CROMOS*. 1933



## 2. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA MUJER EN EL MATRIMONIO – 1930



Imagen N° 52. Revista *CROMOS*. Diciembre – 1930

En este primer momento no tengo la intención de hablar en términos técnicos y mecánicos, quiero ir más allá de las teorías que puedan diluir y escurrir información de las imágenes, primero quiero hacer entender que esta fotografía me encontró a mí, vino cuando justo buscaba todo lo que quería encontrar<sup>25</sup>; al ver esta fotografía comprendí y perfilé cuales eran mis principales categorías, hizo afinar mi perspectiva de que era lo que quería observar y analizar dentro de una imagen, se transformó en la evidencia de este largo proceso de búsqueda e investigación.

Un día de esos mientras pasaba las páginas de la revista viendo y analizando las imágenes fotográficas de mujeres el día de su boda, la observé por primera vez. Hizo que me detuviera inconscientemente en ella y tal como un imán me atrapó. Introduciéndola en mis ojos, con

---

<sup>25</sup> La razón por la que esta imagen es de 1930 y no de 1932, es porque en el abanico de imágenes que recopilé de 1932, no encontré que tuviera la riqueza visual de lo que me propongo indagar.

detalle analicé toda la síntesis de aquel momento y de aquella situación, cada rostro, cada mirada, cada sonrisa, cada ausencia y presencia generó que ellos hicieran parte de una historia que se narraba en mi cabeza, hablándome de cosas que en aquel momento no podía explicar. Es por ello que hoy escribo acerca de esta imagen porque fue gracias a lo que produjo en mí, y lo que puedo ver, y quiero enseñar en el futuro, que dentro de este trabajo de grado hace parte de mi creación conceptual.

Todos los días en la biblioteca Luis Ángel Arango, al buscar dentro de las paginas sociales de *CROMOS* únicamente veía imágenes fotográficas tal como iconos que representaban el día que marcaría un momento especial; mujeres sonrientes que al contraer matrimonio posaban frente al camarógrafo el día de su boda, a veces solas, a veces junto al novio y/o acompañadas de personas que entre sonrientes, serias e indiferentes posaban junto a ellas, como si todo este evento religioso fuera rutinariamente especial. Pero con una relación en común, todas aquellas novias las unía una característica especial: cada una se auto presentó en su propia foto bajo los mismos códigos sociales y religiosos que las identificaban miembros del grupo de mujeres casadas. Objetos como el velo de encaje semitransparente, el vestido plano y recto que cubrió su cuerpo de mujer, las flores que eran el símbolo de su existencia como vida y por supuesto el novio, quien jugó otro papel dentro de la sociedad. Junto a los familiares, los niños, las damas de honor personas que cumplieron con la labor social de participar y presenciar el ingreso de la mujer casada a la sociedad, al cumplimiento de la regla, de la norma religiosa y de la tradición católica que le correspondía a la novia por ser miembro del género femenino.

Pero fue esta imagen la que pisó con fuerza el freno y detuvo en seco la velocidad visual con la que iba, preguntándome ¿cómo una mujer se casa siendo tan niña? ¿Por qué ella tenía esa mirada? no tengo ningún marco teórico con quien quisiera hablar de rostros, emociones o sentimientos; pero al observar la tristeza en sus ojos, me hizo recordar un poco mis tristezas de mujer, de mi ingenuidad ante la vida. Empecé a fisgonear con detalle lujurioso y enseguida vi que la novia, en aquella escena, ahora una imagen, representó el tercer escalón del camino de la vida social de la mujer, un término al que llamo empíricamente la *escalera social del género femenino*<sup>26</sup>. Una escalera de tres pisos que sus dos *damitas* de honor complementaban, haciendo referencia, tal vez, al camino religioso que las mujeres transitaban con normalidad. Son tan diferentes los puntos de vista, son tantas las posibles deducciones, que tengo el

---

<sup>26</sup> Es decir, se compone por la niña (infancia), la joven virgen y la mujer reproductora.

derecho como espectadora de imaginar y posicionar a los adultos quienes integran la imagen como los acompañantes que complementan y respaldan la aprobación social de esta unión. Personas que apropiaron el papel que le correspondía dentro de la fotografía, expresando cada uno a través de sus cuerpos lo que significó este matrimonio.

***Discurso denotativo:***

- En este caso la imagen N° 52 proyectó en una fotografía a veintitrés personas, quince mujeres y ocho hombres, tres niñas y veinte adultos. Diez mujeres visten de blanco, cinco de negro, trece cubren su cabeza y dos no, ninguna usa un pantalón; por su parte todos los ocho hombres visten igual con traje de negro con corbata y zapatos del mismo color. Estas veintitrés personas proyectadas en esta fotografía hacen parte de la escena de un matrimonio, sujetos que se posicionaron bajo una clase social media – alta que se reunían dentro del hogar o un espacio cerrado para celebrar un contrato religioso y social.

***Discurso connotativo: De centro a izquierda.***

Uno: como centro de la fotografía se encuentra *Betsabé* una mujer de veinticinco años que porta con elegancia europea la moda de aquella época. Una mujer de tez blanca y labios oscuros, ella utilizó un sombrero blanco, tan blanco como el abrigo de piel que cubría su cuerpo. *Betsabé* en la imagen es la representación de la mujer europeizada y moderna, una mujer que, tal vez, imitó el estilo y la estética de actrices de cine como Carole Lombard.

Dos: Tal como el Yin y el Yang en contraposición de negros y blancos, se encuentran al lado de *Betsabé*, *Ester* y *Ana Claudia* representando a la mujer/tradicional, dos mujeres adultas que por su tradición religiosa aprobaron este suceso social y cultural por el cual transitaban naturalmente las mujeres de la época, y en el proceso hacia la modernidad se apropiaron de objetos como signos que representaron la modernidad en ellas. Símbolos como las pulseras, el bolso de piel, los sombreros y vestidos fueron los códigos sociales y estéticos que visualizaron el desarraigo del pasado de la mayoría de mujeres de clase media y alta. Si observa detalladamente ellas utilizan modernamente en sus vestidos dos diferentes tipos de cuello, uno hacia lo largo y uno profundo, esto las posicionó, junto con los códigos que ya he

mencionado, como poseedoras de clase y de modernidad integrantes, de diferente manera, del grupo de las mujeres modernas de la fotografía.

Tres: Esto se puede confirmar en las señoritas *Dora* y *Carmen*, posiblemente las verdaderas damas de honor en este matrimonio, dos mujeres jóvenes que utilizaron los mismos códigos que referían al género femenino pero desde una perspectiva diferente. Ellas representaron el prototipo de la mujer/moderna. Por su edad y tal vez una condición de solteras, ellas dos se visualizaron dentro de la modernidad desde adjetivos como la belleza, la elegancia y limpieza que requería el sistema industrializado y capitalista en los cuerpos no tan europeizados, que se proyectó desde la imagen publicitaria. Una mujer como *Dora* apropió objetos como los guantes blancos en sus manos, el collar de perlas en su cuello, el sombrero negro ajustado y el vestido largo que cubría parcialmente las curvas de su cuerpo para auto representarse en la imagen y mostrar a la sociedad que era una mujer moderna, una mujer que ingresó al consumo y parafraseando a Gayle Rubin (1986) una mujer hembra de la especie que podía cumplir, ahora siendo moderna, con su rol del género femenino: llegar al matrimonio y desde el interior del hogar ejercer el papel que el capitalismo también le exigió, ser la base de reproducción y manutención de la fuerza de trabajo.

Es decir *Dora* fue una mujer que apropió en su cuerpo a través de los objetos y lo que significaban, esa representación del género femenino que tenía como deseo y deber ingresar a la sociedad, casarse y cumplir con el rol social de su género; objetos como el de su hombro derecho, tal como medalla, representó desde un prendedor el icono social, cultural e ideológico del género femenino: las flores, símbolo de vida, de reproducción natural, de belleza y perfección. Igual que *Carmen* su compañera de foto, que también se representó como moderna luciendo un vestido blanco de encaje de arrugados pliegues que la hacían diferente y moderna a las demás mujeres en la fotografía, pero su cuerpo y sus manos abrigaban a una mujer dócil, sumisa y domesticada.

Aunque nada en este proyecto de grado se ha planeado de antemano, mi cognición y observación de las imágenes junto a las lecturas teóricas que he apropiado, me llevan a explicar en la imagen lo que aprendo en la teoría y viceversa. Por esta razón quiero dejar claro que esta comparación no tiene ninguna intención de sentenciar nada, simplemente quiero apropiarme la imagen como dispositivo pedagógico de la teoría, que en este caso, me da la

oportunidad de relacionar y hacer un análisis comparativo de las dos mujeres detrás de *Dora* (Imagen N° 53) con respecto a la cita que a continuación usted encontrará de John Berger (1972); pretendiendo que ellas dos sean la representación visual de lo que el autor llama la *examinada* y la *examinante*.

La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a un espacio limitado. Pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma. Cuando cruza una habitación o llora por la muerte de su padre, a duras penas evita imaginarse a sí misma caminando o llorando. Desde su más temprana infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente. Y así llega a considerar que la *examinante* y la *examinada* que hay en ella son dos elementos constituyentes, pero siempre distintos, de su identidad como mujer. Tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida. Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro. (Berger, 1972, p. 26)

Contextualizando la imagen, con la cita de Berger; la mayoría de las mujeres colombianas fueron educadas para observar siempre su propio comportamiento de acuerdo a las normas sociales que regían el contexto. Recordando lo que en un primer capítulo desplegué de la teoría de Lola Luna (2004) quien evidencio como *La pedagogía doméstica*, a la medida religiosa de la educación que dictaminó lo que fue ser una mujer buena, decente y así mismo en la modernidad acreedora de todos los beneficios del progreso como el ingreso a la ciudadanía del país. Dictamen religioso encaminado apropiar en el cuerpo los condicionamientos y comportamientos sociales que imponía la ideología católica, las mujeres gobernaban su propio comportamiento adecuándolo a las normas sociales impuestas. Entonces, si usted detalla con más glotonería visual esta imagen fotográfica, en ella se proyectan ocultas en la soledad, la imagen de dos mujeres que proporcionan una carga simbólica a la foto.



¿Quiénes son estas dos mujeres? Son acaso la contradicción de una con la otra, o como el *diablo* y el *ángel* representan la conciencia y el comportamiento de *Dora*. Si observa sobre su hombro izquierdo se encuentra la religiosa, o bueno, una mujer que usa un velo haciendo referencia a la religión católica. Si notamos en la imagen, apartando a *Lucia*, ninguna otra mujer utiliza esta prenda.

Contrarrestando en el otro hombro derecho se encuentra una mujer vestida de negro, con una mirada fija, seria, parca inexpresiva ante la cámara; una imagen que a simple vista no se distingue bien pero al observarla con detalle por primera vez me produjo un poco de miedo.

Y aunque en el año de 1932 no haya existido nada de John Berger sobre la faz de la tierra y estas dos mujeres detrás de *Dora*, quizá, se ubicaron allí solo para salir en la foto, en este proyecto de grado ellas refieren a lo que comprendí de la teoría de Berger. Ellas podrían ser esa dualidad y exigencia de las mujeres consigo mismas para poder ingresar como sujetos deseados por su comportamiento adecuado a la sociedad. Dos representaciones diametralmente opuestas que debían tener consciencia sobre los actos de sí mismas, de cómo las miraban otros, sobre todo los hombres, para regular y gobernar su comportamiento y así, tal como dice John Berger (1972) *ir acompañadas casi constantemente por la imagen que tienen de sí mismas*.

Cinco: En la esquina izquierda de la imagen, junto a *Carmen* se encuentra *José*, un hombre que no se detalla bien ya que al tomar la fotografía se movió; él representa la presencia masculina que encierra el marco y delimita el costado izquierdo de las mujeres dentro de la imagen.

### **Del centro hacia la derecha:**

Uno: al lado derecho de *Betsabé* se encuentran tres hombres, *Rafael* un sujeto con gesto de placidez en su rostro que sonríe levemente para la fotografía. Donde su cuerpo se oculta detrás *Alberto*, el novio, un hombre que a través de su lenguaje corporal expresa la

satisfacción de su unión con *Lucia* la novia. Si usted detalla la fotografía e intenta colocarse los lentes que le ofrezco, quiero que observe sus manos, están ocultas dentro de los bolsillos del pantalón, el peso de su cuerpo está recostando sobre sus piernas y su rostro expresa, si se me permite decirlo, una sonrisa que entre maliciosa y oscura posee la plenitud de quien pacta un buen contrato; como si aquel hombre al casarse hubiera cazado una buena y posible fortuna. Detrás de los dos se encuentra el tercer hombre, es como una mancha que ni el rostro completo se le ve, ¿usted lo ve?<sup>27</sup>

Dos: Enseguida de *Rafael, Alberto* y la sombra detrás de ellos, encontramos a *Valentina* una mujer de estatura alta que utilizó un sombrero completamente moderno para la época, el cual se caracterizó por las formas rectangulares e inexactas que como un tocado triangular se posaba sobre su cabeza; no se alcanza a ver su cuerpo, pero su rostro manifiesta una mirada confiada detrás de una leve sonrisa en sus labios rojos carmesí.

Tres: Después de *Valentina* se encuentra *Enrique* un hombre que por la posición y el lugar en donde se encuentra no se alcanza a observar bien; continuando con la lectura visual se encuentran en la imagen un grupo de tres mujeres jóvenes, *María, Clara* y *Paula* que gracias a sus atuendos se proclamaron sujetos íntegros dentro de los códigos de modernidad que reinó el grupo de damas que componen la imagen, quizás ellas sean contemporáneas a *Carmen* y *Dora*, representando así al prototipo de mujeres jóvenes, solteras y vírgenes, que posiblemente en un futuro serían esposas y madres modernas. La disposición del cuerpo de *María* y *Paula* muestra explícitamente la aprobación de ellas sobre el matrimonio como un suceso normalizado correspondiente al género femenino dentro de la sociedad.

*Carmen, Dora, María, Clara* y *Paula* a partir de su estética y la manera de arreglarse son visualmente la representación de *Atenea*, desde la teoría de Enrique Gil Calvo (2000), él propone una genealogía de las figuras o prototipos de mujeres de la antigua Grecia para poder explicar las tres perspectivas diferentes de la representación de las mujeres para la sociedad. Parafraseando a Gil Calvo él propone un repertorio de tres imágenes visuales construidas socialmente para designar al género femenino, un sistema tridimensional que consta de tres ejes de perspectiva sobre la imagen de la mujer; parámetros que representa bajo tres diosas de

---

<sup>27</sup> Para esta imagen, le recomiendo la teoría de John Berger en el libro *Modos de ver* (1972) para que pueda hacer el mismo ejercicio en cuanto a la representación del hombre.

la antigua Grecia. *Afrodita* que fuese la mujer que representa *el atractivo sexual*, la belleza, hermosura y deseabilidad. *Hera*, esposa de Zeus y madre de diferentes dioses del Olimpo, que en este caso representa la mujer *materna*, características propias de un modo específico de arreglo estético bajo normas procedimentales y/o modelos de corrección social. Y finalmente *Atenea* quien representa la expresión de la identidad, la distinción, la clase, originalidad y el estilo de las mujeres jóvenes. Estas tres dimensiones de la imagen femenina se caracterizan entre sí por ser la posición contraria de cada una de ellas, en otras palabras, *Afrodita* no puede ser *Hera* ni *Atenea*, cada una tiene unos mandamientos y características especiales que generan distancias visuales y sociales entre ellas.

...El primero es de naturaleza puramente física o carnal: ser guapa, estar buena, tener buen tipo o buena figura, etc. El segundo corresponde al imperativo cultural que obliga a ser limpia, arreglarse, tener buena presencia, estar delgada, ir a la moda, parecer joven, etc. Y el tercero manifiesta la identidad personal de la portadora, en la medida en que expresa tanto su estatus (estado civil, posición social) como su personalidad individual, todo lo cual exige ser original o expresiva, tener gracia, estilo o clase, poseer encanto o elegancia y ser a la vez femenina y espontánea. (Calvo, Medias Miradas, 2000, p. 22)

Tal como diría Gil Calvo las mujeres jóvenes de la fotografía de 1930 como *Dora*, *Carmen*, *Paula*, *María* y *Claudia* se representaron bajo prototipos visuales de mujeres solteras y modernas que evolucionaron de una forma cambiante y variada, chicas jóvenes que como *Atenea* eran “quienes más y mejor siguen al día la evolución de la moda, estando perfectamente informadas sobre la actualidad de las últimas novedades y demás innovaciones que se produzcan en materia de imagen femenina” (Calvo, 2000, p. 33). De acuerdo a Enrique Gil Calvo al no haber tenido aun una experiencia reproductora el estereotipo de *Atenea* se caracteriza por una sexualidad relativamente inmadura, por ello las jóvenes de la época utilizaron trajes que medianamente permitieron ver su cuerpo de una mujer sexual, luciendo trajes largos y planos que no delineaban sus curvas; gracias a la cultura conservadora y tradicional de la época generó en el vestir de las mujeres un condicionamiento casto y virginal. Retomando lo que dice Judith Butler (1990) las mujeres performaron su género a través de sus cuerpos y sus comportamientos naturalizados “de esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo interno de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales” (Butler, El Género en disputa, 1990, p. 17).



Cuatro: Junto a estas cinco jóvenes se encuentra *Constanza* una mujer que al momento de tomar la fotografía mira hacia el suelo, con ella ocurre lo mismo que con *Ester* y *Ana Claudia*, fueron mujeres que por su edad, posición social y estatus de madres (prototipo *Hera*) se auto representaron dentro de una imagen convencional o clásica de honesta y digna matrona, legítimas señoras de la casa; parafraseando a Gil Calvo este prototipo de *Hera* se caracteriza por crear el efecto de elegancia, de gusto, de distinción, estilo y clase que la hacen dignas de pertenecer a la élite social.

Cinco: Finalizando la imagen usted encontrará a tres hombres *Antonio*, *Marco* e *Ismael*, ellos cierran el extremo derecho de la fotografía, *Antonio* gracias a su posición corporal y la mirada segura y satisfecha hacia el espectador, gracias a la blancura de su tez en medio de los negros a su alrededor, se transforma en esta imagen a lo que María Acaso (2009) llama *contrapunctum*, el elemento visual dentro de la imagen que funciona en contrapeso del *punctum* principal teniendo como fin dirigir la mirada del espectador.

En ocasiones, puede haber más de un *punctum*, más de un elemento que nos haga pasar entre niveles, lo que produce la diferencia entre lo que denominaremos *punctum* principal y *puncta* secundarios. Y en la mayoría de los casos hay un *contrapunctum* que funciona como contrapeso del *punctum* principal (Acaso, El lenguaje Visual, 2009, p. 44)

En este caso la imagen alude en *Antonio* al peso visual que llama al espectador a observar el lado izquierdo de la fotografía, ya que este hombre, tal vez el padre de *Lucia*, representó aquel burgués de clase media alta que transitaba por una época de modernización e industrialización capitalista en el país; de pronto, un importante ilustre letrado liberal que, dentro del ordenamiento interno de la imagen, fue el prototipo ideal de hombre moderno que quiso proyectar *CROMOS* a los lectores de la revista. En esta fotografía él es el *Contrapunctum*, ya que si observamos con detalle el camino de *Antonio* hacia *Lucia* encontraremos que primero, no hay otros hombres entre ellos dos y segundo: las dos mujeres junto a él, una de negro y otra de blanco ninguna mira a la cámara; *Constanza* mira hacia el suelo, *Paula* dirige borrosamente su alegre mirada hacia *Lucia*, y *Clara* quien sí mira directamente a la cámara se esconde tímidamente detrás de *María*, dejando así, de derecha a izquierda el camino visual del observador hacia *Lucia*, el *punctum* principal de esta imagen. Pero, ¿quién es *Lucia*?

Seis: En el primer plano de la fotografía se encuentran tres niñas, *Lucia*, *Carla* y *Eugene*; como dije anteriormente, ellas representan un nivel diferente y progresivo en la *escalera del género femenino*; cada una cumple con un papel naturalizado por la sociedad, la cultura y la religión de las mujeres en la época: *Eugene* es el primer nivel de la escalera, una niña de tres o cuatro años a quien se le permite vestir un corto vestido blanco que enseña sus piernas, usa medias blancas, zapatos negros y el cabello suelto<sup>28</sup> el cual podría demostrar que por su inocencia no posee pecado alguno. Si usted observa con detalle la fotografía, aparte de *Carla* y *Eugene*, ninguna otra mujer mostró su cabello. *Eugene* quien fuese custodiada por *Ester* y *Ana Claudia*, representó la inocencia y fragilidad de la infancia, una condición que llevo a la sociedad colombiana a tratar y representar legalmente<sup>29</sup> a las mujeres adultas en aquella época.

Siete: *Carla*, la joven virgen representó el segundo nivel de la escalera; ella era el símbolo de la juventud, el progreso, la nueva mirada europeizada de la modernidad del género femenino. *Carla* en vez de vestido carga un ramo de flores blancas y tal como una mujer moderna, bella y joven representa aquel jardín como símbolo de vida, la responsabilidad implícita y explícita de un futuro hacia la reproducción, el cuidado y paralelamente el ideal de perfección que conllevó pertenecer al género femenino.

Ocho: Finalizando y para responder a la pregunta que hice anteriormente (¿quién es *Lucia*?), *Lucia* es quien me punza a mí, quien me punza como mujer, profesora, hermana, hija y artista, me punzó como investigadora y escritora; *Lucia* es el *punctum* de esta fotografía, porque al apropiarse de los símbolos y códigos religiosos estéticos y visuales de toda mujer colombiana dentro del matrimonio, hizo parte de la construcción social del género femenino. Es así que ella representa el tercer y último nivel de la *escalera del género femenino*, una mujer domesticada, una hembra de la especie. “Una mujer es una mujer, solo se convierte en doméstica, esposa, mercancía, conejito de playboy, prostituta o dictáfono humano en determinadas relaciones.” (Rubin, El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política"

---

<sup>28</sup> Dentro de la religión católica a las mujeres no se les permitió mostrar su cabello dentro de las iglesias y santuarios, ya que era símbolo de pecado, es por ello que en los rituales religiosos una parte importante del ajuar era el velo de la novia.

<sup>29</sup> Fue gracias a Ofelia Uribe de Acosta, profesora y sufragista liberal, que bajo sus escritos teóricos generó la aprobación del proyecto de capitulaciones matrimoniales; proyecto aprobado por la ley 28 de 1932 que proveería a las mujeres casadas la administración legal de sus bienes y la herencia de sus familiares. Antes de este decreto se trataba legalmente a las mujeres como niños o dementes, generando que los esposos de ellas, como en este caso, *Alberto*, administrará la fortuna, herencia y dote de los familiares de su esposa.

del sexo, 1986, p. 16) De acuerdo a la cita y la teoría de Rubin es gracias al parentesco y las relaciones intrínsecas con el hombre que las mujeres se convierten en semi – objetos de intercambio en diferentes culturas; Gayle Rubin expone que este sistema se manejó por hombres patriarcales en pro del beneficio económico, social y político con otros hombres; el parentesco fue un sistema cultural donde mujeres como *Lucia*, o mujeres como las que publicó la revista *CROMOS* en 1933 (imagen N° 54 / N° 55), participaron como sujetos intercambiables que se sometieron y auto posicionaron en el rol del género femenino dentro de la sociedad capitalista; mujeres que al contraer matrimonio cumplieron con su labor y rol social y religioso que se les había heredado por la tradición: el papel de esposas, madres y señoras del hogar moderno; donde la función del género femenino era cuidar y reproducir al hombre como fuerza de trabajo. El parentesco conllevó a las mujeres casadas a domesticarse y auto representarse como sujetos intercambiables por sus padres a sus esposos, tanto en el trato legal, como en el rol social que les correspondía.

Al observar la imagen N° 52 pensé en un primer momento que *Lucia* era una niña el día de su primera comunión, pero al detallar profundamente la imagen pude vislumbrar que el velo fue el signo que la representó como una mujer casada; un día pensé e hice cuentas y ella en este año cumpliría 85 años y me pregunto ¿será que aún vive? ¿Se podrá imaginar que una estudiante de pedagogía en artes visuales utiliza su fotografía de su matrimonio para vislumbrar la construcción del género?

Las imágenes que presento a continuación complementan lo que expliqué anteriormente desde la teoría, en estas fotografías usted encontrará los mismos códigos religiosos como las flores, el vestido, el color, el velo y los niños que como signos, representan y fomentan el rol del género femenino; si usted observa la imagen N° 55 podrá ver el ejemplo claro del parentesco, al observar esta fotografía me costó trabajo deducir quien era la novia, pero igualmente el velo, como el caso de *Lucia*, me llevó a concluir quién se llevó el protagonismo de la mujer casada. Pero le pregunto, para usted ¿quién es el punctum de esta imagen? con certeza acertará que es el hombre, que centrado en la imagen, tal vez, representa aquel patriarca que podía poseer del ramo de flores blancas a la mujer que él quisiera. Tanto la imagen N° 55 como la N° 56 muestran mujeres que se encuentran allí, acompañando a la novia, anunciándose como modernas, miembros del género que implícitamente poseían un fin específico, la reproducción y el cuidado de la especie. Y ¿Usted qué interpreta de esta

imagen? acaso ¿la imagen fue producida? ¿Qué puede pensar de la novia? ¿Qué hace que ella parezca un fantasma? ¿La luz, el velo, su ausencia? O tal vez la semejanza visual con las otras mujeres.



Imagen N° 54. Revista *CROMOS* – 1933



Imagen N° 55. Revista *CROMOS* – 1933

### 3. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LAS MUJERES EN EL PROCESO DE MODERNIDAD DEL PAÍS – 1932

*El maternalismo remite al género en tanto categoría de análisis del discurso feminista que al tiempo está presente en el lenguaje, otorgando significados que se establecen desde la diferencia sexual. El lenguaje es dónde se crean los significados, pero el poder está en los sujetos y en la acción que en determinadas situaciones desarrollan. (Luna L. , 2004, p. 45)*



Imagen N° 56. Revista *CROMOS* – 1932

Este último apartado tiene como fin visualizar la construcción de los roles tradicionales y religiosos del género femenino que se forjaron a través de esta fotografía que publicó *CROMOS* en medio de una época de modernización, la búsqueda de las mujeres sufragistas por la igualdad de los sexos en la sociedad colombiana y por el ingreso a la ciudadanía del país. Quiero ver como la imagen fomentó el papel de la maternidad, el cuidado y la dedicación al hogar conferido al género femenino que desde la diferenciación de los sexos

reflejó a través de las imágenes y las prácticas discursivas sociales, culturales y religiosas el papel conferido a las mujeres modernas; fomentando en la modernidad la estela tradicional de las mujeres dentro de la sociedad capitalista colombiana. Tal como dice Lola Luna, en la cita que abre este apartado, las prácticas discursivas se conciben en el poder de las acciones que los sujetos desarrollan dentro de las dinámicas sociales, esto prolonga las ideologías impuestas sobre la realidad de los individuos.

### **Discurso denotativo:**

En la fotografía se presenta una familia bogotana de clase media alta conformada por cincuenta y un personas, veintisiete hombres y veinticuatro mujeres, cuarenta adultos, uno sentado en una silla de ruedas y once niños, uno de ellos sentado en un coche de la época. Ellos se encuentran, tal vez, en las escaleras de entrada de una finca o una gran casa que tiene dos ventanas grandes que reflejan los árboles y arbustos del jardín. Nueve mujeres usan sombrero, seis mujeres usan abrigo de piel, al parecer la mayoría de ellas visten con faldas largas que tapan más abajo de las rodillas. Por su parte los hombres visten con traje oscuro de corbata, solo dos de ellos usan corbatín; los niños utilizan trajes en corte de *marinero*, pantalones cortos y largas medias que tapan sus pantorrillas. Los dos niños más pequeños, respectivamente al extremo contrario de la fotografía, visten de blanco, la niña ubicada a la derecha carga un peluche en sus brazos y al mismo tiempo ella es cargada en los brazos de una mujer. En el lado izquierdo de la imagen se encuentra una mujer de vestido largo y negro que sostiene con su mano derecha un coche, donde se encuentra un niño sentado, mirando al perro que esta acostado en el suelo. Con el fin de visualizar cómo se construyó y fomentó el rol maternal del género femenino, este análisis visual se basa únicamente en la descripción de las mujeres que se encuentran en el primer plano de la fotografía (Imagen N° 56).

### **Discurso connotativo:**

1932 fue un año donde ocurrieron dos grandes acontecimientos en el gobierno liberal de Enrique Olaya Herrera, primero: se rompe la relación constituida desde 1887 entre la iglesia y el estado, que fomentó la educación religiosa para el país; parafraseando a Lola Luna (2004) se llama *Colombia Católica* a la época donde el estado, sin hacer distinción entre las clases sociales, dejó a la iglesia católica la responsabilidad completa de la educación de la sociedad

colombiana, implementando así obligatoriamente en las escuelas las prácticas religiosas; esta educación marianista ofreció y posicionó a las mujeres perfiles sociales que debían poseer de acuerdo a lo aceptado por la iglesia católica, tal como se enseñó con el mandato religioso de 1914 nombrado *la pedagogía doméstica*.

...en Colombia se da un contexto socio político que inicia el camino a la modernización mediado por un discurso patriarcal conservador católico en el que se construye un sujeto mujer maternalista repleto de significados de género que prevalecen en el discurso moderno. (Luna L. , 2004, p. 228)

Fue gracias a una ideología política conservadora más la educación de la sociedad que estuvo en manos de la iglesia católica, que se construyó y fomentó el sujeto de la mujer maternal, una figura colonial que se prolonga hasta la década de los treinta y cuarenta del siglo XX; dando paso a que las mujeres arrastraran de la tradición los roles y el papel de su género en la época de modernización y su participación política en el país. Parafraseado a Lola Luna (2004) la consolidación del movimiento femenino sufragista se compuso de mujeres, tanto liberales como conservadoras, que construyeron una identidad que conjugó la participación política y la dedicación a la maternidad, el cuidado de la familia y el hogar; y aunque ellas se auto proclamaron mujeres encargadas del hogar colombiano, también, por medio de sus pensamientos de lucha por la igualdad, produjeron un quiebre en el discurso patriarcal moderno, revelando así una construcción de sujeto activo y creador de nuevos significados, logrando categorizar la desigualdad dentro del discurso moderno.

Una de estas reformas sufragistas se dio con el decreto número 28 del año 1932: *el proyecto de capitulaciones matrimoniales* fue un estatuto social escrito por Ofelia Uribe de Acosta que le brindó a las mujeres colombianas, aun sin el derecho a la ciudadanía ni al voto, el poder de ser legalmente autónomas de sus padres o esposos y tener el derecho de poseer y administrar sus bienes. Legalmente gracias a este nuevo estatuto legal ya no se les trataría más como menores de edad o dementes; este nuevo mandato social y legal permitió que las mujeres colombianas pudieran contraer matrimonio con la tranquilidad de saber que su futuro esposo no estaría detrás de su herencia y con la seguridad de poder adquirir sus bienes después de contraer matrimonio, sin que estos fueran legalmente de su compañero, convirtiéndose así en uno de los logros más importantes del movimiento sufragista femenino del país.



Un segundo momento importante en la historia del Colombia, más específicamente a inicios del siglo XX, es el ingreso progresivo y veloz de la industrialización y modernización del sistema económico y social capitalista. Parafraseando a Santiago Castro Gómez (2009) el capitalismo es un sistema económico que va más allá de las relaciones basadas en el poder del dinero, del capital y el trueque; el capitalismo es una maquina semiótica que desde los ejercicios de poder sugirió en los sujetos estereotipos sociales necesarios para su propia existencia y tuvo como fin desarraigar los códigos tradicionales en ellos, para así generar nuevas maneras de relacionarse con los demás y consigo mismos. Pero, ¿cuál fue el papel de la mujer dentro de este nuevo sistema capitalista? para responder a esta pregunta explicaré la base ideológica que, desde la división del trabajo, forjó y generó los roles en los sexos dentro de la sociedad.

Gayle Rubin (1986) llama *sistema sexo – género*<sup>30</sup>. “al conjunto de disposiciones por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y satisface esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, El trafico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo, 1986); en mis palabras, la sociedad crea unas necesidades específicas en los sujetos que se ven satisfechas en la medida en que ellos (los sujetos) cumplan con el rol asignado culturalmente a su sexo.

El capitalismo utilizó nuevamente la noción del papel social y tradicional de las mujeres para el mantenimiento de su propia existencia, es decir, las mujeres servían a los fines del consumismo capitalista en sus papeles de administradoras del hogar, el consumo familiar, la reproducción de la fuerza de trabajo: el hombre y paralelamente la perpetuación de la belleza. Tal como lo ejemplificó en la imagen N° 57, la fotografía de la señorita Bogotá de 1932, publicada por la revista *CROMOS* este mismo año, donde se muestra a una mujer que se auto representa en los estereotipos estéticos que dictaminaron una belleza específica y necesaria para la mujer como sujeto de consumo. Esta mujer (Imagen N° 57 muy probablemente transitó por el matrimonio, fue la administradora de un hogar y muy seguramente tuvo la

---

30 Gayle Rubin. *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. 1986.



responsabilidad del cuidado de su esposo e hijos. En resumen, el capitalismo es un conjunto de relaciones sociales donde el rol del género femenino era la producción, cuidado y conservación de la belleza, conjugándola paralelamente con el trabajo doméstico como elemento clave en el proceso de reproducción del trabajador.

...es precisamente ese “elemento histórico y social” lo que determina que una “esposa” sea una de las necesidades del trabajador, que el trabajo doméstico lo realicen las mujeres y no los hombres y que el capitalismo es heredero de una larga tradición en que las mujeres no heredan, no dirigen, y no hablan con dios. Es este “elemento histórico y moral” el que proporcionó al capitalismo una herencia cultural de formas de masculinidad y feminidad. Es dentro de ese “elemento histórico y moral” que está subsumido todo el campo del sexo, la sexualidad y la opresión sexual.(Rubin, 1986, p. 22)

Posicionando la cita de Gayle Rubin con el contexto de la década de los treinta en Colombia, las mujeres modernas y capitalistas de clase media y alta, gracias a su herencia religiosa colonial y el rol tradicional de su sexo, ingresaron al progreso de modernidad del país ocupando el lugar de dueñas y señoras del hogar colombiano, un papel de antemano sobre el género femenino como la necesidad de sustento, cuidado y reproducción del trabajador.

Conjugando y tejiendo este contexto, con la teoría comprendida, se puede desplegar el mensaje visual del papel y rol maternal de la responsabilidad del género femenino adjudicada a las diferentes mujeres que se presentan en la imagen N° 56; en esta fotografía todas las mujeres que estoy analizando asumen su papel maternal y la responsabilidad social que implica ser mujeres modernas. Empezando de izquierda a derecha con el Punctum de la imagen: la señora *Blanca de Rueda* como encargada de su esposo el señor *Reinaldo Rueda*, que sentado sobre una silla de ruedas dependió del cuidado de su esposa, esta característica de las mujeres como sostén del hogar y el cuidado del hombre, se traspasó por herencia de género a *Constanza De Robledo*, el primer contrapunctum de la imagen, tal vez la hija de los dos; que su finalidad como mujer, tal como su madre, fue la tarea de cuidar, tal vez, a su hijo, el pequeño *tomas* quien está sentado en un coche de la época. Tanto el señor *Reinaldo Rueda* como *Tomas* representan el pasado y el futuro del género masculino, que como derecho y privilegio social y religioso tuvieron a su favor el cuidado de las mujeres, tal como muestra la imagen, ellos dos son rodeados por seis mujeres; ya sea por tradición cultural el cuidado y

sustento se concibe desde la madre en el cuidado de la niñez, como la esposa en la adultez del hombre.

En este tránsito visual la siguiente persona que se observa es *Amelia*, el segundo contrapunctum de la imagen, una mujer que sostiene la silla de ruedas del señor *Reinaldo Rueda*, tal vez su padre, mirando a la cámara con la seguridad de quien se siente acompañada y protegida por un hombre. Si usted observa detalladamente a *Amelia* ella gracias a la estética visual se apropió de los códigos que representaron la modernidad del género femenino de aquella época. Y aunque en la imagen, no tiene la responsabilidad de ningún niño, ni posee las características de una mujer maternal, implícitamente, ella si representó el papel del género femenino en el acompañamiento y relación corporal alrededor del hombre, en este caso, su padre.

Otra mujer al cuidado de los niños es *Nora de López* que posicionada en el centro de la imagen representa estéticamente a una mujer moderna, que sonríe para ellos, acomodándolos para la foto, organizándolos, gobernando sobre ellos. A continuación se encuentran las hermanas *Nora* y *María Jiménez* quienes representan el género femenino en espera de cumplir su finalidad social, el matrimonio, el rol de madres, esposas y compañeras del hombre. Finalizando de izquierda a derecha se encuentra *Libia de Rueda*, una mujer que también se apropia de unos códigos que hablan de modernidad, paralelamente al papel de ser madre de *Valentina*, el futuro del género femenino en su familia; ellas dos se encuentran al lado derecho del señor *Carlos Rueda*.

Las mujeres que podemos observar dentro de la fotografía N° 57 se auto representan bajo los prototipos indicados de modernidad y tradición cultural que el capitalismo les indicó como género femenino, en la medida que ellas se auto posicionaron como mujeres cuidadoras del hogar dando paso al fomento y constitución de los roles que a su sexo le correspondía. De acuerdo con las actividades que cumplieron tanto la mujer como el hombre dentro de la sociedad colombiana se reprodujo la naturalización de los roles del género, tal como lo muestra las imágenes N° 58 y N° 59 que fundamentan, tal como las representaciones visuales de la primera comunión, la segregación de la mujer del grupo de los hombres, como si ella fuera realmente de otro grupo social, proyectando la posición de los cuerpos de ellas alrededor de él.

Tal como lo dictamina Luna (2004) en las dinámicas internas que los sujetos sostienen en su cotidianidad se desarrollan los significados, el poder del discurso está en las acciones que en determinadas situaciones desarrollan; esto se ejemplifica a continuación en dos fotografías de 1933 donde se puede ver explícitamente a las mujeres en pro del cuidado y enseñanza de su posición social a su propio género y su papel alrededor del hombre, como eje central de la imagen. Estas fotografías se publicaron por la revista *CROMOS* en conmemoración de la colonia italiana por un nuevo ministro de aquella época en el país.



Imagen N° 58. Revista *CROMOS*. 1932.

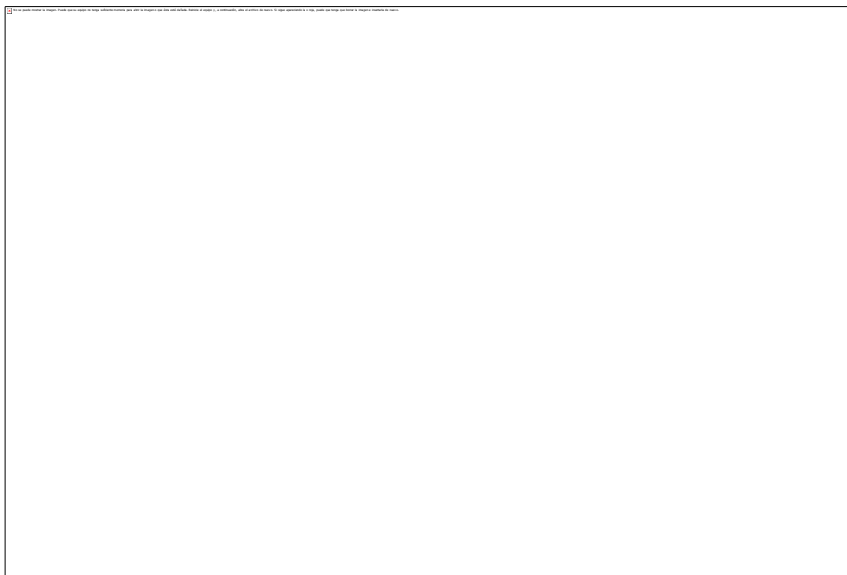


Imagen N° 59. Revista *CROMOS*. 1932.

### **Una respuesta sorpresiva pero esperada, a manera de conclusiones.**

Ubicándonos en Colombia en la década de 1930 nos encontramos con un país que transitaba por una época de violencia gracias al bipartidismo político, una pugna ideológica entre los partidos liberal y conservador que dividió el pensamiento de los colombianos y la construcción de una Nación mediada por diferentes conflictos y olas de violencia; también nos ubicamos en un momento de la historia donde diferentes sectores sociales como los obreros, los campesinos y las mujeres constituyeron movimientos sindicalistas y de sufragio para la reivindicación de los derechos igualitarios en la sociedad colombiana. Bajo el gobierno de los presidentes Enrique Olaya Herrera y Alfonso López Pumarejo Colombia ingresó en una época de transformaciones estructurales para la modernización y se efectuaron reformas para transformar la economía nacional que se había consolidado y establecido desde la colonia, para transitar progresivamente hacia un nuevo sistema económico capitalista que con velocidad ingresó al país.

Un sistema económico que más allá de las relaciones basadas en el poder del dinero, del capital y el trueque, fue una maquina semiótica que desde las tecnologías sociales sugirió en los sujetos estereotipos modernos necesarios para su propia existencia. Para ello desterritorializó los códigos tradicionales en los individuos que generó en ellos nuevas maneras de relacionarse con los demás y consigo mismos. Uno de tantos dispositivos sociales fue la imagen publicada a través de los medios de comunicación impresos que mostraban la realidad social y política del país. En este caso la revista *CROMOS*, generó y reprodujo la representación visual del sujeto moderno junto a los acontecimientos sociales que visualizaron, por medio de la imagen, una capital en progreso. Esto implícitamente establecería una subjetividad moderna que entró en conflicto y generó tensiones con las representaciones tradicionales arraigadas desde el pensamiento conservador.

Esto demuestra que las imágenes no son simples entidades mentales que representan un contexto o una época específica, sino que también, crean y fomentan representaciones en un momento de la historia en que los cambios sociales lo solicitaban. Para el caso de este proyecto de grado, desencadenando una serie de identificaciones que produjo determinados estilos de vida, sobre todo en el género femenino.

En 1930, gracias a mujeres de clase media y alta, se efectuó en la capital del país el IV Congreso Internacional Femenino, este suceso marcaría el inicio de la construcción del sujeto sufragista, que gracias a las ideologías políticas de la época, se dividió en dos, la perspectiva de la mujer conservadora en contraposición a la perspectiva de la mujer liberal; quienes obviando sus diferencias lucharon en pro de la adquisición de los derechos civiles del género femenino en contra de la desigualdad social que habían sido participes desde la Colonia. Logrando tres tipos de derechos fundamentales e históricos para las mujeres colombianas. Primero: la aprobación del *proyecto de capitulaciones matrimoniales*, que proveería a la mujer casada la administración legal de sus bienes y la herencia de sus familiares. Segundo: El derecho e ingreso a la educación superior que se efectuó en 1935 y tercero: el derecho a sufragar que dio pasó en 1945 al ingreso de la mujer a la ciudadanía y en 1957 al derecho al voto.

En conclusión se comprende que el capitalismo *superficialmente* le brindó a las mujeres la oportunidad de salirse de la micro-esfera y el territorio establecido, pero los roles de género implantados desde la tradición por la sociedad y la religión, visibilizados por medio de la imagen y hechos practica en las dinámicas sociales, alimentó el rol del género femenino en contraposición a las luchas de las mujeres sufragistas. Esto conllevó a que la apropiación de las mujeres como sujetos modernos se basara en los comportamientos sumisos que la ideología religiosa fomentó desde la educación, un ejemplo de ello es *la pedagogía domestica* que formó el rol de género alrededor de la maternidad, la sumisión, el cuidado y la reproducción.

Como complemento a estos discursos sociales, se implementaron en la sociedad, las imágenes fotográficas que fueron proyectadas por los diferentes medios de comunicación de la época. Representaciones visuales que en este caso, a través de *CROMOS* una revista moderna al estilo europeo, mostró a sus lectores, especialmente lectoras, el lugar de auto representación de los sujetos modernos bajo los estereotipos visuales que se podían observar a través de ellas. La imagen como herramienta y dispositivo pedagógico informó y educó los códigos visuales que representaron el rol social, determinado y heredado en la historia para el género femenino; fomentando los prototipos específicos y el lugar de lo femenino dentro de la sociedad colombiana capitalista. Estas imágenes, tanto la publicitaria como las fotografías de la sociedad elite del país, promovieron dos perspectivas diametralmente opuestas para la mujer (la *tradicional* y la *moderna*) que implícitamente tenían una finalidad en común, la

construcción de un sujeto de costumbres arraigadas que cumplió con el papel que la sociedad y la religión le había asignado alrededor de la maternidad en la modernidad.

Entonces, la imagen como herramienta y código del lenguaje visual, configuró, representó y alimentó las concepciones tradicionalistas del género, para esto utilizó un lenguaje específico y unos códigos comunes que desde los signos, el significante y su respectivo significado, contribuyeron a forjar el rol y el comportamiento normalizado de las mujeres dentro de la sociedad. El efecto realidad contribuyó en el capitalismo y la modernización a construir nuevamente el lugar de auto representación en los prototipos de ser una mujer moderna, que implícitamente arrastró la estela y la herencia tradicional de su género.

El género, una categoría feminista que se construye, y auto constituye, cultural y socialmente desde la diferenciación del sexo, posicionando y delimitando en dos categorías excluyentes pero relacionales a los sujetos: un hombre o una mujer (una vagina – un pene). Esto define la manera en que los sujetos se representan y relacionan con el mundo, consigo mismos y con los demás. Las normas sociales, culturales y religiosas establecen los roles naturalizados socialmente al sexo que en la historia, implícita y explícitamente, han constituido la opresión del género femenino. Para Teresa De Lauretis, el género se constituye, y *reconstituye*, en las representaciones lingüísticas y culturales que se han gestado en la sociedad a través del tiempo, en este caso, la imagen de iconos religiosos como la virgen María, fue el ejemplo y el dispositivo visual, en tanto tecnología de género, que representó y fomentó para las (mujeres) lectoras de la revista *CROMOS* el lugar de enunciación de una mujer con comportamientos tradicionales y religiosos, conjugados con una adquisición y apropiación de una nueva modernidad en la sociedad colombiana.

La imagen de la revista *CROMOS* fue un dispositivo pedagógico que produjo, en las mujeres que accedían a este medio de comunicación, implicaciones concretas y reales en su subjetividad y en el comportamiento normalizado donde se desarrollaron. Cuando los sujetos se identifican con una imagen crean el lugar de auto proclamación, donde se establece relaciones interpersonales específicas, bajo los comportamientos sociales que alimentan y reproducen el rol social de los sexos. Por esta razón, es de cierta medida, *una respuesta sorpresiva*, encontrar por medio de este proyecto de grado, que la imagen de la década de los treinta fomentó estereotipos de mujer moderna bajo comportamientos y dinámicas sociales que hablaron de la tradición. *Pero esperada* también porque en mí realidad como mujer, como

ciudadana, como espectadora y sujeto que aprende, observo diariamente en mi cotidianidad que la imagen es una construcción social que tiene siempre un fin específico o un mensaje que enviar; por ello después del conocimiento apropiado, el contexto comprendido, la observación de las fotografías y el respectivo análisis visual a estas concluyo:

La educación religiosa de las mujeres colombianas, basada en un discurso católico marianista, fomentó en un proceso de transición a la modernidad las prácticas discursivas del género femenino que se visualizaron por medio de las fotografías publicadas por *CROMOS*; presentando así identidades específicas que, bajo el imaginario de modernidad, crearon, constituyeron y conformaron nuevamente la tradición como característica de las mujeres modernas, bajo unos discursos religiosos heredados en el pasado.

La revista *CROMOS* fomentó, a través de aquellas fotografías, la representación visual de la mujer aceptada por la religión católica y la sociedad colombiana. Por medio de la imagen, tanto de la primera comunión como la del matrimonio, se mostró la apropiación de signos y símbolos que representaron la esencia del género femenino. Signos como las flores en tanto símbolo de belleza, pureza y procreación, que significaron el carácter débil y delicado de la espiritualidad que se les atribuyó a las mujeres colombianas. El vestido blanco decoró el cuerpo femenino, representando con su color la pureza y virginidad que cubrió el pecado intrínseco en ellas, así como el velo, que se estableció como símbolo de sumisión, humildad y obediencia ante Dios.

La representación visual del matrimonio fomentó desde el parentesco y las relaciones intrínsecas con el hombre, a las mujeres como sujetos intercambiables de sus padres a esposos, tanto en el trato legal, como en el rol social que les correspondió en la tradición y en la modernidad. Al contraer matrimonio ellas se sometieron y auto posicionaron como mujeres domesticadas, que cumplían con la labor social y religiosa de esposas, madres y señoras del hogar moderno; obedeciendo en el capitalismo al papel cultural e histórico al género *mujer* le correspondía, cuidar, mantener y reproducir al hombre como fuerza de trabajo.

Hablo del capitalismo como sistema económico que, para su propia existencia y beneficio, bajo *un sistema de sexo género*, utilizó la noción del papel social y tradicional establecido al sexo mujer, esta vez, para los fines del consumismo y existencia del sistema capitalista. Pero en sus papeles de administradoras del hogar, el consumo y cuidado familiar, paralela e

implícitamente, perpetuaron los roles del género, en las dinámicas internas y su cotidianidad, desarrollaron el significado social de ser mujer; el poder del discurso está en las acciones que en determinadas situaciones desarrollan los sujetos, en este caso el papel que cada uno se adjudicó.

Finalizando y para responder a la pregunta que creó este proyectó de grado *¿Cuáles fueron las representaciones visuales de la mujer que proyectó CROMOS en 1932?* Concluyo que: Estas fotografías fueron imágenes necesarias para fomentar y construir el papel que el Estado, la religión y la sociedad necesitó de la mujer colombiana de clase media y alta; el papel que por herencia le correspondió, la reproducción del hombre, bajo un comportamiento sumiso, religioso, bueno y tradicionalista, aceptado por la sociedad. La revista *CROMOS* como medio de comunicación nacional y *moderna*, omitió, o tal vez, ocultó la real modernización que las mujeres sufragistas lograron gracias a sus luchas políticas y sociales en pro de la igualdad del género femenino.

FIN.

## BIBLIOGRAFIA

Acaso, María (2007) *Esto no son las Torres Gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes.* Madrid, Los libros de la Catarata.

\_\_\_\_\_ (2009) *El Lenguaje Visual.* Barcelona, Paidós Ibérica.

\_\_\_\_\_ (2009) *La educación artística no son manualidad. Nuevas prácticas en las enseñanzas de las artes y la cultura visual.* Madrid, los libros de la Catarata.

Barthes, Roland (1979) *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía.* Barcelona, Paidós.

Berger, John (1972) *Modos de ver. Ways of seeing.* Gustavo Gili, 2004.



Butler, Judith (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.

Castro – Gómez, Santiago (2009) *Tejidos Oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910 – 1930)*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

*CROMOS*, (1916, diciembre), núm. 9, p, 45.  
*CROMOS*, (1916, diciembre), núm. 18, p, 36.  
*CROMOS*, (1916, diciembre), núm. 11, p, 34.  
*CROMOS*, (1930, enero), núm. 15, p, 25.  
*CROMOS*, (1930, enero), núm. 12, p, 5.  
*CROMOS*, (1930, febrero), núm. 24, p, 13.  
*CROMOS*, (1930, febrero), núm. 4, p, 29.  
*CROMOS*, (1930, febrero), núm. 15, p, 32.  
*CROMOS*, (1930, marzo), núm. 10, p, 36.  
*CROMOS*, (1930, marzo), núm. 12, p, 32.  
*CROMOS*, (1930, mayo), núm. 16, p, 35.  
*CROMOS*, (1930, mayo), núm. 18, p, 39.  
*CROMOS*, (1930, junio), núm. 6, p, 32.  
*CROMOS*, (1930, julio), núm. 18, p, 34.  
*CROMOS*, (1930, octubre), núm. 23, p, 25.  
*CROMOS*, (1930, septiembre), núm. 15, p, 15.  
*CROMOS*, (1930, diciembre), núm. 15, p, 25.  
*CROMOS*, (1931, octubre), num. 20, p, 12.  
*CROMOS*, (1931, noviembre), num. 23, p, 16.  
*CROMOS*, (1931, diciembre), num. 10, p, 25.  
*CROMOS*, (1931, diciembre), num. 16, p, 34.  
*CROMOS*, (1932, enero), núm. 5, p, 25.  
*CROMOS*, (1932, febrero), núm. 10, p, 28.  
*CROMOS*, (1932, marzo), núm. 9, p, 22.  
*CROMOS*, (1932, abril), núm. 14, p, 28.  
*CROMOS*, (1932, mayo), núm. 23, p, 17.  
*CROMOS*, (1932, junio), núm. 4, p, 30.  
*CROMOS*, (1932, junio), núm. 15, p, 38.

*CROMOS*, (1932, junio), núm. 20, p, 36.  
*CROMOS*, (1932, julio), núm. 19, p, 40.  
*CROMOS*, (1932, agosto), núm. 25, p, 34.  
*CROMOS*, (1932, agosto), núm. 18, p, 40.  
*CROMOS*, (1932, agosto), núm. 24, p, 32.  
*CROMOS*, (1932, septiembre), núm. 13, p, 37.  
*CROMOS*, (1932, septiembre), núm. 2, p, 36.  
*CROMOS*, (1932, septiembre), núm. 6, p, 25.  
*CROMOS*, (1932, octubre), núm. 9, p, 29.  
*CROMOS*, (1932, octubre), núm. 12, p, 20.  
*CROMOS*, (1932, octubre), núm. 17, p, 40.  
*CROMOS*, (1932, octubre), núm. 2, p, 38.  
*CROMOS*, (1932, noviembre), núm. 7, p, 35.  
*CROMOS*, (1932, noviembre), núm. 13, p, 15.  
*CROMOS*, (1932, noviembre), núm. 15, p, 5.  
*CROMOS*, (1932, diciembre), núm. 19, p, 6.  
*CROMOS*, (1932, diciembre), núm. 32, p, 39.  
*CROMOS*, (1933, marzo), num. 18, p, 32.  
*CROMOS*, (1933, abril), num. 13, p, 25.  
*CROMOS*, (1933, abril), num. 21, p, 40.  
*CROMOS*, (1933, julio), num. 12, p, 22.  
*CROMOS*, (1933, octubre), num. 11, p, 17.  
*CROMOS*, (1933, diciembre), num. 5, p, 14.  
*CROMOS*, (1934, noviembre), num. 13, p, 12.  
*CROMOS*, (1934, diciembre), num. 25, p, 19.  
*CROMOS*, (1935, mayo), num. 19, p, 22.  
*CROMOS*, (1935, mayo), num. 6, p, 19.  
*CROMOS*, (1935, junio), num. 26, p, 35.  
*CROMOS*, (1935, julio), num. 12, p, 38.  
*CROMOS*, (1935, agosto), num. 18, p, 39.  
*CROMOS*, (1935, agosto), num. 11, p, 25.

De Lauretis, Teresa (1989) *La tecnología del Género. Mora* (2), 6 – 34.

Fraisse, Geneviève (2008) *El concepto filosófico de género*. Artículo bajo el título de «Le genre», en el *Vocabulaire Européen des Philosophies*, red. Barbara Cassin, Editions du Seuil, París.

Gil Calvo, Enrique (2000) *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*. Madrid, Anagrama.

Luna, Lola (2004) *El sujeto sufragista feminismo y feminidad en Colombia, 1930-1957*. Cali, Colombia. Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle, La Manzana de la Discordia.

\_\_\_\_\_ (2004) *La construcción del sujeto maternal y el sujeto sufragista en el discurso colombiano 1930-1957*. Cali, Colombia. Centro de Estudios de Género, Universidad del Valle, La Manzana de la Discordia.

Prada Prada, Nancy (2010) *Placeres Peligrosos. Discursos actuales sobre la sexualidad de las mujeres en el periódico El Tiempo*. Bogotá, Colombia, Universidad Nacional.

Rubin, Gayle (1986) *El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo*. Distrito Federal, México: Revista Nueva antropología, Vol. VIII, núm. 30 noviembre, 1896. Pp. 95 – 145.

Souto, Marta (1999) *Grupos y dispositivos de formación*. Buenos Aires, Argentina, Novedades Educativas.

Sontag, Susan (1973) *Sobre la fotografía*. México, Santillana Ediciones Generales.

Uribe, Jaramillo Jaime (1992) *Manual de historia de Colombia Tomo 2*. Bogotá: Tercer mundo editores.